



Imagens de Fausto: história, mito, literatura

Organizadores

Magali Moura

Nabil Araújo

edições makunaima

Coordenador

José Luís Jobim

Revisão de texto

Thayane Vergosa da Silva

Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

Este livro foi financiado pela Faperj através do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado

832 Imagens de Fausto : história, mito, literatura / Orgs. Magali
131 Moura, Nabil Araújo. – Rio de Janeiro : Edições Makunaima,
2017.
291p. ; 15 x 21cm.

ISBN : 9788565130219

E-book acessível pelo formato PDF.

Inclui bibliografia

1.Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832 – Personagens –
Fausto. 2. Fausto (Personagem fictício). I. Moura, Magali. II.
Araújo, Nabil.

<http://edicoesmakunaima.com.br/>

CDD – 23ª ed. 832

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Rutiono Jorge Fernandes de Sant'Anna,
CRB-7/2968

Imagens de Fausto: história, mito, literatura

Orgs.

Magali Moura
Nabil Araújo

Rio de Janeiro

2017



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)
Salette 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

IMAGENS DE FAUSTO: história, mito, literatura 7

Nabil Araújo

O PACTO FAUSTIANO E O SATÃ INUMANO 9

Maria Conceição Monteiro

FAUSTO OU A REBELIÃO NO TEATRO DO MUNDO 32

Hans-Jürgen Schings

A APOSTA DE FAUSTO E O PROCESSO DA MODERNIDADE 55

Michael Jaeger

A APOSTA E A REDENÇÃO DE FAUSTO: humanidade caída
e liberdade ‘ao rés do chão’ 71

Marco Antônio Araújo Clímaco

O *FAUSTO* DE GOETHE E O CONCEITO DE
WELTLITERATUR 103

Izabela Maria Furtado Kestler

PROMETEU, FAUSTO, FRANKENSTEIN 137

Klaus Eggensperger

GOETHE EM *ESAÚ E JACÓ* DE MACHADO DE ASSIS: uma
leitura a partir de *Fausto* 162

Pedro Armando de Almeida Magalhães

O ABISMO PSICOLÓGICO DE PESSOA E A RELIGIOSIDA-
DE DE GOETHE NA CRIAÇÃO DO *FAUSTO* 174

Débora Domke Ribeiro Lima

“MASTU DIZES PALAVRAS SEM SENTIDO / E ESQUECES-TE DE MIM” – Os limites da subjetividade trágica e da alteridade falhada no *Fausto* de Fernando Pessoa 187

Rodrigo Xavier

ANTONIO CANDIDO, LEITOR DO *FAUSTO* 209

Marcus Vinicius Mazzari

TORNEIOS DE DEUS A PARTIR DE UMA IDEIA DE PACTO 222

Ieda Magri

ULISSES E AS SEREIAS, FAUSTO E MEFISTÓFELES: a suspensão pactual do tempo 246

Leonardo Davino de Oliveira

Apêndice

LESSING E SEU FAUSTO EM PEDAÇOS. Ecos de um iluminismo tolerante 268

Magali dos Santos Moura

Imagens de Fausto: história, mito, literatura

Nabil Araújo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Aproximando Próspero e Fausto, Jean-Claude Carrière afirma que o caminho do personagem shakesperiano em *A tempestade* é diametralmente oposto ao do célebre sábio alemão sedento de poder intelectual e científico, justamente na medida em que, a fim de retornar à sua terra natal e ao seio de seu povo, o primeiro renuncia a nada menos do que os poderes que lhe garantiam um domínio sobre a natureza. “Ao doutor negro, Fausto, opõe-se, pois, desde a origem, Próspero, o doutor branco”, conclui Carrière (2003, p. 33), indagando:

A nós restaria perguntar por que Fausto se elevou à dimensão mítica enquanto Próspero permanecia um personagem de teatro. Será que os tempos modernos da Europa se reconheceriam, mais clara e facilmente, no doutor negro? Um de nossos mitos favoritos nos indicaria, com toda a certeza, como nosso local preferido, os territórios infernais? (Ibid., p. 33).

7

À fascinante pergunta aí colocada – POR QUE FAUSTO? –, precederia, contudo, uma outra, incontornável para a própria problemática delineada por Carrière: QUAL FAUSTO? Renomado especialista no assunto, André Dabezies sente-se tentado a falar de “três mitos aparecidos sucessivamente” (DABEZIES, 1997, p. 340), para além, é claro, da própria figura histórica que os teria precedido a todos:

- (i) um primeiro Fausto, o do século XVI, “esse mago de ambições insensatas, mas angustiado diante da danação” (Ibid., p. 340);
- (ii) o do romantismo, contexto no qual “os desejos muito

imediatos do Fausto primitivo aí se encontram transfigurados num desejo quase metafísico de infinito” (Ibid., p. 340);

(iii) o das gerações seguintes, para as quais, suprimido ou minimizado o pacto, “Fausto converte-se em imagem ideal do homem moderno libertado das representações antigas, conquistando sem drama o saber, a força e a felicidade” (Ibid., p. 340).

Disseminadas por uma miríade 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 Mikhail Bulgákov, passando por Marlowe, Lessing, Goethe, além de Byron, Heine, L’Isle-Adam e Ibsen, as “três imagens míticas de Fausto, que se sucederam ao longo de quatro séculos, coexistem hoje na produção literária”, conclui Dabezies (Ibid., p. 340).

Este livro aborda essas imagens, em suas múltiplas manifestações discursivas, no entrecruzamento de história, mito, literatura, com o intuito de responder, quiçá, em nossos dias: Qual Fausto? Por que Fausto?

REFERÊNCIAS

CARRIÈRE, Jean-Claude. Juventude dos mitos. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. de Lelita O. Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 21-38.

DABEZIES, André. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/Ed. da UnB, 1997. p. 334-341.

O pacto faustiano e o Satã inumano

Maria Conceição Monteiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O humano, nas suas limitações, procura a totalidade. É este o ponto axial deste ensaio. Essa procura suscita o pacto entre Fausto, o humano, e Satã, figura inumana, pacto que se efetua através da compra de uma alma, em troca de um mundo de prazeres e êxtases. Satã é o mensageiro de uma longa tradição em torno de um plano misterioso e obscuro que permite explorar novos mundos e desvendar os mistérios da vida e do corpo, através do conhecimento. Daí que o pacto implica, além de um empreendimento que se radicaliza na compra da alma, um deleite de êxtase erótico, em que Fausto vê o seu mundo dilatado, um mundo de possibilidades transcendentais. Fausto, com o pacto, almeja um devir-Satã, um poder-sobre-humano. E Satã, em quem se figura o humano perverso, é o catalisador desse devir. O desejo erótico, por seu turno, liga-se inextricavelmente ao desejo de conhecimento, motivação do pacto.

9

Construindo Fausto

Christopher Marlowe (1564-1593) constrói o seu Fausto, em *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1592), inspirado numa figura histórica, Dr. Faustus,¹ 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, capaz de comunicar-se com o mundo dos mortos. Considerava-se também astrólogo, por ser capaz de ver a influência

dos planetas e estrelas no ser humano. A história da magia, assim, favorece uma melhor compreensão do mito de Fausto. A construção abjeta dessa figura deu-se depois da sua morte, por volta de 1540, e atingiu um ponto culminante em 1570, relacionando-se esse fato diretamente com os processos de bruxaria cada vez mais numerosos.

Na figura do mito, o Fausto lendário representa a independência de qualquer amarra que o pudesse atar ao mundo convencional do trabalho e da família. Se, pela imagem do mago, ele incorpora as extravagâncias que a própria palavra denota, ele é, também, figura representativa da transformação pelo conhecimento em geral, e que ocorre paralelamente à sua procura de uma ciência mágica (WATT, 1997). O Fausto de Marlowe é, ainda, figura do seu tempo, pois, afinal, *“knowledge is power”*.

10 Fausto mergulha no mar de incertezas que o levará a questionar os mandamentos divinos. Ele e os seus seguidores colocam em dúvida todas as leis que limitam o conhecimento, os desejos, o poder, a transcendência. É preciso afastar o estigma da queda e dominar o conhecimento para adquirir liberdade. Fausto procura salvar-se dos limites da sua existência não através de um ser transcendente, mas através de si mesmo. 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.

E é no laboratório, esse espaço com sua porção de mistério, de segredo, de obscuridade, que Fausto, através da magia, faz emergir, do nada da mente humana, a figura enigmática de Mefistófeles, o inimigo da luz, enviado pelo poderoso Lúcifer, figura erótica, aquele que ousou querer mais que os simples quererres do Paraíso, demandando liberdade e o poder da razão, para ter conhecimento

do mundo. E é essa força metafísica, em diálogo com Fausto, que vai propiciar a compreensão do humano.

Marlowe, com o seu *Doctor Faustus*, dramatiza a dúvida e o desafio à ordem divina como questões. É assim o pacto faustiano: trabalha com o desafio, duvidando e questionando os fundamentos da Igreja. Fausto rebela-se contra uma ordem do mundo dada, e vai, através da alquimia, procurar construir o seu próprio mundo, que o leve a mergulhar na infinitude do universo.

A conexão entre o saber e a magia era reforçada pelo fato de que a magia – nos ramos da astrologia e da alquimia, que, na época, não se distinguiam claramente da astronomia e da química – era ensinada nas universidades. Entretanto, o Fausto de Marlowe quer muito mais do que o estudo das ciências tem para lhe oferecer: quer transpor o limite da morte, quer livrar-se da teologia que prega que o pecado é o preço da morte, e, por isso, “temos de morrer uma interminável morte” (MARLOWE, 1976, p. 8).

A magia, aquela que conjura Satã, é o caminho para a realização de todos os desejos e poderes. Afinal um mago habilidoso pode como um Deus, sugere Fausto (Ibid., p. 9). É Fausto, de posse do novo poder, quem proclama ter-se tornado divino. Ele encarna sua época, transcende a religião e a moral na escolha da sua carreira, ainda que se torne evidente que aquilo que se aprende não é necessariamente aquilo que se pode fazer. A magia possibilita a Fausto acesso ao mundo glorioso do passado. Por sua Helena escolheria saquear a Universidade de Wittenberg, em vez de saquear Tróia (Ibid., p. 30).

Mas 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. Se, por um lado, os humanistas, para salvar a magia, não viam o Fausto histórico como possuidor de qualquer poder, os luteranos criam que o poder que detinha era devido ao pacto que fizera com o diabo, donde o terrível desenlace do drama. É aqui que a figura histórica ganha *status* de mito, que vai resvalar na arte de Marlowe.

O Fausto de Marlowe, como já indica a abertura da peça, marca o mito faustiano com ligações inerentes ao astrólogo e pesquisador da natureza. Contudo, é uma figura cheia de dúvidas e incertezas, que, ao longo de toda a ação, se apresenta inseguro sobre o caminho que deverá seguir, apesar de seu ar por vezes arrogante.

Pensado em certa perspectiva, Fausto pode ser considerado figura atuante do movimento humanista. Por um lado, representa uma grande celebração do humanismo renascentista, na sua escolha do humano, da Terra, da vontade de viver, negando a possibilidade divina de uma vida eterna, ou seja, representa a emergência do antropocentrismo, por oposição ao teocentrismo medieval. Por outro, pela sua insegurança, revela um humanismo incipiente, pois aqui o conhecimento ainda está associado a Satã, e não a Deus.

Fausto e o corpo inumano de Satã

Do ponto de vista etimológico, Satã significa “causar”, “opor-se”. É o adversário. Pode-se encontrar essa figura em alguns livros do *Antigo Testamento*. No “Livro de Jó”, por exemplo, Satã serve a Deus. É como se Deus delegasse a outro a responsabilidade do mal. Satã, por sua vez, objetiva seduzir o ser humano, a fim de que ele duvide de Deus. Outras nomeações são agregadas à figura demoníaca, como, por exemplo, Belzebu (deus das moscas), ou Diabo (figuração de uma força de mediação). E só no cristianismo, porém, que o Diabo é associado ao mal.

Do ponto de vista histórico, assim, o termo Satã passa pela

Bíblia Hebraica – onde designa uma divindade angélica que testa a fé do indivíduo –, antes de aparecer nos Evangelhos, em que a figura de Satã é frequentemente traçada como maléfica, contrapondo-se a um Deus monoteísta, e não à Humanidade. A figura do diabo recebe, ao longo da história cristã, nomes diferentes, e Satã é apenas um deles. Na Idade Média e no início do Renascimento, o Satanismo é governado por uma estrutura de oposição e inversão. Enquanto oposição, define tanto o demoníaco (Satã) como o divino (Deus), como dramatizado por Milton em *Paradise Lost*. Mas é somente no século XIX que o Satanismo toma um rumo distinto. De fato, é difícil falar de Satanismo antes dessa época, pelo menos como uma contrarrelição, com rituais, textos e símbolos. O que pode ser considerado satânico antes desse período era definido pela Igreja como heresia, que, no fundo, é um tipo particular de ameaça, por ser tida como crença equivocada. O Satanismo do século XIX, porém, é diferente desse da época de Marlowe. Aqui, seguindo os desafios religiosos impostos pelo Romantismo, pela Revolução e pela estética do gótico, opera não como oposição, mas como inversão, como em “As litânias de Satã” (1857), de Baudelaire, em que Satã, ao contrário de Deus, passa a ser reverenciado. Ao ganhar *status* de religião, o Satanismo, desse modo, oferece ao seu rebanho uma forma diferenciada de ser, dando margem à constituição de um pequeno grupo que tem em Satã um protetor, um abrigo.

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.

Fausto almeja um devir-Satã, ou devir-Deus, um devir-Poder. O devir produz a si próprio, um devir que já se é – tornar-se o que já

está em mim. O outro, Satã, fascina; é força que contagia, e o devir é parte de um pacto que celebra a si mesmo. Ele vive na proliferação. O eu-Satã é fascinado pela multiplicidade, que contagia e se deixa contagiar, num círculo de pactos, sangue, sombras e presenças-ausentes. O devir se compreende, assim, como um processo de desejo de ser; é um modo de transposição de limites.

Enquanto construção poético-imaginária, o corpo de Satã obedece ao princípio da hibridação: humano/inumano e divino. Em Satã figura-se o humano perverso. 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. Aqui, pensando com Thacker (2011), o termo implica mais do que uma compreensão humana do humano, mas, ao contrário, a compreensão do mundo e, ao mesmo tempo, o limite da possibilidade humana de conhecer o inumano. 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; o duplo que é produto de uma desfiguração humana, assim como de uma supressão do humano. Satã 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, de outra forma que não seja o convencional, os limites que a imagem do corpo humano impõe à representação de sua própria ultrapassagem (COURTINE, 2008, p. 501). Por mal entende-se a face obscura da natureza humana, aquela que a cultura pode em parte domesticar,

mas que continua a animar nossos desejos, nossos medos, nossos sentimentos, em suma, todos os afetos. Esse mal, ou sombra, nos persegue, em suas diversas modulações: violência, sofrimento, pecado, etc. A sombra faz parte da nossa vida, mas não deixa de incomodar a doutrina religiosa ocidental. Daí a necessidade de reconhecer que a imperfeição também é um elemento estruturante do dado mundano, especialmente se aceitarmos a vida em toda a sua complexidade. É importante aceitar o desafio dessa visão, ainda que de maneira metodológica – talvez epistemológica –, pela circunstância de ela enfatizar o paroxismo, a caricatura, o que conduz a uma concepção de forma como capacidade de pôr em palavras o que é vivido, o próprio conflito. O desejo pela 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. É inevitável uma comparação com o Satã de *Paradise Lost*, de John Milton, em que o personagem não só 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. Aqui me vêm à lembrança as palavras de Stanislaw Lem, em *Solaris* (1970), sobre a imperfeição de Deus:

Não estou pensando num Deus cuja imperfeição seja o produto da candura das criaturas humanas, mas cuja imperfeição represente a característica fundamental, imanente. Um Deus limitado na sua consciência e poder, falível, incapaz de prever as consequências dos seus atos, criando fenômenos que engendram horror. E que criou a eternidade, que deveria ser a medida de sua potência, mas que é a medida da sua infinita derrota. (LEM, 1970).

É essa a grande batalha que Fausto precisa enfrentar: contestar a imortalidade. Sem sucesso, contudo.

16 Quero pensar Satã como figura inumana por não ocupar um lugar comumente associado às noções de humano, ainda que, paradoxalmente, só exista em uma perspectiva do humano. É o humano que, através da imaginação poética, possibilita o surgimento do inumano como questão, na arte. O inumano é fruto do desejo, daquilo que necessita vir para fora, possibilitando também o jogo de fantasia. Satã é inumano por ser mito gerador de força, energia, existindo independentemente da relação entre eu e o mundo. Daí ser corpo que opera em um entre-espço (luz/sombra, Céu/Inferno, noite/sombra), em um entre-ser (inumano/humano). A figura de Satã remete, pois, à ideia do insólito, como pensada por Trigg (2014), pois o estranho torna-se o lugar de reavaliação crítica de normas existentes, em que o olhar da subjetividade humana perde a sua posição privilegiada. Com o inumano, algo retorna para assombrar o ser humano, sem que seja plenamente integrado na humanidade. Outro fator importante a esse respeito é que o aspecto diferenciador do inumano é precisamente não negar a humanidade, apesar de, em termos experimentais, poder ser sentido como força de oposição. No entanto, é precisamente através da inclusão do humano que o elemento inumano torna-se visível. Experiências que abarcam o

êxtase e o medo são fundamentais para pensar o inumano nas artes que tematizam o horror, pois aí sempre há o experienciar daquilo que foge à nossa explicação racional (MONTEIRO, 2016).

Satã é a coisa que é externa a mim e ao mesmo tempo interna. Essa coisa tem uma vida anônima, uma alteridade que se relaciona a mim. Satã só existe, como figura inumana, a partir da minha existência. Compreendo Satã menos no sentido teológico e mais na sua função cultural como forma de pensar as várias maneiras de evocações dessa figura, como uma imagem-mundo da minha própria natureza, englobadora de todo o bem e de todo o mal.

Satã torna-se uma figura excepcional para Fausto, e é com ele que terá que fazer um pacto de sangue para devir-sobre-humano, potência superior. É figura catalisadora desse devir. O pacto, também, estabelece o processo de erotização de Satã na relação com aqueles que clamam por ele. Afinal, são inúmeras as tentações do diabo, como pensadas pela teologia cristã, para separar os crentes da relação vertical com Deus, que, segundo essa teologia, é aquele que nos libertará da morte.

17

O pacto e a erotização de Satã

O elemento satânico se expressa na imaginação poético-literária. Podemos constatar isso em diversos autores. Dante, na sua viagem pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, circula por diferentes lugares e observa as falhas humanas em vários círculos do Inferno; em *The Monk*, de Matthew G. Lewis, Matilda exerce poder transcendente, quando em estado de possessão; a vida do anjo caído é dramatizada por John Milton, em *Paradise Lost*; e mais tarde, no século passado, na figura de Woland, em *O mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov; isso para nomear apenas alguns exemplos.

É especialmente importante a síntese elaborada por Thacker (2011) sobre o diabo enquanto relação entre o humano e o inumano: o clássico (serve de inspiração), o início do Cristianismo (tentador),

a modernidade ocidental (visão clínica, através da psicanálise e internalizada como maquinações do inconsciente) e, por último, em uma visão contemporânea, o Diabo é sempre o Outro ameaçador.

Fausto estabelece com Satã uma relação vertical no que tange à possibilidade de este propiciar-lhe a realização de desejos terrenos e transcendentais. 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.

Satã vive fora do tempo e em todos os tempos, é figura centrífuga, não se atém nem a espaços nem a tempos, existe no recôndito de mim, de nós. Um desdobramento de Fausto, que se abre e se revela. Um corpo em mutação. Satã seria, para Fausto, a possibilidade de evitar a postergação do prazer. Fausto se orienta pelo princípio do prazer para fazer o pacto, pois o que Deus tem a lhe oferecer é o princípio da realidade, ou seja, tem que esperar a morte para obter a redenção e, consequentemente, a vida eterna. Satã, por sua vez, oferece o prazer imediato e absoluto, dentro dos limites impostos pelo pacto.

Contudo, a insegurança e o medo de Fausto o levam a internalizar as pulsões, e o congelamento do sangue, na hora de assinar o pacto, mostra um Fausto inseguro, oscilante, entre as forças antagônicas que animam o ser.

Os diálogos travados entre o intermediário de Satã – Mefistófeles – e Fausto orquestram a sintonia entre o poderoso e Fausto. A relação dialógica nas narrativas é estabelecida pelo poder de Satã em construir outros mundos ou realidades, que estão para além do que podemos representar tradicionalmente, porque apresentam um outro significado. Ele se revela não como naquilo que pode ser representado, mas como um tipo de experiência que acontece internamente no ser de cada um enquanto corpo. O mundo é decifrado através do corpo, que passaria então a decifrar o enigma do mundo. Satã desperta a imaginação desejante do outro para superar-se,

expandindo a vida para sonhar além dos limites em que vivemos e nos representamos. O corpo possuído por Satã revela novas possibilidades do ser humano.

Como em *Paradise Lost*, de John Milton, ao Satã de Marlowe, que é o inimigo do Deus onipotente, é também conferido um efeito poético que leva a minha imaginação a relativizar a magnitude das forças adversas do sagrado e do profano. Daí que a força poética cede à ilusão de igualdade entre as duas categorias que se tornam partes intrínsecas do humano.

Falar de Satã, da sua construção na arte imaginativa como figura erótica, é, também, elaborar o lado obscuro de mim mesma, em que evoco o inumano de mim como forma de expandir o universo limitado de conhecimento e desejos. A força ativa de Fausto faz explodir de si toda uma carga de poder que o leva a transcender as possibilidades finitas, permitindo que se escancare à sua frente um universo de encantamentos.

Tudo isso o eleva, e o mundo o erotiza, pois ele incorpora a necessidade de procurar, desvendar, criar, danar-se e morrer. Vejo-o na sua necessidade de compreensão mais extensa do mundo que não cabe na vida. Precisa fazer o pacto e sangrar, momento deveras erótico criado por Marlowe.

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 com a história de Fausto e as suas encarnações em Marlowe: “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” (MARLOWE, 1976, p. 28).

O pacto assinado com o próprio sangue alimenta o desejo de transformação, de querer ser parte do bando. O sangue do pacto é uma linda metáfora de algo fluido e vivo, iluminado: Eros em chamas, sangrando. Fausto opta por uma sabedoria demoníaca para

viver com um novo ímpeto, efervescente. Ao assinar o pacto, entra em êxtase inquietante, sede insaciável.

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. Mundos que estão para além do que podemos pensar, mas que apresentam um outro significado, mais profundo para o próprio mundo de Fausto. Ele se revelaria para mim não naquilo que pode ser representado, mas como um tipo de experiência que acontece em mim internamente por meio do meu corpo. O mundo é decifrado através do corpo. O corpo de Fausto passaria então a decifrar o enigma do mundo. Satã desperta a imaginação desejante de Fausto para superar-se, expandindo a vida para sonhar a infinitude, uma infinitude cósmica, contudo. O Eros satânico opera aqui na esfera corporal, do gozo. Mefistófeles, enquanto joga o jogo de Eros, torna-se mensageiro de um plano misterioso e obscuro de desvendamento dos segredos da vida e do corpo. O corpo satânico em diálogo com o humano revela toda a humanidade do ser.

20

O Diabo, figura antropomórfica, posiciona-se entre o Bem e o Mal, entre o mortal e o imortal, como Eros: um entre-ser. E é nesse espaço entremeio, ou entre-ser, que se abriga Eros-Satânico, em posição de eterno devir. No momento de reconhecimento do limite, da inevitabilidade da morte, Fausto sacrifica a vontade de ser tudo, a ilusão que o distancia do limite; por último sacrifica a crença em Deus.

Essa relação é sempre mimética, o desejo é mimético, pois o objeto de desejo de Satã é o objeto de desejo do outro. A relação mimética é, estruturalmente, triangular, dado que envolve o eu, o outro e o objeto (que desejo por saber que o outro deseja). Me transformo por almejar a imortalidade e os prazeres eróticos que Satã me

oferece através do pacto. Contudo, ao prometer a imortalidade, Satã tem em Deus um modelo mimético, um rival temido. Ele desafia a soberania divina. Ele erotiza a vida que se torna fonte de poder, um sentido interno de satisfação na experiência dos prazeres. Satã é fonte geradora de energia erótica que sempre se choca com o modo por que a vida social se estrutura. Há uma formosa tríade mimética: o profano, o divino e eu. Habito um entre-espço de disputa. Como sugere Girard (2001), o desejo é, consequentemente, mimético. Ele se origina não no sujeito desejante e nem no objeto desejado, mas em uma terceira pessoa – o modelo do meu desejo. Se esse modelo nos influencia através do seu próprio desejo, eu e ele desejamos o mesmo objeto. Daí, inevitavelmente, nos tornarmos rivais. Fausto é objeto de desejo das duas forças, Deus e o Diabo. Contudo, observo que essas figuras são também objeto de desejo de Fausto. Há uma diferença: Satã imita Deus num espírito de rivalidade, e Fausto os imita por querer alargar o seu mundo, por querer a infinitude. Na luta entre as duas forças, simbolizadas pelos anjos do Bem e do Mal, observo a dramatização da violência, pois Fausto experiencia a impossibilidade de livrar-se da adição destruidora que, afinal, é parte também da sua humanidade.

21

O erótico implica ambiguidade, revelação e ocultamento; é força que liga a escuridão com a claridade, o Bem com o Mal, a matéria com o espírito, o desejo com a morte. Na arte se exprime Eros com a sua força solar e noturna. Eros é separação e regresso, um retorno não a uma natureza reconciliada, mas conflitante em relação à realidade primordial. Esse regresso não é fuga da morte nem negação do erótico, mas uma tentativa para compreendê-los e integrar uma totalidade, nesse intenso diálogo entre o humano e o transcendente.

Em Marlowe, o pacto de sangue é carregado de significações. Implica uma promessa de infinitude. O pacto é um momento erótico; o sangue é a seiva de uma promessa, que leva o outro a sonhar

uma infinita espera, ou de uma ilusão de continuidade expandida, dilatada. A natureza ilusionista do pacto está no potencial de poder alcançar o impossível, através da magia, do inebriamento. A erotização de Satã, por conseguinte, consiste em uma dimensão de expansão, de desdobramento do ser e da vida. Da vida no ser.

Transgressão e queda

Marlowe reitera em Fausto o pecado original do primeiro casal, cuja narrativa é incorporada na história cristã. Por antífrase, o nome “Fausto” significa “aquele nascido sob uma boa estrela”. Fausto rejeita e afronta Deus, apesar de temê-lo. A sua rebeldia resvala mais tarde para o anjo caído, de espírito empreendedor, de Milton, em *Paradise Lost*: “Aqui pelo menos / Seremos livres; O Todo-Poderoso não construiu / Aqui por sua inveja, não nos levará para longe: / Aqui nós podemos reinar seguro, e na minha escolha / Para reinar vale a pena a ambição embora no inferno: / Melhor reinar no Inferno do que servir no Céu” (MILTON, 1968, p. 12).

22

Se Marlowe não concede ao seu protagonista a salvação e, ao contrário, permite que experiencie a danação, não creio que seja movido por qualquer moralismo cristão, mas por conceber a obra como tragédia. 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.

Na cena XIX, vejo um Fausto torturado, sem qualquer esperança de salvação. E o solilóquio final expressa uma alma desesperada nas suas últimas horas de vida, quando o horizonte que desponta à sua frente é nada mais que um abismo de loucura e desespero de um nada desconhecido. Deseja que o tempo pare e que a meia-noite nunca chegue, para que possa arrepender-se e salvar a sua alma.

Fausto, incorporando Satã, é representativo da desordem do seu 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. Entretanto, o grande conflito que pode em princípio parecer como 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, sabe que a “morte eterna” o aguarda, e, ao ler as cláusulas para efetuar o pacto, pede a Mefistófeles para dizer a Lúcifer: “Vendo Fausto sofrer a morte eterna / Por pensamentos desesperados contra a deidade de Júpiter, / Diga que ele entrega a ele sua alma / Então ele vai poupar-lhe vinte e quatro anos / Deixando-o viver em toda a voluptuosidade” (MARLOWE, 1976, p. 22).

Fausto dispensa as matérias tradicionais de estudo, como a filosofia, a medicina, o direito e a teologia, e, por insegurança, por não saber que caminho trilhar, volta-se para a magia, que lhe poderia oferecer “um mundo de proveito e prazer, de poder, de honra e onipotência” (Ibid., p. 9). A sua natureza ambiciosa o faz crer que “um mágico legítimo é um semideus” (Ibid., p. 9). Quer ser mais que um simples mortal. A consciência conflitante de Fausto é exposta através dos anjos do Bem e do Mal. Por outro lado, vive uma crise existencial de não querer “dever ser”, mas ser o que é. Adquire, ao final, um conhecimento angustiado, aquele que liga o desejo à violência, e à morte, dado que a morte é a verdade do desejo.

Mefistófeles é o mensageiro que efetua o pacto entre Fausto e Lúcifer. É essa vontade de cruzar mares, desvendar o insondável, uma vontade do “mal”, o mal que eclode e se abre como palavras, que anima a vida de Fausto. Esse mal que, de São Paulo a Santo Agostinho, passando por várias correntes filosóficas, tem-se empenhado em teorizar, em tentar pôr em prática o bem. Se a sabedoria de Fausto abarca o demoníaco, é por procurar experienciar o desconhecido; para isso, precisa romper com a ordem divina, com

objetivos diabólicos, para enganar a finitude, a mortalidade. Ou seja, a vida, para Fausto, não pode ser reduzida à utilidade aprendida na Universidade, mas ao 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. Esse mundo que o fascina, justamente porque não o conhece. Ele enfrenta o medo da sombra para efetuar o pacto e, conseqüentemente, ao fazê-lo, experiencia o trágico da sua condição através da culpa, do arrependimento, categorias demasiadamente cristãs.

24 Ao decidir refutar Satã e buscar Deus, percebe-se em Fausto uma certa impotência em escolher viver com os dois lados que poderiam fazê-lo mais humano. A relação de Fausto com a magia o aproxima sinesteticamente 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 Fausto.

Quando Fausto confessa que, “se dissermos que não temos pecado, nos enganamos e não há verdade em nós. Então, acreditamos que devemos pecar e, portanto, morrer” (Ibid., p. 8), sabe que o pecado não é um erro, mas uma transgressão do limite consciente. Como diria Foucault (2000), 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.

A transgressão, através de um irrevogável pacto, mostra Fausto como sujeito que desafia o Deus, que o quer submisso na fé

e próximo a ele. Apesar de Satã não suscitar *a priori* tais demandas, Fausto, ao fechar o pacto sangrento, também se tornará submisso a seus poderes, até que se cumpra o tempo estabelecido, quando então a sua alma passará a ser posse do senhor das trevas.

A teoria faustiana é elaborada a partir da separação divina entre o bem e o mal. No entanto, um elemento só existe com o outro, e não na privação de um para que surja o outro. O bem e o mal para Fausto são equivalentes até o momento do pacto. O anjo do Bem e o anjo do Mal que aparecem para Fausto estão intimamente ligados. Os contrários são aliados.

O desejo de Fausto para desvendar todos os mistérios do Universo o faz um ser desprovido de qualquer interesse pelo Outro, e, pois, somente interessado em si mesmo. Com a ausência de um cosmos e de Deus, a ideia de salvação desaparece para Fausto. Restam-lhe apenas o inefável medo da morte e a contemplação trágica da finitude da existência. Mas o ideal de Fausto, a sede de vida infinita, o seu encontro com Satã, são elementos motivadores de transcendência em relação à morte. Talvez, creio, essa tenha sido a ambição maior de Fausto, uma grande paixão para realizar algo com que se superasse a si mesmo, superando também qualquer religião que se quisesse superior ao indivíduo, a ele, Fausto. Nas pegadas de Kant (1993), Fausto pensa alargado, procurando sentido para a vida, transpondo o finito. Ainda na sua decadência final torna-se o herói paradoxal da transcendência.

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. Esse caráter sombrio transparece quando explica por que não está no inferno:

“Ora, isso é o inferno, nem estou fora disso. / 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 de

felicidade eterna? / Ó Fausto deixa essas frívolas exigências, /
O que causa um terror à minha alma desvanecida” (MARLOWE,
1976, p. 21-22).

Se o Fausto de Goethe, após experiências demoníacas, ganha a salvação, o mesmo não ocorre com o Fausto de Marlowe. Talvez não seja apenas a vitória do bem sobre o mal, mas, como pondera Thacker, trate-se de mais uma “economia moral do desconhecido” (THACKER, 2011, p. 45).

A peça é marcada por conflitos e contradições. Fausto, através da transgressão, subverte a estrutura limitante do seu universo. Ao mesmo tempo, ele é constituído por essa estrutura que tenta subverter. Em outras palavras, Fausto transgride o seu mundo e a si próprio. Afinal, ele é parte de um mundo dividido. Tal divisão é explicitada quando pergunta a Mefistófeles onde é o lugar que as pessoas chamam de Inferno, ao que este responde:

26

Dentro das entranhas desses elementos,
Onde somos torturados e permanecemos para sempre.
O inferno não é limitado, nem está circunscrito
Em um lugar próprio, mas onde estamos, é o inferno,
E onde está o inferno, devemos sempre existir;
E, para ser curto, quando todo o mundo dissolve
E toda criatura será purificada,
Todos os lugares serão o inferno que não é o céu
(MARLOWE, 1976, 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. Apesar de um mundo se confinar ao escritório de Fausto, a imaginação em Marlowe leva à transposição de lugar. 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. No final, ele retorna ao escritório de estudos em Wittenberg, onde perde todas as imagens de mundos que por ali passaram, deixando apenas fragmentos de corpo. Do homem todo poderoso restou a figura condenada e maldita: A tragédia de Fausto. A peça de Marlowe marca-se por presenças e ausências, por corpo e espírito, nela sobressaindo a imagem interior, em detrimento do corpo material.

Entretanto, o que deve ser destacado nos diálogos são os elementos que fazem parte da consciência humana: Deus e Satã, o Anjo Bom e o Anjo Mau. Mefistófeles compreende o Inferno mais como um estado da consciência do que como um lugar físico: “O inferno não é limitado, nem está circunscrito em um lugar próprio, mas onde estamos, é o inferno” (Ibid., p. 31).

O próprio questionamento de Fausto é subversivo, e a descoberta dos limites que procura transgredir o leva à queda.

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. Não é mais um pelo outro, mas se trata de aprender a lidar com os dois, que formam uma síntese da matéria de que somos feitos. Nietzsche, 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” (NIETZSCHE, 1990, p. 99). Fausto procurou, através do conhecimento, 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.

Fausto procurou possibilidades ilimitadas, enfrentando tormentas para saciar o desejo de conhecimento, de gozo. Um transgressor em movimento, como diria Chartier (2003, p. 154), na audácia e no horror, na metafísica do devir. Esse é o mito que o dramaturgo elisabetano traz à luz na lenda e populariza na arena. Fausto quis um além melhor do que a terra em que vivia, uma transcendência. Nega um Deus e afirma os poderes da magia que o levam a um sedutor Satã. Ao firmar o contrato e optar por um mundo de prazeres imagéticos, fluidos, confunde o real com a imaginação e com a ilusão do infinito, da juventude e do poder. Fausto acreditou em um mundo outro possível.

28 Pobre Fausto, danou-se por sentir culpa. A culpa que se origina quando assina o pacto, quando contrai uma dívida com Satã. Ele é castigado por não saber lidar com a dívida, na qual o que está em jogo é a vida. Ao pensar em Deus, Fausto infringe um dos pontos de pauta do contrato. O credor, por sua vez, exige o pagamento. Fausto torna-se um infrator, porque, depois de todos os benefícios que o pacto lhe outorgara, atenta, no final, contra o seu credor. Não só, como resultado, é privado dos benefícios e vantagens, mas também perde qualquer esperança de salvação, de sentido de vida. O castigo imposto a Fausto sinaliza a celebração do vencedor, em toda a sua clareza e crueldade, que como constatada Nietzsche (2012, p. 54); o poderoso sente prazer castigando e humilhando o inferior.

Esse castigo doma Fausto, e a reconciliação com o divino, o Deus, que tanto almeja, lhe é negada. É um homem com uma dívida a pagar, um prisioneiro, e, como uma presa da fúria e do desespero, é corroído pela culpa. E a danação aparece então como a única morte possível, a morte eterna, negação da vida, a perda definitiva da participação do ser na eternidade. Fausto padece da

morte com Satã e, como lembra Landsberg (2009, p. 50), é o falso imortal, pois a morte é sua condição, daí morrer infinitamente.

Fausto não consegue viver as possibilidades de seu próprio corpo. Consequentemente, ao final, sente culpa e arrependimento, categorias cristalizadas nas mentes humanas. Por desvendar os mistérios da vida, sente que traiu os princípios religiosos de limitação e quer recuperar o tempo durante o qual se afastou de Deus.

Observando as palavras finais de Fausto, constata-se que as figuras de Deus e Satã (figuras antagônicas incorporadas no ser como o bem e o mal) estão intrinsecamente ligadas à sua queda: “Meu Deus, meu Deus! Olhe não tão feroz para mim! / Feio inferno, abra-se não! Não venha, Lúcifer” (MARLOWE, 1976, p. 103).

Vejo o final de Fausto como o triunfo do nada, um nada indiferente aos desejos da vontade, essa força cega, no sentido schopenhaueriano, de querer viver incessantemente. Um nada que é escuridão (ausência de luz) e morte (ausência de vida). O que resta após a supressão da vontade de viver, de querer todos os quereres, é efetivamente o nada, por tudo se ter querido. Mas, ainda com Schopenhauer, “para aqueles que se converteram e aboliram a vontade, é o nosso mundo atual, este mundo tão real com todos os seus sóis e todas as suas vias lácteas que é o nada” (s/d, p. 546). Fausto, por lhe ser negada a salvação, cai no abismo obscuro do desespero, da constatação de finitude, do nada.

Se me liberto do pacto com Satã, observo que o seu poder sobrenatural é apenas uma ilusão, já que ele não existe. Mas não importa; na arte, a figura de Satã, como mito cultural, segue possuindo relevância inestimável, e daí o seu surgimento, enquanto questão, em diferentes culturas e tempos. As figuras literárias que interagem com Satã são presas das chamas e das fúrias, subvertem a ordem cultural, insistindo na negação de significações ou valores absolutos. Satã, enquanto figura inumana, está em diálogo permanente com o humano, escapando a qualquer limitação do discurso.

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 experienciado todos os prazeres anunciados por Freud (2013), através de uma bem administrada intoxicação, 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.

REFERÊNCIAS

- 30 CHARTIER, Pierre. Os avatares de Fausto. In: CARRIÈRE, Jean-Claude, *et al.* *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 148-175.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. In: VIGARELLO, Georges. ed. *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 487-502.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FOUCAULT, Michel. The Preface to Transgression. In: FAUBION, James D. ed. *Essential Works of Foucault 1954 – 1984*. London: Penguin, 2000. p. 69-87.
- GIRARD, René. *Deceit, Desire & the Novel*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976.
- _____. Satan. In: WILLIAMS, James G. ed. *The Girard Reader*. New York: The Crossroad Publishing Company, 2001. p. 177-188.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LANDSBERG, Paul Ludwig. *Ensaio sobre a experiência da morte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- LEM, Stanislaw. *Solaris*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.

- MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MARLOWE, Christopher. *The Tragic History of the Life and Death of Doctor Faustus*. Manchester: Manchester University, Press, 1976 [1592].
- MILTON, John. *Paradise Lost*. London: Penguin, 1989 [1667].
- MONTEIRO, Maria C. *O corpo mecânico feminino: uma poética do transumano*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Beyond Good and Evil*. London: Penguin, 1990.
- _____. *Assim falou Zarathustra*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.
- _____. *A gaia ciência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Porto: Rés, s/d.
- _____. *Sobre a morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- THACKER, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Winchester: Zero Books, 2011.
- TRIGG, Dylan. *The Thing: a Phenomenology of Horror*. Winchester: Zero Books, 2014.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NOTA

¹ Em um manuscrito, conservado pela biblioteca de Wolfenbüttel, redigido entre 1572 e 1587, encontra-se um relato completo sobre a vida e morte de Fausto, inclusive o pacto de 24 anos e o seu fim terrível. O mesmo documento será encontrado numa versão tardia, o *Faustbuch*, de 1587, editado por Johann Spies. É provável que uma versão do *Faustbuch* tenha chegado à Inglaterra em 1572, mas é a versão de 1592 que serviu de fonte para Marlowe produzir a sua peça.

Fausto ou a Rebelião no Teatro do Mundo¹

Hans-Jürgen Schings
Universidade Livre de Berlim

1. O Teatro do Mundo

Prólogo no Céu

O Senhor, as Falanges Celestes, logo depois Mefistófeles. Os três Arcanjos acercam-se do trono.

Rafael: O sol entoa de maneira ancestral

De esferas irmãs cânticos rivais.²

Prolog im Himmel

Der Herr, die himmlischen Heerscharen, nachher

Mephistopheles. Die drei Erzengel treten vor.

Raphael: Die Sonne tönt nach alter Weise

In Brudersphären Wettgesang

32

Não poderia ser maior a magnificência para um nascente pactário. As mais altas esferas surgem e já manifestam sua preocupação para com ele. Não é de somenos que elementos celestes são invocados; toda a criação surge em cena. O teatro do mundo é impensável sem um horizonte metafísico.

Na tradição fáustica, para grande desvantagem de Fausto, as legiões infernais dominam o campo metafísico – espíritos diabólicos, reuniões de diabos e todo tipo de celebridades diabólicas têm em

mira seu futuro aliado. A benevolência de Goethe, para vantagem de Fausto, realinha as relações de poder, de modo que ele deverá ser salvo, conforme se percebe desde o início. O “Prólogo no Céu”, imaginado por Goethe em torno de 1800, é criado a partir do repositório da tradição do teatro do mundo, marcado por nomes como Dante, Calderón e Milton. Teatro do Mundo deve significar aqui, seguindo Ernst Robert Curtius,³ tanto a representação da humanidade em sua relação com o mundo ou, ainda, poesia sobre ordenação e sentido do mundo, visto como criação. Por este motivo, pode-se também falar de poesia sobre a criação.⁴ O “Prólogo no Céu” confere ao *Fausto* de Goethe o prenúncio de tal poesia da criação. O protagonista, entretanto, interpõe dificuldades a isso.

Pois para um teatro do mundo e da criação “clássicos”, conforme o modelo insuperável de Calderón,⁵ já é, há bastante tempo, demasiado tarde. Fausto seria o primeiro a protestar contra a formação de tal horizonte. Nós conhecemos suas explicações: “O mundo de lá pouco me importa a mim”;⁶ e “Para o além a via é-nos vedada”.⁷ (No entanto, Fausto não dá um passo sem o descendente daquele “mundo do além”, sem Mefisto.) A fórmula, sob cuja luz, o *Grande teatro do mundo*⁸ de Calderón conduziu suas personagens pelo mundo, é a seguinte: “Aja corretamente – Deus está acima de vocês”. Fausto, pelo contrário, pensa e age de modo incondicionado, absoluto, a seu talante – encerrado, citando mais uma vez Ernst Robert Curtius, “na solidão sublime do espaço moral”, autônomo, portanto e assim moderno. Fausto demonstra com tal gesto, com o revoltoso nascimento da autonomia, justamente o afastamento do teatro do mundo. Teatro do mundo no momento da revolta. Por isso, dever-se-ia, poder-se-ia tratar o “Prólogo”, a citação do teatro do mundo, como adorno ultrapassado e cortá-lo, como é prática comum nas encenações? Quem procede desta forma, coloca-se resolutamente sob o ponto de vista de Fausto, não sob o de Goethe. Aqui queremos nos colocar ao lado de Goethe.

Portanto: o “Prólogo” evoca a tradição da poesia da criação. Ele reúne, desse modo, dois motivos teatrais.

O primeiro é a disputa metafísica pela alma humana. Como se sabe, Goethe recorre para isso ao início da história de Jó. Lá está a negociação entre o Senhor e Satã em relação a Jó, a quem o Senhor chama de “meu servo Jó”, e o desafio de Satã: “ele te negará na tua face” (Jó 1, 6-12). Goethe transforma a disputa compacta entre o Senhor e Mefistófeles no caso Fausto que, repleto de todo tipo de afrontamento, atrai para si, com razão, a atenção mais acirrada dos intérpretes.

O que frequentemente se menospreza aqui é o segundo motivo da peça que está em cena. Refere-se aqui ao elogio à “Obra”, o louvor à criação, como ele determina as estrofes dos arcanjos no início do “Prólogo” e na forma de tratamento que o Senhor dá aos “verdadeiros filhos de Deus” no final do “Prólogo”. (Os anjos – “funcionários do céu”, “ministros do divino governo mundial”, como caracterizou Giorgio Agamben em seu recente ensaio).⁹ Portanto:

34

Seguindo antigo ritmo, o Sol
Com as esferas canta uma canção,
E fecha o seu ciclo ancestral
Ao passo sonoro do trovão.
Vê-lo dá aos anjos vigor:
Insondável é o seu maior mistério;
O enigma da Obra maior
É como o do dia primeiro.

*Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,*

*Wenn keiner sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.*

E, no final da cena:

Mas vós, os veros filhos do divino,
À beleza animada cantai vosso hino!
Vos prenderá nos doces laços do amor,
E vós fixai o fenômeno livre
e fugaz em pensamento fundador.

*Doch ihr, die echten Göttersöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.*

35

Esses versos não são meros ornamentos que guarnecem de modo apazível a disputa. Trata-se muito mais de reconhecer: o elogio às “obras superiores”, entoado no estilo de grande lírica, dá-se em relação à disputa entre o Senhor e Mefisto. Os arcanjos tomam posição na disputa sobre a perfeição ou imperfeição da criação. Por um bom acaso, Goethe conheceu um exemplo bem fresco e grandioso de uma tal louvação à criação bem na época de surgimento do “Prólogo” do *Fausto*. Na companhia de outros grandes de Weimar – Wieland, Schiller, assim como de Herder – Goethe assistiu no Ano Novo de 1801 a apresentação da *Criação (Schöpfung)* de Haydn, no teatro de Weimar (dois dias antes ele já havia assistido ao ensaio geral). Um memorável encontro entre o Classicismo de Viena e o de Weimar. O oratório de Haydn incorpora o libreto de Gottfried van Swieten, por isso seu inaudito sucesso, um ápice da

alegria iluminista-pietista mundana.

Sob o signo da luz vitoriosa, Haydn/van Swieten festejam a obra de seis dias e seu ápice, a criação do homem. Assim anuncia a ária de Uriel:

Vestido com dignidade e altivez,
Abençoado com beleza, força e coragem,
Dirigido para o céu, ele está ereto,
O ser humano,
Um homem, e rei da natureza.
Sua fronte nobre, largamente abaulada
Anuncia o sentido profundo da verdade
E do olhar claro brilha
O espírito,
Sopro e imagem do Criador.

*Mit Würd' und Hoheit angethan,
Mit Schönheit, Stärk' und Muth begabt,
Gen Himmel aufgerichtet, steht
Der Mensch,
Ein Mann, und König der Natur.
Die breit gewölbt' erhab'ne Stirn
Verkünd't der Weisheit tiefen Sinn,
Und aus dem hellen Blicke strahlt
Der Geist,
Des Schöpfers Hauch und Ebenbild.*

A Criação de Haydn termina como se o assunto do pecado original ficasse em aberto, até mesmo como se fosse bem inverossímil. De fato, trata-se aqui de ressaltar o efeito iluminista dessa poesia sobre a criação: ela passa por cima, de modo intencional, do pecado original e de tudo que está relacionado a ele. O complexo *Paraíso perdido* (tema de Milton) é deixado de lado. Elogio à criação e humanidade compõem um contínuo ininterrupto.

Bem diferente é o “Prólogo” do *Fausto*. Na posição estrutural onde as antigas poesias sobre a criação iniciam a história da tentação, queda e redenção da humanidade, onde, com entusiasmo iluminista, a *Criação* de Haydn/van Swieten louva o homem como meta da *creatio*, justamente aí é interrompida em Goethe a canção dos arcanjos em louvor à “obra maior” e adentra Mefisto na cena metafísica. Ele é responsável pelos defeitos da natureza humana.

Para Mefisto, o homem é um erro, um caso infeliz da criação, sua refutação. Ele se opõe ao hínico canto de louvor do anjo (“Perdão, que altos discursos não sei ter”),¹⁰ ele insulta a criação na medida em que, sem qualquer reserva, coloca a nu seu maior representante, o homem. “O pequeno deus do mundo não mudou, / Desde o dia primeiro mui singular ficou”.¹¹ Contraposto a isso falam os Arcanjos: “E o esplendor da Obra em redor / É como o do dia primeiro”¹² – “esplendor” aqui, “singular” lá. E adiante: “Não há na Terra nada do teu agrado / Senhor, não há! Está tudo lá como sempre, maravilhosamente ruim.”¹³ Como se quisesse riscar o otimismo humano iluminista, como se quisesse ancorar novamente na natureza humana os antigos danos do pecado – assim Goethe deixa agir o crítico radical da criação. E Fausto é sua prova. Pode-se concluir: precisamente Fausto toma o lugar de um novo, cada vez mais moderno, Adão, que comete um novo pecado original. Um pecado original novo (moderno) – não é menos do que isso do que se trata quando Mefisto com seu modo de se expressar descontraindo fala de uma aposta: “Vai uma aposta? Eu Vos digo, em verdade, / Que o haveis de perder”.¹⁴ A volta ao ponto negro da história da humanidade – isso é um engenhoso artifício.

O “pequeno deus do mundo”¹⁵ deve ser levado à queda e, com isso, também a obra prima da criação. “Deus da Terra”¹⁶ – sobretudo Herder, o intérprete da Bíblia e educador da humanidade, um dos maiores inspiradores de Goethe (e do *Fausto*), fez dessa expressão sua mais cara representação antropológica e sempre lançava mão

dela. “Eu – como Deus”!¹⁷ diz ele então, fala de “divinização do homem” (*Menschengöttlichkeit*) ou formula, com brilhante força linguística, “Eu / sou aquilo, através do qual a criação / se concentra”.¹⁸ Isso significa: concentrado, atingindo sua meta e, aliás, pelo sentimento e reflexão do indivíduo, mas também por meio da participação do deus da Terra na “dádiva da criação e do poder”¹⁹ do criador do mundo.

Nesse sentido surge então, em Herder, também a expressão “aspirar”: “mas justamente através de aspiração, através de esforço e trabalho tornou-se isso (quer dizer todo o trabalho e fadiga humanos) delicioso! Aquecer-se, aproximar-se, criar, obter sentido, dominar e imperar – imagem de Deus, do incansável, do criador!”.²⁰

38 Bastante distinto é, naturalmente, Mefisto. O homem, um “pequeno deus do mundo”, significa: o cerne da criação, participação, aspiração, atividade. Contudo, tal é o diagnóstico do crítico, esse “Deus da Terra” está em larga medida insatisfeito, ele inverte sua aspiração em uma dinâmica desprovida de meta e contentamento, o pretense “servo” comporta-se realmente como um rebelde. Com satisfação, Mefisto observa como a testemunha principal do “Senhor” força de tal maneira sua capacidade de participação na criação, seu empenho, até cair em um desinteresse radical. “Pede as mais belas estrelas sua ânsia; / Do mundo os maiores prazeres procura / E nem o que à mão tem, nem a distância / Satisfazem esta alma insegura”.²¹ Dito de outra maneira: tal homem não quer simplesmente se adequar a esse mundo, ele se coloca em uma desproporção basilar em relação à criação, ele está fundamentalmente descontente. Isso é moderno – o pecado original moderno de um Adão moderno.

A participação na “dádiva da criação” como fonte de um mal-estar fundamental com a criação é um paradoxo com formato dialético. Simplesmente isso é o que deseja aquele que tudo nega. Dessa forma, desdobra-se no grande monólogo de Fausto (da cena “Noite”) um psicodrama que confirma por demais o diagnóstico de Mefisto.

2. Rebelião

Em ritmo alternante entre colapso e impulsividade, as longas cenas do quarto de estudo delineiam a rebelião de Fausto, uma revolta do desespero. Mefisto não tem que aparecer como tentador ou sedutor. No pacto e aposta ele tão somente ratifica aquilo que irrompe propriamente de Fausto. Ele não convence, ele auxilia.

Na segunda cena intitulada “Quarto de estudo”, já está tudo arranjado. O desespero de Fausto, até então de certa maneira reprimido e encoberto pelo *páthos* de suas tentativas de romper com limites, irrompe então em cena sem qualquer reserva. Três grandes momentos discursivos preparam o arremate da aposta, conduzem para este momento com consequências inexoráveis.

O primeiro momento discursivo: “Em nenhum hábito deixarei de sentir / A dor da vida estreita que levar”.²² O tema geral é introduzido novamente. O que mais explica além disso: o mundo não pode me conceder nada, ele não é suficiente para mim; porque meus anseios e aspirações não se deixam nele se tornar realidade, ele se torna mais e mais um vazio. Fausto se sente muito velho e jovem demais. Deve renunciar, aquele que quer apenas desejar. Com pavor desperta pela manhã, pois nenhum desejo havia se realizado, toda vontade fora amainada, frustrada a criação em sua alma ativa com “farsas mil da vida”. Sonhos selvagens tornam sem efeito também todo “repouso” provindo da noite. O “Deus” que “mora em seu âmago”, “não tem poder sobre as rodas do mundo”, mas isso certamente quer dizer: a desproporção desse eu com o mundo e com a vida não tem chance de salvação. Desejo, volúpia, criação do próprio espírito, o Deus que habita em sua alma – em lugar algum se acha “no mundo exterior a contraimagem que dá respostas”.²³ Conclusão do primeiro momento discursivo: negação da existência e da vida, desejo de morte. “E assim a existência me é um peso, / A morte ansiada, a vida um ódio imenso”.²⁴

O segundo momento discursivo de Fausto cresce e transforma-se em uma “avalanche de maldições”, em um “amaldiçoamento”.²⁵

Maldigo hoje tudo o que enreda
A alma em falsa sedução
E com lisonja a cega e encerra
Neste antro de desolação.

So fluch' ich allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt,
Und sie in diese Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt! (vv. 1.587 e segs.).

Então ele amaldiçoa a “douta opinião” do homem sobre si mesmo, o mundo das aparições sensíveis, fama e glória, riquezas e “Mamon” (deus do ouro), “a suma essência da uva”, e logo depois ainda, mas não por acaso, as mais elevadas virtudes cristãs, “do amor a bem-aventurança”, a “esperança”, a “crença”, a “paciência”.
40

Caso se queira evitar mal-entendidos (como se as maldições de Fausto tivessem em grande parte razão de ser), uma olhada no texto de Goethe sobre Winckelmann (1805) ajudaria. É o documento de uma arte de bem viver clássica e completamente antifáustica. Trecho por trecho surgem lá justamente as riquezas da vida que foram amaldiçoadas por Fausto, como insígnias de uma existência feliz, como expressão de um inusitadamente saudável prazer e posse do mundo. Diante dessa transparência, o moderno amaldiçoador do mundo é uma figura fracassada de um infeliz.

Da mesma forma, ajuda dar uma olhada na tradição fáustica contida nos livros populares. Pois, como se deve entender a maldição das mais elevadas virtudes cristãs, se não como acolhimento da complexidade do motivo do desespero, da *desesperatio* e *acedia*, que se condensou em torno do pacto de Fausto com o diabo? *Acedia* – assim a Idade Média chamava uma depressão com um matiz metafísico.

Quase todas as nuances da *acedia* retornam agora. Elas se realizam em Fausto: a oposição entre o amor e a esperança, a malícia, a “*fuga et horror et detestatio boni divini*”.²⁶ A maldição das riquezas divinas se dirigem agora à existência, vida, mundo, ao Deus-natureza, revogam a teodiceia com a qual os Arcanjos iniciaram o Prólogo, contradizem a confiança no homem que o “Senhor” contrapôs lá aos argumentos de Mefisto. Todas as maldições estão interligadas, formam uma unidade uníssona – uma grande “blasfêmia”, como Fausto dirá no final da tragédia: “Já o fui, antes de às trevas me dar / E contra mim e o mundo blasfemar”.²⁷ “Você o destruiu, / O mundo belo”²⁸ – o comentário do coro dos espíritos acerta no alvo. Mefisto pode ficar satisfeito.

O que Mefisto ainda pode dar ao rebelde niilista? A resposta sarcástica conduz Fausto a seu terceiro momento discursivo. Ele é: nada. O sarcasmo de Fausto em relação ao nada do mundo e às suas riquezas passa diretamente pela formulação no momento da aposta: “Se um dia, acomodado, na cama da preguiça / Me deitar, que esse seja o meu fim!”.²⁹ À cama da preguiça, ele acrescenta logo a vaidade em relação a si mesmo e o prazer. Ele aposta que não se deixará enganar nem ser vítima de mentiras – “A aposta ofereço”.³⁰ A aceitação de Mefisto – “Topo!” vem logo a seguir.

Contudo é notável o que sucede a essa fala. Fausto aumenta a formulação da aposta com os seguintes versos:

Se alguma vez ao momento disser:
Fica, tu que és tão belo!
Será então livre de me prender,
Afundar-me-ei sem agravo, sem apelo.

*Werd' ich zum Augenblicke sagen;
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!* (vv. 1.699-1.702).

Isso é uma afronta incrível. Aqui também, Fausto junta tudo, mistura tudo, leva sua caudalosa fala cheia de fúria da “cama da preguiça”, passando pelo extremo amor próprio e prazer até o “belo momento”³¹ – e infringe, dessa forma, o mais alto valor do sistema de valores clássicos de Goethe; vai contra aquilo que Goethe chama de “momento pleno”.³² Esse momento significa, para dizer isso com uma só palavra, a possibilidade de um contato feliz com o mundo.

E constatamos: Fausto amaldiçoou a si mesmo com essa aposta e com o pacto. Sua formulação da aposta está contaminada com aquela maldição do mundo, com a qual ele já havia sido tocado. Se Fausto não acredita no “momento pleno”, se ele aposta em cima dessa impossibilidade fundamental, então ele aposta na criação falha. A aposta sobre o “belo momento” se associa, devida e consequentemente, à “blasfêmia” da maldição do mundo. Esta já o havia tornado maduro para o diabo.

42

Dali em diante ele pertence a Mefisto, o espírito da negação. A partir desse momento, o contato de Fausto com o mundo está envenenado, estragado, pervertido por meio de magia e livre arbítrio. A carreira do amaldiçoador do mundo termina – por ora – no Sabá das Bruxas e no cárcere de Margarida, na noite antes da execução dela. Inicialmente, a figura grotesca do diabo – possivelmente provinda do “saco de Valpúrgis”,³³ talvez até mesmo como manifestação de um princípio de oposição “malvado-satânico”;³⁴ então o horror, o hediondo – um colapso do sentido do mundo diante do destino de Margarida, que é evitado tão somente pela fala que “vem de cima”: “Está salva!”.³⁵ A figura grotesca do diabo e o hediondo – Fausto virou o “infeliz”,³⁶ aquele que se tornou o *infaustissimus*, o apostador que amaldiçoa o mundo está aí como um excluído da criação. “Oh, antes não tivesse nascido!”.³⁷ Não há mais nada a se dizer.

3. Sintonia com o mundo

Como pode haver uma saída, até mesmo uma possibilidade de tornar Fausto um ser que tem “prazer pela criação”?³⁸ A expressão “prazer pela criação” está no famoso *Paralipomenon* 1³⁹ e aparece lá em uma série de palavras compostas com a palavra prazer: prazer de vida, prazer pelos feitos, prazer pela beleza, prazer pela criação. Sigamos Goethe, então todo o *Fausto II*, possivelmente, representa o luxuoso caminho até o “prazer pela criação”.

Não é necessário ficarem preocupados com tudo isso, vou me servir de um fio condutor que levará a uma curta formulação. Esse é o motivo do instante.⁴⁰ Eu procuro por instantes belos, apesar de Fausto, como vimos, não querer percebê-los. Gostaria de comentar três desses momentos.

O incrível peso da balança, que faz com que Fausto renasça depois de aniquilado e que novamente abre o caminho para o mundo, é produzido pela cena “Lugar aprazível”.⁴¹ Justamente por essa razão, a cena tem de ter um novo prólogo; caso se observe atentamente, pode-se estabelecer relações diretas com o “Prólogo no céu”.

Um prólogo ao ar livre, não no céu, na “região aprazível”, mas na Terra, na natureza. O Senhor, porém, está presente, desta vez ele se revela através de sua criação, no Deus-natureza. Um círculo de espíritos assume o papel dos Arcanjos. O caminho trovejante do sol se repete na suntuosidade estrondosa da luz do amanhecer. O rebelde de outrora, sempre insatisfeito, jaz estirado lá. E se pode dizer: toda a criação está lá, disposta a receber o Fausto aniquilado e para provar através dele seu poder de cura.

Primeiramente, com uma beleza transbordante, as estrofes noturnas dos elfos, que introduzem Fausto no ritmo da noite. Então, com uma grandiosidade dantesca, segue o monólogo de Fausto em forma de tercetos, falando do dia que irrompe e do sol que nasce. E o surpreendente acontece: Fausto mergulha cada vez mais em elogios

à criação, na verdade, um Fausto que se “des-faustiza”. Podemos chamá-lo de “Des-fausto”, pois ele não tem vontade de dirigir por muito tempo o olhar diretamente para o sol, isso era uma atitude do gênio-titânico, cujo potencial de insatisfação e de destruição já tinha se mostrado. E assim ele compreende, “com crescente encantamento”,⁴² um outro grande símbolo do Deus-natureza goethiano, “a curva firme e vaga das cores vivas”,⁴³ o arco-íris (ou do sol) sobre a cascata. Medida humana desta vez e, contudo, encantamento e sintonia: “no brilho das cores temos a vida”.⁴⁴ Em nenhum outro lugar, Fausto se aproximou tanto de Goethe (e do modo de viver goethiano) do que nesse instante. Um “belo momento” é esse instante matinal, um instante do prazer pela criação.

44 Falando de forma mais exata: trata-se do instante matinal da criação. Essa formulação também nos é dada por Herder em seu ensaio sobre o Gênesis. Com uma concretude inusitada, Herder condensa nesse texto toda a história da criação e, da mesma maneira, ela é narrada no primeiro livro de Moisés, como um acontecimento matinal que se repete em cada raiar do dia. “[...] aproxime-se das imagens simples, sem adornos, veja como elas se sucedem umas às outras, aproxime-se ainda mais, o que vê? Nem mais, nem menos do que – pinturas da aurora da manhã, imagem do dia que nasce – veja bem! A explicação de tudo”.⁴⁵ Isso quer dizer: “A mais antiga e maravilhosa revelação de Deus surge para ti a cada manhã como um fato, a grande obra de Deus na natureza”.⁴⁶

Sob o signo do novo prólogo, pensa-se que Fausto está em um bom caminho – em direção às “mais altas regiões”,⁴⁷ às “relações mais dignas”,⁴⁸ como seu autor disse em referência à segunda parte. Contudo, veremos como Fausto no Palácio⁴⁹ tem de “seguir lutando”⁵⁰ com os “erros”⁵¹ mais estranhos (essas também são palavras de Goethe).⁵² Nessa parte, a solução tentadora chama-se “dinheiro e espíritos”.⁵³

Ao final porém, ainda há Helena, primeiro os acontecimentos

antes de sua aparição, depois sua posse. Novamente chega-se a um momento da mais alta dignidade – esse é nosso segundo momento.

Observe-se apenas de passagem: uma espécie de prelúdio a isso é a festa no mar no final da “Noite clássica de Valpúrgis” (que na verdade não é vivenciada por Fausto). Trata-se de um trecho de uma grande poesia sobre a criação com uma apresentação antigo-mitológica e, ao mesmo tempo, baseada na mais moderna ciência da natureza. Da mesma forma, diga-se sucintamente: no início do segundo ato, através dos personagens Bacharel (“Se existe mundo, é minha criação”)⁵⁴ e do criador de homens (Wagner), Goethe se permite a brincadeira de ironizar duas variantes modernas que tratam do tema da criação – a filosófico-idealista e a tecno-natural-científica. Trata-se, de um lado, da herança de Fichte e do outro, do projeto do Dr. Frankenstein.

Por fim, trata-se da própria Helena também, o momento da união, um momento que se faz sobre abismos. Laconicamente, a cena decisiva reúne um conjunto de conceitos relacionados à felicidade: prazer, presente, existência, momento. Fausto e Helena dividem o verso rimado: “Não cuida a alma de futuro nem passado, / Pois só o presente – / é nossa sorte e fado”.⁵⁵ Logo após, Fausto diz novamente: “Existir é dever, fosse apenas por um momento”.⁵⁶

Isso é pensado à maneira dos antigos. A concepção de Goethe acerca do instante segue acepções de felicidade conforme estabelecidas na Antiguidade, epicuristas como estoicas. Dessa forma, felicidade e momento estão estreitamente associados, porque o momento compreende a representação do cosmos, sua totalidade e seu conteúdo. O filósofo francês Pierre Hadot diz em relação a isso que em cada momento, em cada instante tem de se responder afirmativamente para o universo, para a razão do mundo. Marco Aurélio explica: “Digo, pois, ao mundo: Meus desejos são os teus”.⁵⁷ Assim, o momento presente recebe um valor infinito: ele contém em si todo o cosmos, toda a riqueza do ser. Devido a isso, existir no

cosmos é, para os sábios, felicidade e dever.

O momento de Fausto com Helena possui a mesma dignidade. Não há dúvida de que a concepção de Goethe do momento eterno – “O momento é eternidade”⁵⁸ – é uma declaração única e, pensada classicamente, de concordância com o mundo. Mas ninguém expressou isso mais belamente do que o vigia da torre, Linceu:

Nascido pr’a ver,
Pr’a observar tudo.
Na torre a viver,
Agrada-me o mundo.

*Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt (vv. 11.288-11.291).*

46

O canto de Linceu, imediatamente transformado em “um pavor atroz”,⁵⁹ ressoa, porém, em um mundo recém-devastado pela arbitrariedade de Fausto. Na alta montanha, Fausto desperta do sono do momento antigo, ouve a concepção de surgimento do mundo de Mefisto, em acordo com a revolucionária concepção vulcanista, e se acha novamente em uma paisagem histórica moderna, na esfera da guerra civil, da revolução e contrarrevolução do presente. Ele participa disso totalmente. “A alta vontade sem empecilhos”:⁶⁰ este é agora seu lema que caracteriza Fausto cada vez mais como moderno.

Todavia, permanece ainda um momento, o seu último, o momento da morte de Fausto. E com ele a repetição da formulação da aposta que é difícil de entender, quase incompreensível:

A um momento tal então diria:
Suspende-te, tu que és tão belo!
O rasto do trabalho e dos dias,
Nem eternidades podem apagá-lo. –

No antegozo de tão feliz evento
 Disfruto agora do supremo momento
 (Fausto cai para trás).

*Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
 Verweile doch, Du bist so schön!
 Es kann die Spur von meinen Erdetagen
 Nicht in Äonen untergehn. –
 Im Vorgefühl von solchem hohen Glück,
 Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick (Faust sinkt zurück
 -vv. 11.581 ss.).*

Felicidade, “prazer pela criação”, estar em sintonia com o mundo: tudo está na dependência de se reconhecer nosso motivo geral, caso contrário, a confusão é total. Mas então acontece o seguinte: diante de obra criada por ele mesmo, Fausto aprecia o momento. Empenho e prazer se fundiram nesse momento, mesmo que seja apenas um “pressentimento”⁶¹ e que esteja no futuro do pretérito,⁶² – mesmo que atrás do colonizador esteja um vestígio de devastação. Isso significa o seguinte: Fausto até se vale formalmente de uma aposta, mas ele inverte a tendência original, que estava naquele momento da aposta, justamente em seu contrário. A forma não se presta mais para um repúdio sarcástico do mundo, ela não é mais uma forma de negação do mundo, trata-se agora da possibilidade de um momento pleno, de uma aceitação do mundo – de um sentimento de completude em relação ao mundo.

47

Pode ser que, para ajudar Fausto, surja uma reminiscência híbrida, uma combinação ousada de motivos, uma ponte entre as passagens que coloca sua obra, os diques e as terras conquistadas, em uma relação surpreendente. Mefisto inicia a realização do desejo de Fausto⁶³ com a seguinte fala em tom de troça: “Que se realize de acordo com tua vontade!”,⁶⁴ uma paródia, que diz muito, do “*Fiat voluntas tua*” da oração do *Pai Nosso*. Então diz Fausto:

Criei plano após plano então na mente,
Por conquistar o gozo soberano
De dominar, eu, o orgulhoso oceano,
De ao lençol áqueo impor nova barreira,
E ao longe, em si, repelhir-lhe a fronteira.
Consegui passo a passo elaborá-lo.
Eis meu desejo, ousa tu apoiá-lo!⁶⁵

*Da faßt' ich schnell im Geiste Plan auf Plan:
Erlange dir das köstliche Genießen,
Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
Der feuchten Breite Grenzen zu verengen
Und weit hinein, sie in sich selbst zu drängen (vv. 10.228 ff.).*

48

“Deleitar-se”,⁶⁶ diz Fausto, leva a pensar no “prazer pela criação”, e isso com um sentido elevado. Pois, inesperadamente, Fausto se movimenta aqui no âmbito do *Gênesis* bíblico, dá, a seu modo, como um colonizador moderno, uma nova forma à fala do terceiro dia da criação. Nessa ação, ele tem de complementar, como fez Herder, o trecho do *Gênesis* (1,9) com o de *Jó* (38,8). Assim está no *Gênesis*: “E disse Deus: Ajuntem-se num só lugar as águas que estão debaixo do céu, e apareça o elemento seco. E assim foi.” Em:

8. Quem fechou com portas o mar, quando brotou do seio maternal,
9. quando lhe dei as nuvens por vestimenta, e o enfaixava com névoas tenebrosas;
10. quando lhe tracei limites, e lhe pus portas e ferrolhos,
11. dizendo: Chegarás até aqui, não irás mais longe; aqui se deterá o orgulho de tuas ondas?”⁶⁷

Esse trecho é, aliás, citado com prazer e de forma programática por construtores de canais e barragens, pelos partidários de Saint-Simon, utopistas de um mundo da indústria, que deixaram nítidos vestígios na redação final do *Fausto*. A construção de canais

era o projeto mais precioso de Saint-Simon e, justamente por isso, pode ser visto como símbolo de sua doutrina. É dito aos trabalhadores o seguinte lema: “é você que diz ao mar irritadiço; Tu virás até aqui, não irás mais longe do que isso” (*c’est toi qui dis à la mer irrité: Tu viendras jusqu’ici, tu n’iras pas plus loin*). Deve-se mencionar, mesmo de passagem, que Goethe rejeitava veementemente a doutrina de Saint-Simon.

Prazer pela criação também no último instante, mesmo que todos os traços de modernidade possam ser inscritos na obra criada por Fausto. Que o eterno-insatisfeito expresse sua concordância com a vida bem no momento de sua morte é, na realidade, um efeito de ironia incomparável. Mas que se pontue o seguinte: Mefisto, agora corretamente diabólico, vê surgir “O último, oco, insípido momento”,⁶⁸ ele realmente perdeu seu jogo de negação do mundo, na terra como no céu. Se o “Senhor” do “Prólogo no Céu” fica com a razão no final, então isso significa também que Goethe não permite que seu moderno, detestado, cheio de culpa, sinistro protagonista decaia, diferentemente da maioria dos novos intérpretes que, sem piedade, condenam Fausto.

49

O final no desfileiro com a ascensão de Fausto ao céu, guiado pela doutrina herética da *Apokatastasis panton*,⁶⁹ o retorno de todas as coisas no final dos tempos, renova e até mesmo supera a pompa com o qual a peça começou. Com especial satisfação, vemos que Goethe preocupou-se em revelar uma reminiscência bem específica no “Prólogo no Céu”. O *Pater Profundus* louva a criação gerada por seu amor:

Como a meus pés, rocha abismal
 Domina abismos mais nos baixos,
 Como à voragem torrencial
 Afluem mil cristalinos riachos,
 Como seu próprio vigor,

Eleva o tronco na atmosfera,
Assim é o onipotente amor
Que tudo cria, tudo opera.

*Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie strack mit eignem kräftigen Triebe
Der Stamm sich in die Lüfte trägt:
So ist es die allmächtige Liebe,
Die alles bildet, alles hegt (vv. 11.866 ss.).*

50 E o surpreendente-agradável: experimentamos uma fala métrica. O *Pater Profundus* retoma as mesmas estrofes de oito versos e usa o mesmo ritmo que os Arcanjos do “Prólogo no Céu”, quando eles começaram seus cantos de louvor à criação. Lá está: “O sol entoa de maneira ancestral / De esferas irmãs cânticos rivais”.⁷⁰ Aqui: “Como a meus pés, rocha abismal / Domina abismos mais nos baixos”.⁷¹

É como se um círculo se fechasse. De fato, podemos admitir que “a imortalidade de Fausto”⁷² é acolhida no amoroso-movimento da criação. E temos a esperança de que Fausto faça as pazes com os grandes entoadores de hinos à criação, com os arcanjos, com Linceu, com o *Pater Profundus* do desfiladeiro.

NOTAS

¹ Tradução de Magali Moura e Jeanette Dias; atualizada por Magali Moura, acrescida de notas.

Publicado anteriormente em: KESTLER, Izabela Maria Furtado; MOURA, Magali dos Santos (ORG.). *Fausto de Goethe e a contemporaneidade: questões fáusticas no século XXI*. Rio de Janeiro: ApaRio; De Letras, 2012, p. 137-159; arquivo digital.

² Goethe, *Fausto I*, primeira cena. Todas as citações de *Fausto* em português seguem a tradução de João Barrento (GOETHE, Johann W. *Fausto*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio d'Água, 1999) [N.T.]. As citações em alemão seguem a seguinte edição: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Hrsg. von Albrecht Schöne, 5., erneut durchgesehene und ergänzte Aufl., Frankfurt a. M. 2003. [N.T.].

³ CURTIUS, Robert E. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke, 1948, p. 146-152.

⁴ O termo em alemão é “*Schöpfungspoesie*”, lírica que tematiza o processo de criação do mundo com marcantes aspectos teológicos.

⁵ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681); poeta e dramaturgo espanhol. [N.T.].

⁶ *Das Drüben kann mich wenig kümmern*; v. 1.660.

⁷ *Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt*; v. 11.442.

8 DE LA BARCA, C. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988. [N.T.].

⁹ AGAMBEN, Giorgio. “O Reino e a Glória: uma genealogia teológica da economia e do governo”. In: _____. *Homo sacer II*. São Paulo: Boitempo, 2011. [N.T.].

¹⁰ *Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen*; v. 275.

¹¹ *Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, / Und ist so wunderbarlich als wie am ersten Tag*.

¹² *Und alle deine hohen Werke / Sind herrlich wie am ersten Tag*.

¹³ *Ist auf der Erde ewig dir nichts recht? / Nein, Herr! Ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht*.

¹⁴ *Was wettet Ihr? Den sollt Ihr noch verlieren*; v. 312.

¹⁵ *Kleine Gott der Welt*; v. 281.

¹⁶ *Gott der Erde*.

¹⁷ “*Ich – wie Gott!*” – Aqui é citada a poesia de Herder “*Schöpfung*” (Criação) de 1773. [N.T.]

¹⁸ *Ich / Bins, in dem die Schöpfung sich / Punktet*.

¹⁹ *Schöpfungs- und Herrschungs-gabe*.

²⁰ *Aber eben durch Streben, durch Mühe und Arbeit wards (i. e. alle Menschliche Arbeit und Mühseligkeit) köstlich! ... Sich erwärmen, näher kommen, schaffen, Sinn erreichen, herrschen und walten – Bild Gottes, des Uermüdlichen, des Schöpfers!* – O autor refere-se aqui ao texto de Herder “*Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*” (O mais antigo documento do gênero humano), inserido no vol. 5 de sua obra completa editada em 40

volumes, “*Zur Religion und theologie*” (Sobre Religião e Teologia). [N.T.]

²¹ *Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne, / Und von der Erde jede höchste Lust, / Und alle Näh’ und alle Ferne / Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.*; vv. 304 ss.

²² *In jedem Kleide werd’ ich wohl die Pein / Des engen Erdelebens fühlen.*

²³ O autor cita uma frase do texto de Goethe “*Winckelmann*”. [N. T.]

²⁴ *Und so ist mir das Dasein eine Last, / Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt*; vv. 1.570 e segs.

²⁵ *Flucharie*; expressão de Albrecht Schöne. [N.A.].

²⁶ Tomás de Aquino: esquivaz, temor, horror diante dos bens divinos. [N. A.]; “na fuga, no horror e no detestar o bem divino”; Tomás de Aquino, *Suma Teológica* II, II, artigo 3. Disponível em: <<http://permanencia.org.br/drupal/node/4931>> [N. T.].

²⁷ *Das war ich sonst (ein Mann allein vor der Natur, ein Mensch), eh’ ich’s im Düstern suchte, / Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte* – vv. 11.408 e ss.

²⁸ *Du hast sie zerstört, / Die schöne Welt.* - vv. 1.608-1.609.

²⁹ *Werd’ ich beruhigt je mich auf ein Faubett legen, / So sei es gleich um mich getan.* vv. 1.692-1.693.

³⁰ *Die Wette biet’ ich!*”

³¹ *Schöner Augenblick.*

³² *Erfüllten Augenblick.*

³³ Em alemão: *Walpurgissack*. A expressão “*Walpurgissack*” (“saco de Walpurgis”) foi cunhada pelo próprio Goethe, de acordo com a narrativa de Johannes Falk acerca de conversas entabuladas entre os dois. Goethe se referia às partes não publicadas da cena da “Noite de Valpúrgis” da primeira parte do Fausto. Segundo Goethe: “O saco de Valpúrgis cai nas profundezas, cai no inferno; e do inferno, como o Sr. sabe, não vem nenhuma salvação.” (*Walpurgissack herunterfällt, fällt in die Hölle; und aus der Hölle, wie Ihr wißt, giebt’s keine Erlösung.* Goethe: *Zeitlich ungewiß.* Goethe: *Briefe, Tagebücher, Gespräche*, S. 31780 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 4, S. 353-354) [N.T.]

³⁴ Conforme expressão de Albert Schöne. [N.A.]

³⁵ *Ist gerettet!*

³⁶ *Unglücksmann.*

³⁷ *O wär’ ich nie geboren!*

³⁸ *Schöpfungsgenuß*

³⁹ Trechos não publicados, referindo-se ao *Fausto* II.

⁴⁰ *Augenblick.*

⁴¹ *Anmutige Gegend.*

⁴² *Mit wachsendem Entzücken.*

⁴³ *Bunten Bogens Wechseldauer.*

⁴⁴ *Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.*

⁴⁵ Citação do livro *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. In: *Herd-ers ausgewählte Werke in einem Bande*. Stuttgart; Tübingen: Cottascher Verlag, 1844, p. 570. N.T.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Höheren Regionen.*

⁴⁸ *Würdigeren Verhältnissen.*

⁴⁹ 2. Cena do Fausto II

⁵⁰ *Durchwürgen.*

⁵¹ *Irrthümer*

⁵² Vide *Paralipomena do Fausto*. [N.T.]

⁵³ *Geld und Geister.*

⁵⁴ *Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf.*

⁵⁵ *Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück, / Die Gegenwart allein – ist unser Glück.* - vv. 9.381-9383.

⁵⁶ *Dasein ist Pflicht und wärs ein Augenblick.* - v. 9.418.

⁵⁷ AURÉLIO, Marco, *Meditações*. Tradução: Thainara Castro Lima. Brasília: Editora Kion, 2011, p. 94 (Livro X, 21); Edição eletrônica. [N.T.]

⁵⁸ *Der Augenblick ist Ewigkeit*; Do poema *Vermächtnis* (Herança). [N.T.]

⁵⁹ *Ein greuliches Entsetzen* – v.11.307.

⁶⁰ *Des allgewaltigen Willens Kür.*

⁶¹ *Vorgefühl.*

⁶² Na língua portuguesa, tempo verbal que corresponde o modo do conjuntivo (*Konjunktiv*) em alemão, como escrito no original de Goethe. [N.T.]

⁶³ 4º ato, “Alta Montanha”. [N.A.].

⁶⁴ *Geschehe denn nach deinem Willen!*

⁶⁵ Trad. de Jenny Klabin.

⁶⁶ *Genießen.*

⁶⁷ Jó 38:8-11; *Bíblia*. (edição Ave Maria). Disponível em: *Bíblia Católica Online* <<https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/jo/38/>>.

⁶⁸ *Den letzten, schlechten, leeren Augenblick* - v. 11.589.

⁶⁹ A doutrina da Apocatástase *panton* refere-se à interpretação do que está em *Apóstolos* 3:21: “É necessário, porém, que o céu o receba até os tempos

da restauração universal, da qual falou Deus outrora pela boca dos seus santos profetas.” e *Colossenses* 1:20: “e por seu intermédio reconciliar consigo todas as criaturas, por intermédio daquele que, ao preço do próprio sangue na cruz, restabeleceu a paz a tudo quanto existe na terra e nos céus.”. [N.T.]

⁷⁰ *Die Sonne tönt nach alter Weise / In Brudersphären Wettgesang.*

⁷¹ *Wie Felsenabgrund mir zu Füßen / Auf tiefem Abgrund lastend ruht.*

⁷² *Faustens Unsterbliches.*

A aposta de Fausto e o processo da Modernidade¹

Michael Jaeger
Universidade Livre de Berlim

“Oh, para!” – nesta única exclamação de Fausto reverbera todo o potencial de felicidade e infelicidade da tragédia goethiana. Desvinculada de seu contexto, poder-se-ia pensar que se trata do suspiro de um ser esgotado ou do anelo de um solitário; nesse caso, a exclamação “Oh, para!” seria um sinal de vida, palavras de alguém que, imerso no torvelinho ininterrupto da existência, suplica por uma trégua para respirar. Se complementarmos o semiverso no texto de Goethe, poderá resultar daí até mesmo uma expressão de ânsia amorosa: “Oh, para! és tão formoso!”.² Tais significados podem muito bem estar presentes no discurso de Fausto, mas são desviados para uma dimensão subconsciente, pois o verso “Oh, para! és tão formoso!” representa, antes de mais nada, o componente decisivo daquela aposta diabólica que Fausto fecha com Mefistófeles: “Se vier um dia em que ao momento / Disser: Oh, para! és tão formoso! / Então algema-me a contento, / Então pereço venturoso! / Repique o sino derradeiro, / A teu serviço ponhas fim, / Pare a hora então, caia o ponteiro, / O Tempo acabe para mim!” (vv. 1.699-1.706).³

55

Aos olhos de Fausto, aquele “Oh, para!” não constitui nenhuma manifestação de vida ou de amor, mas sim um sinal de morte. Pois o momento em que ele desejasse parar, quisesse deter-se porque a existência lhe parecesse bela e ele se mostrasse satisfeito com a realidade presente, esse momento deveria assinalar ao mesmo tempo sua morte – seria o instante, portanto, em que Mefisto, zelo-so servo de Fausto durante seu tempo de vida, assumiria domínio irrestrito sobre sua alma.

O texto de Goethe conhece diversas variações daquela proibição de paz e repouso em face do belo, proibição essa que resulta do pacto entre Fausto e Mefisto. Para citar apenas alguns exemplos: “E mais maldita ainda, a paciência!” (v. 1.606); ou “De qualquer forma sou escravo” (v. 1.710); “Saciemo-nos no efêmero momento, / No giro rápido do evento!” (vv. 1.754-1.755); ou ainda “Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo” (v. 1.766); e, finalmente, “Este aqui maldito!” (v. 11.233).

Todo “aqui”, todo existir consciente no aqui e no agora é sem valor, árido, morto. Somente aquilo que não está dado, que não se encontra à disposição, apenas o “ainda-não-existente” é o que atrai e promete a verdadeira vida. Torna-se evidente que, dessa proibição do deter-se, resulta um culto da velocidade, da inovação desenfreada, da tropelia permanente de imagens e sensações.

56 Quem de nós, vivendo nos dias de hoje, poderia furtar-se à consciência de que a fórmula fáustica do pacto e da aposta, vigorando desde muito tempo, determina nosso comportamento cotidiano? Abre-se diante de nós a possibilidade de enxergar no permanente processo de negação de toda reflexão serena e detida, voltada ao existente, a lei estrutural da moderna sensação de tempo. Inúmeros exemplos do mundo atual das comunicações, do consumo, da economia e da política poderiam ser arrolados aqui para ilustrar a desvalorização de todo momento presente, de todo real efetivo, assim como para demonstrar a atração do não-existente.

Na atual sociedade dominada pela informação e pela mídia, a negação de todos os dados presentes é intensificada até o extremo. Mal ganham forma as imagens e notícias, e de imediato já se veem desvalorizadas, descartadas pelo seu mero existir. O fluxo permanente, cada vez mais veloz, de imagens, sons, dados e notícias voa sem interrupção, de maneira sempre renovada, rumo à próxima sensação. No mundo das vertiginosas alternâncias de imagens e de ritmos acelerados que as acompanham, todo deter-se por parte da

consciência contemplativa e reflexiva tornou-se, de fato, impossível; não há mais nenhum momento que possa subtrair-se ao furor dinâmico impulsionado pela negação incessante do presente. O pacto de Fausto com Mefisto parece, portanto, exprimir em versão literária e, ao mesmo tempo, de modo preciso e concreto, a lei estrutural da modernidade e, por conseguinte, também do nosso mundo atual.

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. Em sua vontade de exercer poder sobre a Vida, ele cobiça manipular incondicionalmente os seus elementos – e, em virtude dessa exigência desmedida, fica à mercê do diabo. A proibição fáustica do deter-se, a negação de tudo o que existe no aqui e agora, da realidade momentânea, e o seu almejo insaciável pelo ainda-não-existente, por aquilo que ele não possui, essa disposição de consciência é representada por Mefistófeles. Ao fazer do demônio, na figura de Mefisto, uma valência psíquica de Fausto, Goethe moderniza uma tradição antiquíssima, proveniente do século XVI, isto é, a história daquele doutor Fausto que, em seu frenético ímpeto por conhecimento e domínio, acaba fazendo um pacto com o demônio.⁴

57

Acompanhado pelo ominoso poodle, Fausto retorna do passeio de Páscoa para o seu solitário gabinete de estudos, onde então Mefisto, sob intensa liberação de fumaça, desentranha-se do cão e apresenta-se como um princípio espiritual (para falar em termos psicológicos): “O Gênio sou que sempre nega! / E com razão; tudo o que vem a ser / É digno só de perecer; / Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais. / Por isso, tudo a que chamais / De destruição, pecado, o mal, / Meu elemento é, integral” (vv. 1.338-1.344).

A forma com que o espírito da negação se apresenta tem consequências, já que pouco depois Fausto sucumbe à tentativa de

negar tudo. Pois na aposta, ou no pacto que fecha com o espírito da negação, Fausto converte-se por sua vez em espírito que nega todo existir no presente, nega em si todo momento e todo deter-se consciente e reflexivo, porque de antemão nada do que existe pode satisfazer às suas exigências, e, conseqüentemente, revela-se digno de perecer. Se todo deter-se no presente está ameaçado de morte, a angústia perante essa ameaça mortal dá origem a um furor voltado ao consumo da realidade, à demanda de mundo – poder-se-ia falar até mesmo de uma embriaguez de consumo impelida de maneira fóbica. Margarida é a primeira vítima real dessa compulsão de devorar todo o existente, e é também ela que tem a percepção de Fausto e Mefisto como os dois lados de uma mesma medalha. Citem-se essas palavras de Margarida no cárcere, ao perceber Mefisto atrás de Fausto que, a bem da verdade, veio com a intenção de libertá-la: “Que surge do solo lá fora? / Ele! é ele! Vem repeli-lo! / Que busca no sagrado asilo? / Busca-me a mim!” (vv. 4.601 – 4.604).

58

Fausto não pode absolutamente repelir Mefisto, mandá-lo embora, uma vez que o tem sempre junto a si em sua angústia em relação ao deter-se e em sua obsessão de consumir pela negação tudo o que existe. E esse Fausto mefistofílico quer efetivamente Margarida, ele a quer devorar, sob o domínio do “apetite” pelo seu corpo (v. 2.603). Por isso, exclama Margarida: “Henrique! aterro-me contigo!” (v. 4.610)

O horror infundido por Fausto deriva, contudo, de sua angústia, da disposição mefistofélica que o compele a devorar todo ser presente, como deve portar-se um espírito que nega continuamente o real, para que não pereça no primeiro momento de comunhão com a realidade do ser, no primeiro gesto do demorar-se e admirar, quando pudesse então exclamar: “Oh, para! és tão formoso!”. Tudo o que acontece na tragédia – e as exceções confirmam a regra – está a serviço das tentativas de Fausto para, por meio da negação do momentaneamente existente, recalcar o seu medo mórbido perante

o deter-se, o demorar-se no instante.

E para essa atitude ininterrupta de recalçamento fica valendo a constatação de caráter histórico: Goethe converte o Fausto mefistofélico em arquétipo da 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. Essa época moderna encontra-se sob o signo de dois específicos fenômenos revolucionários, a saber, o permanente revolucionamento político na Europa, que se inicia com a Revolução Francesa, e a permanente revolução econômica nas condições e relações de vida, encetada pela maquinaria do industrialismo no início do século XIX. O texto completo do *Fausto* goethiano surge entre 1770 e 1831, exatamente sob esse pano de fundo político-econômico.⁵ Em *Fausto. Um fragmento*, publicado em 1790 e assinalando o início da história editorial do texto goethiano, são inequívocas as alusões à incipiente Revolução Francesa. E quarenta anos depois, sob o impacto da Revolução parisiense de julho de 1830, Goethe conclui seu longo trabalho no manuscrito fáustico, mas não sem depositar nos lábios do seu herói dramático as posições mais atuais, mais “modernas” dessa era das revoluções.⁶ Tanto para a revolução política como para a revolução econômica dessa época, o princípio da negação é constitutivo. Isso se torna particularmente evidente no âmbito da política revolucionária, a qual nega continuamente o estado de coisas vigente, reconhecido como corrupto e, portanto, como inimigo mortal. Na consciência dos revolucionários, o processo movido pela revolução é idêntico ao processo do movimento histórico. As sentenças proferidas pelos tribunais da Revolução, assim o quer a autoconsciência revolucionária, estão integradas à lógica processual da história e, como negação permanente do respectivo presente político e social, promovem e executam o progresso.

Ao mesmo tempo, porém, o princípio da negação vigora para a revolução econômica da Modernidade, que concebe tudo o que existe

no presente como mercadoria, como produto, e surge perante este como espírito que sempre nega, pois tudo o que é produzido e lançado no mercado é igualmente digno de logo perecer, de modo a que o processo do desenvolvimento econômico não caia na imobilidade. Assim como o diabo teme a água benta, assim tanto o revolucionário político como o revolucionário econômico, industrial, temem o deter-se. Jamais dirão a um momento, a um estado de coisas, a um produto, aquelas palavras de plenitude e satisfação – “Oh, para! és tão formoso!” –, pois sempre têm em mira a atração do outro, do não existente, do futuro.⁷

60 O espírito desse Fausto-Mefisto, espírito que sempre nega, é a imagem literária de Goethe para o pensamento processual que caracteriza a Modernidade, o qual nega todo o existente com vistas ao novo, o ainda-não-existente, o melhor, e tão logo este surja e esteja dado, é por seu turno condenado como insuficiente em nome de um inatingível estado de felicidade localizado sempre no futuro, de modo a logo ser obrigado a “perecer”. Esse processo dinâmico da revolução política e econômica, que reúne em si os momentos da negação e inovação, caminha *ad infinitum*. Por tal motivo, Mefisto pode dizer de Fausto, este arquétipo da revolução moderna: “E já te prendo em meu enlace. / Deu-lhe o destino um gênio ardente / Que, invicto, aspira para a frente / E, em precipitação fugace, / Da terra o Bom transpõe, fremente” (vv. 1.855 – 1.859).

“Sempre para a frente” – assim se formula a palavra de ordem progressista típica da época.⁸ A despeito das notas críticas que ressoam no texto goethiano, em consonância com as quais a aspiração de Fausto se mostra sempre frenética e desgostosa, uma vez que ele jamais consegue deter-se no “Bom”, nas alegrias presentes, mas salta imediatamente sobre essas no anseio por prazeres novos, melhores, futuros – a despeito de tais notas críticas subliminares, Fausto foi considerado até recentemente como representante do modelo de progresso da Modernidade e de suas esperanças profanas de re-

denção. No acervo de citações dessa tendência exegética, entraram versos do ativismo fáustico: “Patenteia-se o homem na incessante ação” (v. 1.759), “Ao homem apto, este mundo acomoda” (v. 11.446), “No avanço, encontre ele êxtase ou tormento, / Insatisfeito embora, hoje e a qualquer momento!” (vv. 11.451 – 11.452).⁹

E, de fato, Goethe mostra a aspiração fáustica, sobretudo na Segunda Parte do drama, nos mais importantes estádios do moderno revolucionamento das condições e relações de vida. Mostra-a no Palatinado Imperial, onde Fausto e Mefisto introduzem o papel-moeda e deflagram o fluxo de capital que varre do mapa o velho mundo do feudalismo e financia os gigantescos projetos técnicos, industriais e de transportes da Modernidade. É-nos dado olhar dentro do laboratório do Dr. Wagner, o antigo fâmulos de Fausto, onde um homem está sendo criado nas retortas alquímicas. Essa produção técnico-industrial de um ser humano (clonagem, como se diria hoje) configura-se como verdadeira meta daquele projeto da Modernidade de negar a primeira criação, a existência que deriva da Natureza, e substituí-la pela segunda criação, que é um produto do moderno processo de produção.

No final do drama, Fausto nos dá um exemplo dessa revolução moderna e, portanto, da inversão de todas as relações naturais e de produção. Nós o vemos primeiramente na orla marítima, onde ele manifesta o desejo de lutar contra as ondas, lutar contra os elementos e submetê-los ao princípio industrial de produtividade e desempenho (cf. v. 10.198 e seguintes); e nas últimas cenas terrenas da tragédia nós o vemos numa nova terra, que ele conquistou ao mar por intermédio de colossais construções de diques e canais. Nesse mundo novo, artificialmente produzido, nós o ouvimos pronunciar por fim os famosos versos:

Sim! da razão isto é a suprema luz,
A esse sentido, enfim, me entrego ardente:
À liberdade e à vida só faz jus,

Quem tem de conquistá-las diariamente.
E assim, passam em luta e em destemor,
Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.
Quisera eu ver tal povoamento novo,
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo. (vv. 11.573 –
11.580).

62 No final, a aposta fáustica, a negação da permanência, passa a vigorar por toda parte. Contemplamos então a imensa história de sucesso do moderno ideal de dinamismo, ao qual obedece agora toda a sociedade – “criança, adulto e ancião” – e esta é uma história de êxito não apenas no enredo dramático. Pois no *Fausto* de Goethe, em especial na sua Segunda Parte, podemos reconhecer também a expressão literária de nossa sociedade moderna, a prefiguração do ritmo vertiginoso das metrópoles contemporâneas – uma Brasília, por exemplo, para citar essa cidade “fáustica” criada num esforço titânico em pouquíssimo tempo. Uma cidade, portanto, que poderia ter sido construída por Fausto, uma vez que não está distante de seu ideal desenvolvimentista e não seria estranha ao seu projeto colonizador, que Goethe configura, no entanto, de maneira irônica, como espécie de utopia de uma modernidade que viria a ter o seu símbolo mais ostensivo justamente na arquitetura. Como na imensa “colônia” de Fausto, também nas metrópoles atuais, impera a vontade construtivista do homem moderno e não seria surpreendente se, em meio a anotações do arquiteto da capital brasileira, por exemplo, se encontrassem pensamentos de inspiração genuinamente fáustica.

Seria lícito sustentar assim que a utopia de dinamismo que na tragédia goethiana deriva do pacto – “Quisera eu ver tal povoamento novo” – tenha se convertido nesse meio tempo em realidade: hoje não há mais nenhuma região da consciência, nenhum lugar, mesmo entre os mais isolados da Terra, que não tenha sido alcançado pela moderna negação do deter-se, já que o mundo todo se assemelha

àquele “povoamento novo” que fervilha em movimentos cada vez mais acelerados de imagens, dados, finanças, consumo e transportes.

A uma utopia, contudo, não pode acontecer nada pior do que ser colocada em prática, uma vez que ela perde assim a fascinante aura da promessa redentora. Ao longo de 150 anos, Fausto foi festejado como personagem de identificação; mas, desde que sua utopia daquele povoamento fervilhante tornou-se realidade, vivenciamos uma mudança de paradigma na exegese do drama, uma vez que descobrimos o seu potencial crítico e, desse modo, passamos a nos perguntar o que seria assim tão pernicioso no deter-se, no demorar-se no presente. Por que tudo o que existe precisa ser permanentemente desvalorizado, por que todo espaço de repouso e serenidade tem de ser colonizado no sentido da moderna lei do dinamismo e arrastado para aquele fervilhar generalizado? Quais são os custos reais – assim nos perguntamos hoje em dia – do princípio moderno da intensificação incessante do movimento; quem e o que é atropelado pela mobilização geral a serviço da permanente negação do presente? Na tragédia goethiana são, ao lado de Margarida e de um Peregrino – possivelmente o próprio Goethe –, os dois anciãos, Filemon e Baucis, que vão parar “debaixo das rodas”, pois não podem integrar-se tão depressa assim ao novo ritmo, e tampouco querem integrar-se porque representam uma cultura inteiramente diferente, isto é, a cultura do deter-se calmo, da serenidade, e, por consequência, atraem sobre si o furor fáustico da negação.

No nosso mundo determinado por ritmos dinâmicos inescapáveis e de validade global, em que a exclamação “Oh, para!”, agora de maneira inteiramente não-fáustica, não mais nos surge como sinal de morte, mas sim de vida, nessa situação atual nós nos perguntamos se a famosa aspiração de Fausto por aquele povoamento final não representa antes um desnorteamento, a rota para um beco sem saída, para o “Eterno-vazio”, o qual nos é escancarado então como *Horror vacui*, uma vez que nos foi negado e suprimido todo

ponto de repouso e, de modo geral, tudo o que existe no presente.

Paradoxalmente são tais questões atuais e candentes que a tradição da história fáustica traz de volta à nossa lembrança. Desde o século XVI, a história de Fausto vem se configurando como um tema popular com variações específicas de cada época, não apenas na literatura, mas também na música e, sobretudo, nas artes plásticas, âmbito este ao qual será lançado um breve olhar à guisa de conclusão.

O drama goethiano sempre ofereceu às diferentes épocas o modelo literário para a elucidação da respectiva autoimagem mediante um questionamento tipicamente fáustico: quão longe podemos ir na satisfação de nossas necessidades? Haveria um limite à nossa aspiração por felicidade, riqueza e domínio? Caso haja esse limite, onde começaria o pacto demoníaco? Tais questões encerram o problema antropológico fundamental de determinar a relação entre o “eu” e o mundo, subjetividade e objetividade – e a esse problema Goethe confere forma literária concreta em sua modulação do tema fáustico na Primeira Parte da tragédia, mais precisamente por meio da contundente pergunta que Gretchen dirige a Fausto: “Dize-me, pois, como é com a religião?” (v. 3.415) Já no final da Segunda Parte da tragédia, parece ser o próprio Goethe que, no gesto típico do iluminista que exorta à autorreflexão crítica, dirige à Modernidade, num sentido mais amplo, aquela “pergunta de Gretchen”:¹⁰ Seria possível uma vida inteiramente desprovida de religião? Na perspectiva da velhice, religião não deve ser entendida num sentido ortodoxo, mas sim na chave geral de uma espiritualidade sincrética, pós-crítica e pós-iluminista, tal como caracteriza as paragens venturosas de Filemon e Baucis sob o signo do “eterno Deus” (v. 11.142) – paragens, contudo, que serão extintas pelo moderno projeto colonizador de Fausto. Esse mesmo sincretismo espiritual irá caracterizar depois os enigmáticos versos “celestiais” no final da tragédia. No horizonte aberto da obra de velhice *Fausto II*, e também na consciência da ruptura revolucionária com a tradição, a atualização goethiana da

“pergunta de Gretchen” se formula em relação à possibilidade de uma vida desprovida de todo e qualquer pensamento de transcendência, tal como se expressa nas palavras de Fausto: “Que importam do outro mundo os embaraços?” (v. 1.660); “À nossa vista cerra-se o outro mundo; / Parvo quem para lá o olhar alteia” (vv. 11.442 – 11.443). Haveria ainda algo sagrado para nós, para a nossa cultura – assim se coloca hoje aquela pergunta –, sagrado, porém, numa concepção mais geral; haveria algo de valor insofismável e insubstituível, perante o qual é imperioso deter-se, sobre o qual o fervilhamento generalizado e global não deveria passar exercendo o recalque e a negação? Hoje, portanto, a “pergunta de Gretchen” que nos é feita, que é dirigida à aspiração fáustica em nosso íntimo, diz: “Haveria ainda um tabu?”

A pergunta que Margarida coloca a Fausto é atemporal, uma vez que cada época define sua autoimagem por intermédio dessa pergunta, passando primeiramente pela determinação da relação entre religiosidade e profanidade – uma relação, contudo, que no horizonte literário da tragédia de Goethe deve ser compreendida como expressão concreta e ao mesmo tempo simbólica dos liames mais gerais e profundos entre o “deter-se” e o “aspirar”, entre repouso e movimento, reflexão e ação, contemplação mundana e revolução mundial.

Mas como se formula a resposta goethiana à “pergunta de Gretchen”? Goethe nunca foi particularmente religioso, pelo menos em sentido confessional, motivo pelo qual sempre foi hostilizado pela ortodoxia teológica e seus partidos radicais, que o consideravam representante típico de uma civilização moderna iluminista-liberal e alheia à religião, “ateísta”, portanto. Apesar, contudo, dessa imagem hostil, na perspectiva de uma história das ideias é necessário constatar: religioso de um modo mais amplo, isso Goethe certamente foi, ou seja, naquela acepção original e literal da *religio* como veneração espiritual perante o que é indisponível e inacessível à

vontade humana de poder, perante aquilo a que Goethe pôde dar o nome decididamente não ortodoxo de “Eterno-feminino” e que ele encontrava sobretudo na contemplação da Natureza, *in herbis et lapidibus* – muito ao contrário da impulsiva e obcecada vontade fáustica de arrancar o véu de Ísis, de agarrar-se ao seio da Natureza (v. 455 e seguintes) e submetê-la ao seu projeto de colonização e progresso. E é no sentido dessa espiritualidade livre, interpretável tanto em chave religiosa como filosófica, que se há de compreender aquele fundamental verso místico no final da tragédia, o qual diz que todo “efêmero” é apenas um “símile”.

66 Mas aquém da mística não-convencional e da contemplação espiritual da Natureza, a resposta de Goethe à “pergunta de Gretchen” pela relação entre “deter-se” e “aspirar” – pergunta tão virulenta em tempos de crises e rupturas – pode ser percebida na Arte, e de maneira particularmente nítida em seu *Fausto*. Pois a concreta resposta goethiana ao moderno furor de negação, colonização e movimento foi a própria Arte, e em especial uma arte inteiramente alheia ao ideal moderno de dinamicidade e progresso, mas que, em vez disso, reverencia o ideal do Classicismo, precisamente aquele momento do deter-se contemplativo-reflexivo, ou mesmo espiritual, em face do Belo, o qual Fausto amaldiçoa em sua angústia mórbida. É o próprio *Kairós* da filosofia antiga e de suas doutrinas eudemonistas, o momento pleno do reconhecimento do verdadeiramente existente – um ideal, portanto, que não pode ser superado por nada, por nenhum progresso e por nenhuma das deslumbrantes promessas do futuro. Esse ideal de consciência, vida, felicidade e beleza porta, na tragédia goethiana, o nome de Helena. A Fausto é dado contemplar Helena, a mais bela mulher de todos os tempos, vê-la na Grécia, em um lugar por assim dizer “extraterritorial”, num interlúdio do drama. E na Arcádia, ao lado de Helena, vigora a sentença: “Somente o presente é a nossa felicidade”. É esse o ideal de vida goethiano.¹¹ É a inversão exata do pacto, da regra fáustica segundo a qual se deveria

dizer: “Somente o presente é a nossa infelicidade”, motivo pelo qual nós, contemporâneos modernos no espírito de Fausto, não podemos nos deter nem por um instante sequer e temos de marchar para o ainda-não-existente como que sobre um chão em brasas, sempre acossados pelos ritmos inexoráveis de uma dinâmica onipresente, sempre insatisfeitos, em permanente inquietação, em meio a uma caçada infundável por riquezas e felicidades presumivelmente sempre maiores, que jamais se oferecem no presente, pois se evadem sem cessar para o futuro.

Essa dimensão frenética e vertiginosa que Goethe, movido por inequívoca intenção crítica, imprimiu à tragédia fáustica foi captada com grande sensibilidade por alguns de seus ilustradores, e cumpriria mencionar aqui, em primeiro lugar, o pintor francês Eugène Delacroix (1798 – 1863). Com efeito, a disposição para a inquietude, a obsessão impulsiva por agitação, a embriaguez de velocidade como marca característica da existência tipicamente moderna de Fausto – tudo isso foi convertido em imagem, com extrema intensidade e pregnância, no ciclo de dezessete litografias que Delacroix concluiu em 1828 e que ilustraram a tradução francesa de Frédéric Stapfer, publicada nesse mesmo ano.

Quanto ao *Fausto II*, destacam-se certamente as ilustrações realizadas por Max Beckmann (143 desenhos a bico-de-pena) entre 15 de abril de 1943 e 15 de fevereiro de 1944 em Amsterdã, cidade de seu exílio entre 1937 e 1947. Pouco mais de um século após a publicação da Segunda Parte da tragédia, Beckmann, um dos mais relevantes artistas do século XX, retoma o olhar crítico que Goethe lançou sobre os inícios da nova Era e o traduz, em suas ilustrações do *Fausto*, na autorreflexão crítica do artista moderno e, indo mais além, na autorreflexão crítica da Modernidade como tal. Os desenhos de Beckmann, não raro com traços de autorretrato, mostram Fausto como personalidade dilacerada, exemplarmente moderna, cujo estado de consciência corresponde à crítica situação do mun-

do contemporâneo. Dificilmente se poderia conceber antinomia mais expressiva às interpretações otimistas (e “perfectibilista”) do *Fausto* do que esses retratos de Beckmann que lançam o homem moderno num universo de insegurança, angústia e apreensão. De modo consequente, o artista banuiu essa atmosfera sombria apenas dos desenhos da clássica natureza arcádica, repetindo de maneira exata a frágil, possivelmente resignada reflexividade na constelação criada por Goethe. E, no sentido dessa correspondência congenial entre literatura e artes plásticas, valeria observar, por fim: do mesmo modo como os místicos versos finais de Goethe, também as imagens finais, e não menos místicas, de Max Beckmann são inteiramente inacessíveis à lógica processual da moderna ideologia do progresso e às suas promessas secularizadas de felicidade e redenção.¹²

68 NOTAS

¹ Tradução de Marcus Vinicius Mazzari (USP).

² As citações seguem a edição *Faust. Eine Tragödie* preparada por Albrecht Schöne (Frankfurt, 1994). A versão em português dos versos citados corresponde à tradução de Jenny Klabin Segall publicada em 2004 (*Fausto. Uma tragédia – Primeira Parte*) e 2007 (*Fausto. Uma tragédia – Segunda Parte*).

³ A proibição do “parar”, do “deter-se”, é precedida pelo fechamento da aposta entre Fausto e Mefistófeles: “Fausto: Se eu me estirar jamais num leito de lazer, / Acabe-se comigo, já! / Se me logreres com deleite / E adulação falsa e sonora, / Para que o próprio Eu preze e aceite, / Seja-me aquela a última hora! Aposto, e tu? Mefistófeles: Topo!” (vv. 1.692-1.698). A aposta, por seu turno, decorre da conjectura de Fausto acerca de um possível pacto que o vincularia a Mefisto: “Fausto: O inferno, até, tem leis? mas, bravos! / Podemos, pois, firmar convosco algum contrato, / Sem medo de anular-se o pacto?” (vv. 1.413-1.415).

⁴ Quanto à proveniência da figura de Fausto a partir do ambiente teológico

e protestante do século XVI, e ainda quanto à tradição dos livros históricos sobre o Doutor Fausto, ver o estudo de Jochen Schmidt *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen. Werk. Wirkung* [O Fausto de Goethe. Primeira e segunda partes. Fundamentos. Obra. Efeito] (Munique, 2001, p. 11-33). Ver também, à página 122 e seguintes, a elucidação que faz Schmidt, com fundamentos históricos, da modernização da arcaica figura do diabo, levada a cabo por Goethe ao fazer de Mefisto uma valência psíquica de Fausto. Na perspectiva dessa psicologização, as conversas entre Fausto e Mefisto podem ser entendidas como monólogos daquele.

⁵ Sobre esse período revolucionário na Europa como pano de fundo da tragédia e, de um modo geral, sobre a fenomenologia goethiana da incipiente Modernidade, ver o meu estudo *Fausts Kolonie – Goethes kritische Phänomenologie der Moderne* [A colônia de Fausto – A fenomenologia crítica da modernidade empreendida por Goethe] (Würzburg, 2004).

⁶ Isso foi demonstrado de maneira particularmente expressiva no caso das doutrinas pré-socialistas e industrialistas de Saint-Simon e dos saint-simonistas, que Goethe incorporou, por vezes em citações literais, em cenas do Fausto redigidas em 1831. Quem primeiro apontou para esse aspecto foi Gottlieb C. L. Schuchard: “Julirevolution, St. Simonismus und die Faustpartien von 1831” [“Revolução de julho, saint-simonismo e as partes do Fausto de 1831”], in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 60 (1935). Ver também, a esse respeito, o ensaio de Nicholas Boyle “The politics of ‘Faust II’. Another look at the stratum of 1831”, in *Publications of the English Goethe Society*, v. 52 (1981/1982), p. 4 – 43.

⁷ A respeito do princípio da negação que caracteriza o pensamento processual da revolução política e econômica na Modernidade, e, ainda, a respeito da reflexão crítica que Goethe empreende em seu Fausto sobre tais fenômenos processuais de negação, ver o meu ensaio “Fausts Revolution” [“A revolução de Fausto”], in: *Verweile doch. Goethes Faust heute* [Oh, para! o Fausto de Goethe hoje] (org. por M. Jaeger, *Blätter des Deutschen Theaters*, 2006, p. 103 – 114).

⁸ Sintomaticamente, Goethe insere tais versos no manuscrito da tragédia somente após seu retorno da Itália e sob o impacto da fase inicial da Revolução Francesa. A versão mais antiga, o assim chamado *Urfaust* (Fausto original), ainda não contém esses versos típicos e representativos da época da Revolução. A gênese textual, cujo conhecimento possibilita ilações sobre o crescente potencial histórico e crítico da tragédia redigida ao longo de décadas, pode ser acompanhada à luz da edição sinóptica do *Fausto I* or-

ganizada por Werner Keller: *Urfaust; Faust. Ein Fragment; Faust. Eine Tragödie. Paralleldruck der drei Fassungen* [*Fausto original; Fausto. Um Fragmento; Fausto. Uma Tragédia. Impressão paralela das três versões*] (Frankfurt a. M., 1985).

⁹ Foi a recepção “socialista” (em seu sentido mais amplo) da tragédia goethiana que construiu a exegese “perfectibilista” mais consequente, mais bem elaborada filosoficamente, tomando o seu ponto de partida nas especulações teóricas de Hegel sobre o *Fausto*: Georg Lukács, na chave de um marxismo mais rigoroso, e Ernst Bloch, numa perspectiva utópica e não-ortodoxa, para citar apenas dois proeminentes exemplos do século XX.

¹⁰ A expressão alemã *Gretchenfrage* (“pergunta de Gretchen”) designa um questionamento direto e objetivo, que demanda a exposição igualmente direta e objetiva das concepções e intenções reais da pessoa interpelada. Trata-se, via de regra, de uma pergunta extremamente incômoda, pois exige uma confissão da qual a pessoa questionada até então se esquivou. Sua origem remonta justamente à mencionada pergunta que Gretchen faz a Fausto (verso 3.415) a respeito de sua postura perante a religião: “Dize-me, pois, como é com a religião?” Uma resposta sincera significaria confessar à moça sua condição de pactário, o que para Fausto está fora de questão. (Nota do tradutor M. V. M.)

70

¹¹ Pierre Hadot, em seu grandioso estudo sobre a tradição do *exercitium spirituale*, discute o caráter eudemonista da espiritualidade clássica de Goethe, seus antigos textos de referência e a tradição desses textos na história da filosofia e da religião (P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, 1987). Ver, em especial, o capítulo sobre Goethe, p. 101 – 122, intitulado justamente “Somente o presente é a nossa felicidade”.

¹² A edição brasileira da Segunda Parte da tragédia, em tradução de Jenny Klabin Segall (Editora 34, 2007), propicia ao leitor a possibilidade de colocar à prova essas observações sobre a relação entre os desenhos de Max Beckmann e o substrato crítico do *Fausto II*.

A aposta e a redenção de Fausto: humanidade caída e liberdade “ao rés do chão”

Marco Antônio Araújo Clímaco
Universidade Estadual de Campinas

Somente no terceiro e último período de trabalho que consagrou à redação de seu *Fausto I*, entre o final do séc. XVIII e a primeira década do XIX, Goethe chegaria a incluir na obra o motivo crucial da *aposta*, que se converteria então em ponto-de-fuga para todo o desenvolvimento subsequente da trama, mormente para o seu desfecho nos últimos dois atos do *Fausto II*. Como prenúncio e “moldura metafísica”¹ para as disposições do contrato que doravante passa a reger os interesses e obrigações recíprocas de Fausto e Mefistófeles, Goethe fê-la preceder de uma disputa entre o Altíssimo e Mefistófeles em torno da ascendência sobre a alma de Fausto, em outra cena que também ganharia cidadania na obra neste mesmo período – o *Prólogo no Céu*.

71

Toda a profunda ambivalência que vai assinalar a trajetória e reputação de Fausto como indivíduo dotado de aspirações sôfregas e inaplacáveis, encontra seu fundamento ontológico em três curtas intervenções do Altíssimo, bastantes para fazer coexistir na alma humana a certeza de um destino trágico inelutável e a promessa não menos certa de sua redenção final.² O Altíssimo vai então “modular” as atribuições e competências do diabo para a existência humana, conforme nela oscilam, em intensidade e/ou modalidade, a *aspiração* e o *repouso*: a) será o diabo *inevitável* para a existência humana, na medida em que o homem está fadado a errar “*enquanto a algo aspira*”; b) o diabo se faz *indispensável* ao ser humano, na medida em que este abre mão desta aspiração e tende a “*soçobrar*

em integral repouso"; c) e ele será, por fim, *inofensivo* à existência humana, na medida em que o homem não se deixe extraviar da trilha certa traçada pela aspiração "*que obscura o anima*".

Bem se vê que a margem de manobra prevista pelo Altíssimo para o desempenho da vida humana, entre a aspiração que arrasta fatalmente ao erro e o repouso que sucumbe de vez ao seu império, deixa muito pouco que fazer ao nosso Fausto. Restar-lhe-ia contentar-se com a "aspiração que obscura o anima", única modalidade de existência em que não é dado ao diabo imiscuir-se, mas desta Fausto parece nada querer saber. Depois de ter deixado escapar a "máxima ventura" que lhe anunciara a "gigantesca aparição" do Gênio da Terra, Fausto esboça para Mefisto – nem bem este se lhe apresenta pela primeira vez sob forma humana e já na expressa intenção de firmar a aposta – a causa principal de seu iniludível desalento: "O Deus, que o ser profundo me emociona / E me agita o âmagos em que mora, / Que acima de meus brios todos trona, / **Não pode atuar nada por fora**" (GOETHE, 2004, p. 159, vv. 1.566-1.569; grifo meu).³

E nem é para menos que Fausto agora se abalance, de balde, a abrir caminho para que este Deus pudesse atuar fora de si: pois ao ter sentido "o próprio Eu", nas asas de uma fantasia indômita e ardente, roçar as "plagas celestes" e o "espelho perene da verdade", a perda desta sublime ventura não pode deixar de cobrar a este Eu um preço demasiado alto, que se fará sentir na forma da insignificância e indigência interiores e de uma modalidade muito peculiar de sofrimento, a qual toma seu ensejo diretamente às esperanças de alegria e paz que se insinuam no coração humano, nelas ocultando-se e envenenando-as com o aguilhão da incerteza e inquietação. Neste que é seu primeiro assomo na obra, tal modalidade de sofrimento recebe já o nome com que desempenhará papel tão decisivo no decorrer da tragédia, e com o qual será finalmente notabilizada num dos derradeiros e cruciais diálogos de Fausto: a *Apreensão* ("*die Sorge*"):

Se, outrora, a fantasia, o voo audaz ampliando, / Do eterno já avistara, esperançosa, a plaga, / Contenta-a, hoje, um espaço exíguo, quando / Toda ventura em turbilhões da área naufraga. / **Cria no fundo peito a apreensão logo vulto**, / Nele obra um sofrimento oculto, / A paz turba e a alegria, irrequieta, a abalar-se; / Continuamente assume algum novo disfarce; / Com máscara de prole, esposa, quinta e lar, / Como veneno, fogo água, aparece; / Tremes com tudo o que não acontece, / E o que não vais perder, já vives a prantear (Ibid., p. 83, vv. 640-651; grifo meu).

Poucas linhas depois de se terem entendido quanto aos termos exatos da aposta, Fausto fará ver a Mefistófeles que é o jugo desta apreensão pelo que está ainda por vir o que ele pretende, com fazer a aposta, sacudir de seus ombros, e não franquear-se o acesso ao deleite indiscriminado que Mefisto pretende lhe oferecer em prêmio por ela. A iminência de assinar a aposta com o próprio sangue e de com isso submeter-se de moto próprio à expectativa de um futuro sombrio e inexorável, ao mesmo tempo em que exacerba o império que a apreensão já exerce sobre a sua alma, leva Fausto a recapitular e reafirmar os motivos por que julga irreversível sua decisão de levar à boa parte as incertezas do futuro; e se num primeiro momento a alegação recairá sobre a sua desmedida soberba, que o repúdio do Gênio da Terra o obriga a expiar, não lhe deixando qualquer esperança de ainda encontrar alguma satisfação no futuro, já no instante seguinte veremos este mesmo desengano reaparecer com os sinais trocados, servindo agora de antídoto triunfante à “ânsia de saber” que o coração humano não pode entreter sem tornar-se presa da apreensão:

Não penso em alegrias, já to disse. / Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo, / Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso. / **Meu peito, da ânsia de saber curado, / A dor nenhuma fugirá do mundo, / E o que a toda a humanidade é doado, / Quero gozar no próprio Eu, a fundo**, / Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito, / Juntar-lhe a dor e o bem-estar

no peito, / E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser, / E, com ela, afinal, também eu perecer (Ibid., p. 175, vv. 1.765-1.775; grifo meu).

A formulação integral da aposta, dividida em duas sequências de versos com o assentimento de Mefisto de permeio, toma diretamente seu ensejo à promessa de Mefisto de que Fausto ainda venha “saborear em calma o prazer”, e exprime antes de mais nada a recusa terminante e obstinada de Fausto por uma e outra coisa: o prazer e a calma. A primeira sequência explicita as condições psicológicas que poderiam decidir do resultado da aposta a favor de Mefisto, ligadas à fruição do prazer e a um significativo dispositivo psíquico que Fausto associa a esta fruição, qual seja o “comprazer-se com o próprio Eu”. Já a sequência seguinte se limita a estipular a cláusula ou *condição formal* encarregada de atestar materialmente a infração de Fausto (a fruição do prazer), e vai radicar o cumprimento desta condição no fato de que lhe sobrevenha a “calma” – ou mais exatamente, uma pausa ou suspensão do tempo, em sua transitoriedade e escoamento inexoráveis:⁴

FAUSTO: Se eu me estirar jamais num leito de lazer, / Acabe-se comigo, já! / Se me lograres com deleite / E adulação falsa e sonora, / Para que o próprio Eu preze e aceite, / Seja-me aquela a última hora! / Aposto! E tu? **MEFISTO:** Topo! **FAUSTO:** E sem dó nem mora! / Se vier um dia em que ao momento / Disser: Oh, pára! és tão formoso! / Então algema-me a contento, / Então pereço venturoso! / Repique o sino derradeiro, / A teu serviço ponhas fim, / Pare a hora então, caia o ponteiro, / O Tempo acabe para mim! (Ibid., p. 169, vv. 1.692-1.706).

Foi sem dúvida este status de “condição formal” e, mais ainda, de *prova material* concedido à sentença “Oh, pára!, és tão formoso!”, o que valeu a este segmento da aposta uma primazia tão decidida sobre o segmento anterior, a ponto de se desconsiderar a relação de mero *signo* que vincula o segundo ao primeiro, e fazem-

do destarte com que a interdição do prazer no momento presente preste-se unicamente a assegurar sua fruição mais irrestrita e definitiva no futuro. Sobre esta espécie de hipostasia do “interdito do momento presente” em detrimento do repúdio fáustico do prazer futuro, que na verdade perfaz o conteúdo e a razão de existir do primeiro, edificou-se uma das mais prestigiadas interpretações do *Fausto* que a moderna filologia goethiana produziu.⁵ Mas esta interpretação por certo não gozaria tanto apreço, não fosse o fato da postura e conduta de Fausto se deixarem assimilar tão bem a formas de comportamento e sensibilidade típicas do homem moderno e contemporâneo, chegando a valer para este como um genial rasgo de antecipação e de intuição profética:

O protesto de Fausto contra o presente para ele mortalmente ameaçador é uma empreitada que Goethe relacionou ao projeto da modernidade – garantir a emancipação do homem frente a suas limitações de ordem natural e histórica e consumir o reino da liberdade. A liberdade significa sempre estar livre do medo, em última instância, livre do medo da morte (JAEGER, 2010, p. 26).

75

Tudo depende aqui do significado que se queira atribuir a esta “liberdade”, mesmo admitindo-se que ela não possa denotar outra coisa senão o afã de debelar o medo. Mas se os indícios tomados para esta operação hermenêutica tiverem que sair dos preâmbulos e preparativos da aposta, então não poderá restar dúvida de que o medo da morte não seja coisa que se possa, para Fausto, debelar de uma vez para sempre, senão algo da ordem da “máscara” e o “disfarce”, cujo repertório não se esgotaria ainda que fosse possível dar cabo de todas as “limitações de ordem natural e histórica”. No plano de valores simbólicos mobilizados na aposta, o *repouso* cuja fruição Fausto se interdita assume por isso o significado de uma ilusão autoconsentida e complacente para com a possibilidade de fugir às dores da humanidade e entronizar um reino de liberdade, na qual Fausto já não acredita, mas que sabe por demais arraigada no

coração humano, para que o repúdio a esta ilusão não ganhe foros de desafio e agravo ao próprio diabo.

Na *Segunda parte da tragédia*, a tarefa de arrostar esta ilusão constitutiva da própria humanidade e inalienável dela, de subsistir a ela e de quicá pôr-se a cavaleiro dela, receberá o epíteto do *Impossível*, que a profetiza Manto atribui ao amor de Fausto por Helena e que fá-lo cair em suas boas graças, abrindo-lhe o caminho à conquista da filha de Zeus e Leda. Não é, porém, apenas como façanha “mítico-fantasmagórica”, cuja intrepidez valeu a Fausto da parte do centauro Quíron (o “pedagogo insigne” que lhe dera uma carona) a reprimenda de “loucura humana entre espíritos” (aqueles que povoam a “Noite de Valpúrgis clássica”), de doença “mais que outra elegível à cura de Esculápio”, que a proeza fáustica de trazer Helena de volta à vida faz jus ao epíteto do Impossível. No registro ficcional,⁶ será difícil encontrar outro episódio que se preste tão bem à ilustração daquele “diálogo subliminar” com Kant, que o goethianista Andreas Wachsmuth afirma ter impregnado tudo o que Goethe manifestou a respeito da natureza do conhecimento humano a partir de 1792, e que “estende-se até o verso de conclusão do *Fausto*: ‘*Tudo o que passa é apenas símbolo*’” (WACHSMUTH, 1966, p. 148). Na *Crítica da faculdade do juízo*, com efeito, Kant estatuiu a distinção “absolutamente necessária ao entendimento humano” (KANT, 2012, p. 271) entre a *possibilidade* e a *efetividade* das coisas, fazendo-a remontar à peculiar constituição subjetiva do entendimento humano e à dupla condição de seu exercício – entendimento e sensibilidade, pensamento e intuição.

Assim como para o entendimento humano “é transcendente (isto é, **impossível** para as condições subjetivas do seu conhecimento)” (Ibid., p. 273; grifo meu) aquela “incessante exigência” a que a razão não pode renunciar – tomar como efetivamente *existente* àquilo que pensa como *possível* –, também a liberdade tem de aceitar a sua causalidade como completamente contingente no

mundo físico (seu valor meramente transcendente como condição formal de um mundo inteligível), devendo por isso acomodar-se e resignar-se à diferença – tão penosa para o entendimento, no dizer de Kant – “entre uma lei prática daquilo que por nós é possível, e uma lei teórica daquilo que por nós é efetivo” (Ibid., p. 274), vale dizer, entre *ser* e *dever-ser*:

Mas porque aqui a necessidade objetiva da ação como dever se opõe àquela que ela teria como acontecimento, se o seu fundamento se encontrasse na natureza e não na liberdade (isto é, na causalidade da razão), a ação pura e simplesmente moral é considerada fisicamente como completamente contingente (isto é, que aquilo que deveria necessariamente acontecer, não acontece todavia frequentemente), torna-se então evidente que decorre somente da constituição subjetiva da nossa faculdade prática que as leis morais devem ser representadas como mandamentos (e as ações que lhes são adequadas como deveres). A razão exprime esta necessidade, não através de um ser (acontecer), mas sim de um dever-ser (Ibid., p. 273-274).

77

No momento em que a conquista de Helena por Fausto está prestes a consumir-se – ponto de inflexão de toda a obra e possivelmente seu episódio de mais elevada força lírica –, Goethe põe na boca de seu protagonista (por esta altura no papel de “chefe-herói lendário”) aquela sentença que subverte, em mais de um sentido, a rígida e “penosa” delimitação kantiana das faculdades humanas e seus respectivos atributos: “*ser é dever, e fosse um só instante*”. A construção minuciosa do entrecho que culmina na dita sentença contém elementos de sobra para evidenciar que, por pouco deliberado que tenha sido, o confronto subliminar com os pressupostos kantianos passa aqui muito longe de mera coincidência. A antítese kantiana entre *ser* e *dever-ser* assume aqui, nas figuras de Helena e Fausto, a forma da oposição entre o clássico e o romântico, o ingênuo e o sentimental, em cujo trato o pensamento estético dos séculos

XVIII e XIX (sobretudo com Schiller) soube servir-se com tanta virtuosidade e proveito das categorias da natureza e da liberdade.

A unidade harmônica entre ser e natureza, apanágio da antiguidade clássica, começa a dissipar-se para Helena à medida de sua aproximação de Fausto. Instigada pelos enredos de Mefisto-Fórquias, principia ela a ressentir-se de sua “rija sina”, que imprime aos acontecimentos humanos o selo da transitoriedade turbilhonante da natureza, e faz recrudescer o sentimento da instabilidade sem *télos* com que Helena arrastou os homens e deuses todos a “não pouparem nem a si, / nem ao mais que há no mundo de sagrado” (GOETHE, 2011, p. 397, vv. 9.249-9.250)⁷ e os obrigou a “levarem-na cá e lá ao léu”. Seu “ser eterno, a deuses comparável”, começa em contrapartida a rarefazer-se e confundir-se cada vez mais com um “Fantasma / De sonho e de pavor dos que destroem cidades” (Ibid., vv. 8.839-8.840), levando seu aturdimento num crescendo que não se deterá antes que “*sombra se torne para si mesma*” e a faça finalmente cair desmaiada.

78

Rendido, de sua parte, ao império absoluto dos encantos deste ser, Fausto depõe aos pés de Helena as prerrogativas da sua liberdade – materializadas na segurança e estabilidade que lhe confere a posse de uma fortaleza e de copiosíssima riqueza –, à qual ele solenemente renuncia em nome do *dever* incondicional de obediência e adoração à “mulher-deusa”. Ao dramatizar o momento exato em que se processa a compenetração recíproca entre *ser* e *dever*, Goethe cuidará, sem embargo, com esmerado requinte e maestria, para que dessa fusão não venha à tona um *dever-ser*, cuja necessidade a razão tem de desesperar de encontrar fundamentada na natureza sob a forma de um acontecimento efetivo, somente para ressarcir-se dessa ausência com o aceno do possível e o afago da duração e estabilidade que a sua liberdade parece alcançar-lhe.

O influxo das condições fundamentais da realidade sensível (tempo e espaço) preside e dá o tom às reações opostas e

complementares de Fausto e Helena à sua aproximação recíproca, proporcionando a esta, em arrebatamento, o que parece custar àquele em vertigem: “**HELENA:** Tão longe sinto-me e tão junto a ti, / E digo arrebatada: Eis-me aqui! Eis-me aqui! **FAUSTO:** Treme-me a voz, mal posso respirar; / É um sonho, somem-se tempo e lugar” (Ibid., p. 406, vv. 9.411-9.414).

Mas como que recapacitando-se prontamente dessa sua deriva pelas paragens do ser etéreo, Fausto aproveita o ensejo da fala seguinte de Helena, à qual a vigência das condições sensíveis já cobra o preço do desgaste, para enunciar aquela notável fórmula, com a qual o dever vai reafirmar sua sujeição à primazia do ser, emprestando todavia seu próprio teor imperativo e intrépido para arrancá-lo à virtualidade de um ser eterno e assegurá-lo da única condição capaz de lhe conferir uma realidade que possa coadunar-se com o perpétuo devir da natureza e neste devir revelar-se, sem ao mesmo tempo “desfazer-se em Nada” e tornar-se outra vez “sombra para si mesmo”: a (condição) de que não se pretenda imobilizar o ser para dispor dele a bel-prazer e a expensas da incessante transformação da natureza, mas tão somente o quanto esta dê a conhecer e consinta recolher dele à passagem efêmera e furtiva do instante: “**HELENA:** Tão desgastada sinto-me e tão nova, / Unida a ti, o estranho, a toda prova. **FAUSTO:** Não negues um destino único e inebriante! Ser é dever, e fosse um só instante” (Ibid., p. 407, vv. 9.415-9.418).

A propósito desta fusão entre ser e dever, entre beleza e bravura (ou intrepidez), que tem lugar com a conquista de Helena por Fausto, é impossível não recordar aquela “fórmula” aristotélica, em que o estudioso da antiguidade clássica Werner Jaeger reconhecia estar “expresso com clareza ímpar o motivo íntimo da *arete* helênica”: “*fazer sua a beleza*” (JAEGER, 1994, p. 16). Mais até do que o motivo evidente da apropriação e unificação indefectível com a beleza – cujo fruto virá à luz na cena seguinte na personagem de Eufórion – e a exuberante filiação de Goethe (em todo o 3º Ato e em

partes do 2º) à tradição da antiga Grécia, deve-se atentar aqui para o fato de Aristóteles encontrar nesta fórmula a tradução para um ideal moral com que os Gregos faziam, também eles, profissão de fé na indistinção, de um ponto de vista superior, entre *ser* e *dever*.

Jaeger esclarece que só “o mais alto ideal de Homem que o nosso espírito consegue forjar” – o “*amor do eu*” que Aristóteles preconiza ao “defender e aderir com especial predileção a um ideal de autoestima plenamente justificado, em consciente oposição ao juízo comum do seu século esclarecido e ‘altruísta’” (Ibid., p. 35) – é capaz de “fazer sua a beleza”. O helenista alemão se refere aqui ao século esclarecido e altruísta *de Aristóteles*, mas o leitor tem de resistir à tentação de censurar-lhe certo anacronismo, ao projetar neste século os valores iluministas, contra os quais, justamente, Goethe procura fazer valer – como veremos na seguinte passagem tomada ao verbete “*Individualität*” do *Goethe Wörterbuch* – sua convicção de um “direito natural da individualidade” que cada pessoa teria por meio de sua própria inclinação, tal como Goethe confia a Johannes Falk no seu último ano de vida, em inequívoca contraposição ao conceito kantiano do dever e da lei moral:

Poder-se-ia falar de um direito natural da individualidade em Goethe, que estaria ancorado exatamente ali, onde a ética do novo tempo, particularmente aquela do Iluminismo, via perigo para a moral e com isso perigo para o triunfo da razão sobre o latente egoísmo dos indivíduos: nomeadamente na reivindicação das inclinações naturais. Kant contrapôs o dever de obediência perante a lei moral, e com isso o dever de rebaixar o amor próprio, ao direito do homem empírico às suas inclinações (RUDOLPH, 1998, p. 527).

Que estas “inclinações naturais” e este “eu” digno da mais elevada autoestima não fossem coisa fácil de reconhecer, e que se contassem mesmo entre o que há de mais difícil e que mais resistência impõe a deixar-se reconhecer, era algo de que Goethe andava

muito bem inteirado, e cuja perplexidade ele fez constar de uma das mais desconcertantes experiências dentre as que fizeram mover as engrenagens do processo de formação de seu herói Wilhelm Meister:

Que coisa mais estranha! Não me parece haver nada mais familiar ao homem que as ilusões e esperanças que há tanto tempo ele nutre e guarda em seu coração, e no entanto, quando finalmente elas se realizam, quando elas, por assim dizer, se impõem a ele, não as reconhece e recua ante elas (GOETHE, 2009, p. 272).⁸

Não será, portanto, nem um pouco de estranhar que Meister tenha feito assentar a pedra angular deste processo de formação na necessidade imperiosa de *instruir-se* a si mesmo quanto ao que possa ser este “*si mesmo*”, tal como afirma em carta ao amigo Werner ao enunciar este que vale como o primeiro artigo de fé de seu projeto de formação: “instruir-me a mim mesmo, **tal como sou**, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância” (Ibid., p. 284; grifo meu); e como seria possível proceder a uma tal “instrução” sem antes desvencilhar-se radicalmente de concepções gerais e impessoais que possam insinuar-se e tomar-se como próprias, sobretudo sob a sua forma mais aliciante dos ideais de transformação social? Donde Meister acrescentar em seguida: “se algum dia alguma coisa irá modificar-se, e o que se modificará, importa-me bem pouco; em suma, tenho de pensar em mim mesmo tal como estão agora as coisas, e no modo como hei de salvar a mim mesmo e conseguir o que para mim é uma necessidade indispensável” (Ibid., p. 286).

Por aí se vê que o arrazoadado de Michael Jaeger sobre ter Fausto negado “todas as condições de seu Ser, fossem essas determinadas pela natureza ou pela história” (JAEGER, 2010, p. 32), não poderia passar sem um preliminar acerto de contas com a concepção goethiana da *Bildung*, cujo problema principal não é outro senão o da possibilidade de uma formação orientada pelo poder inato de autoformação da natureza individual – e portanto de uma recusa

de toda determinação do Ser pela natureza e a história, *pelo menos tanto quanto estes não estejam já definitivamente incorporados e sejam parte constitutiva da natureza individual*.⁹

É preciso ressaltar este ponto, pois que essa mesma concepção de *Bildung*, com sua aparente hipertrofia individualista, termina por conduzir a uma consciência aguda e insofismável do erro *como erro*;¹⁰ isto é, como algo que é inútil e ocioso pretender evitar, enquanto o indivíduo não o tenha levado tão longe que não chegue a surpreender algo *objetivo* a respeito de si mesmo, *tal como é*, e que jamais chegaria a saber de outro modo, caso não levasse o erro às suas últimas consequências e não reconhecesse aí algo diverso daquilo que a seu próprio respeito imaginara. Isto é o que Goethe tem em mente quando se refere a ‘sorver de taças repletas e esgotar a taça do erro’ como pedra de toque da sabedoria dos mestres e requisito fundamental para a consecução da própria maestria, e é fato notório que a sua própria ‘falsa tendência’ para as artes plásticas, tal como ele chegou a convencer-se desta na Itália, ressoa nas entrelinhas dessa afirmação.

82

Mas do mesmo modo que a necessidade de “esgotar a taça do erro” está forçosamente implicada nesta concepção de *Bildung* que desdenha todo recurso, estimulante ou consolador, às transformações das condições sociais e circunstâncias exteriores em favor dos atributos inatos do indivíduo “*tal como é*” e disposto a salvar-se e obter às coisas “*tal como estão agora*” a satisfação de suas necessidades indispensáveis; assim também a “conclusão” deste projeto de formação, que se distingue por aquela consciência iniludível do erro e pertence já às prerrogativas da maestria, terá que necessariamente dar lugar a uma forma peculiar de interação e atuação no mundo que vai encontrar o indivíduo já inteiramente compenetrado dos fundamentos, o alcance e os limites de sua personalidade, e como tal capacitado a “assimilar tudo quanto não afete minimamente este fundamento, senão que o eleva e vigoriza naquilo que é pos-

sível”, e a “só aceitar como verdadeira a ideia que venha juntar-se, acrescentando-o sem o desviar, ao resto do seu pensar, e que lhe traga algum benefício”.¹¹

A diferença entre estes dois momentos constitutivos da *Bildung* está nitidamente delineada na estrutura e enredo do *Fausto II*, e em conjunto respondem ambos pela quase totalidade de seus episódios e de sua economia dramática e simbólica. No que respeita à soberana indeterminação a ser experimentada pelo indivíduo, como apanágio desta disposição de não se fiar em nada que não provenha de suas inclinações inatas, a ela é possível remontar a circunstância de que quase tudo que encontra abrigo nesta obra se coloque sob o signo da instabilidade, da mutabilidade, da flutuação de valores e significados, da subversão e voragem das aparências e sua manipulação para fins de engodo e embuste – numa vertiginosa sucessão, sobreposição e alternância de personagens e significados que desafiam e embaralham o mais comezinho sentido de orientação no corpo do texto.¹²

83

À sua intransigente recusa de dissimular e escamotear para si mesmo a realidade acachapante desta indeterminação, Fausto vai atribuir, numa reveladora passagem da Cena “Galeria Obscura”, o próprio fato de ter chegado a contrair relações com o diabo; o papel ambivalente que já víamos o Altíssimo conceder ao diabo na vida humana, esta cena irá desdobrar com uma vivacidade e pujança sem paralelo em toda a obra. Por um lado, é esse comércio íntimo e familiaridade com o diabo que Fausto invocará agora em defesa de sua aptidão para arrostar a suprema indeterminação que lhe aguarda no Reino das Mães – no qual deve abismar-se a fim de prover ao Imperador a aparição dos ‘magnos vultus’ de Helena e Páris – dando a seguinte resposta à indagação provocativa de Mefisto, “Noção terá do que é o ermo, a solidão?” (GOETHE, 2011, p. 149, v. 6.227):

Não tive eu de enfrentar o mundo a fio? / De digerir, professar o vazio? – / Quando ao falar, vislumbra a razão, / Em dobro já

soava a contradição. / Para me pôr de seu ódio a coberto, / Tive de
refugiar-me num deserto, / E na solidão que de mim dava cabo,
/ De me entregar enfim ao próprio diabo (Ibid., vv. 6.231-6.238).

Por outro lado, ainda mais reveladora será a resposta que Fausto dá a outra indagação provocativa, em que Mefisto o exprobra por mostrar-se tão profundamente comovido à simples menção do nome de entidades tais como estas *Mães*. Nesta resposta, com efeito, Fausto fará ver a Mefisto que o reino do vazio absoluto, o *Nada* que ele pinta e decanta para Fausto, lhe servirá de ocasião para “ampliar a ciência e o brio” e para aí encontrar o *Todo*; noutras palavras, que o *enrijecimento* que o convívio com o diabo trouxe consigo e que lhe é, de todo modo, indispensável para não sucumbir à total indeterminação, na verdade não passa de um requisito a ser cumprido e vencido para se descobrir e apoderar do único fundamento autêntico de toda determinação: o *si-mesmo* que Wilhelm Meister pretendia adotar como seu preceptor, que Aristóteles preconizava como “*produto de uma autoestima elevada à sua maior nobreza*” (JAEGER, 1997, p. 35), e que Fausto agora, alcinhando-o “bem supremo do homem”, faz valer como apanágio do *estremecimento*: “Não viso a enrijecer! Sentir não temo, / É estremecer do homem o bem supremo; / Por alto que lhe cobre o preço o mundo, / Estremecendo, o Imensurável sente a fundo” (GOETHE, 2011, p. 152, vv. 6.271-6.274).

A aventura de Fausto pelo “Reino das Mães” transpõe, destarte, para o plano simbólico e alegórico do *Fausto II*, o princípio supremo de formação professado por Wilhelm Meister, de subtrair-se a toda e qualquer determinação para somente assim, esgotando por completo a taça do erro, arrebatado à total indeterminação os desígnios dispostos por sua natureza inata, deixando que assome o *Todo* do *Nada* e que o *Estremecimento* se arrebate ao *Enrijecimento*. Nas derradeiras orientações que dá a Fausto para que não malogre em seu intento, são estes os conselhos que Mefisto fará alternar, a fim de que não se deixe Fausto desconcertar e desorientar num

âmbito em que “Transformação com formação se alterna, / Do eterno espírito atuação eterna” (Ibid., p. 153, vv. 6.287-6.288): que se abandone, sim, à indeterminação – “Foge ao que houve, ao que já viste” (Ibid., p. 152, v. 6.276) –, contanto que para isso se aferre tanto mais intrépido à direção prescrita por sua natureza inata: “A ti se atém: qual servo fiel te segue” (Ibid., p. 153, v. 6.295).

Tendo Fausto desse modo se habilitado à conquista de Helena e à bem-sucedida fusão da máxima indeterminação com a suprema determinação, celebrada no imperativo *ser é dever (e fosse um só instante)* com que esta fusão se consuma, a obra adentrará um outro plano – a assim chamada “tragédia do colonizador” –, tão logo o “idílio dramático” entre Fausto e Helena atinja seu ápice com o nascimento e a morte “relâmpago” do filho Eufórion. O ponto de partida para este novo plano corresponde, de maneira inequívoca, à representação da passagem do estágio da formação para o da maestria, tal como já esboçamos alhures: o momento em que o erro, sorvido de taças repletas e não mais afeito a sonegar-se à consciência de quem o tenha assim esgotado, faculta doravante aquela assimilação de tudo quanto não afete minimamente o fundamento da personalidade, senão que o vigoriza, e que se acrescenta ao resto do pensar sem o desviar, nisto encontrando uma ideia qualquer o seu critério de verdade.

Esta mudança de plano se acha, de resto, em estrita correspondência com a autocaracterização¹³ em que Goethe nos faz saber que, não sendo o inesgotável impulso criador que constitui a base de sua existência de natureza contemplativa, mas prática, tem de se voltar para o exterior a fim de não se consumir sem objetivo. Em consonância com isso, a tragédia do colonizador tomará seu ensejo ao “grande intento” que Fausto planeja agora realizar e instiga Mefisto a adivinhar. Afetando não atinar com essa reorientação do inesgotável impulso criador de Fausto para o exterior, Mefisto tenta outra vez atrelar o objeto do seu grande intento às paragens

etéreas e impalpáveis que Fausto deixara pra trás junto com Helena: “Já que tão próximo pairas da lua, / Para ela atraí-te o teu anelo?” (Ibid., p. 473, vv. 10.179-10.180), ouvindo o seguinte em resposta: “Em nada! Este âmbito terreno / Tem para a ação espaço assaz. / Realizo nele o intuito em pleno, / De esforço e arrojo sou capaz” (Ibid., vv. 10.181-10.184).

Mas é apenas numa primeira e superficial camada de sentido figurado que esta reorientação do impulso criador para o exterior tem de se deixar traduzir nos termos da soberania da vontade humana sobre o “âmbito terreno”, enquanto campo de prova do esforço e arrojo individuais e de seu alcance na realização de um empreendimento de proporções monumentais. Quanto a isso, somente a mais completa desconsideração do substrato simbólico que preside e impregna toda a obra poderia deixar de atentar para o fato de que o “grande intento” com que Fausto dá início ao seu empreendimento colonizador, tão prenhe de consequências, vai incidir naquele mesmíssimo elemento que, como já demonstramos noutra parte, Goethe elege para figurar a apoteose da impermanência e indeterminação como atributos fundamentais da existência: *o mar*.

86

Nas motivações que elenca para “conquistar o gozo soberano / De dominar, eu, o orgulhoso oceano” (Ibid., p. 476, vv. 10.228-10.229), não há como deixar de notar este curioso processo de deslizamento da presunção e da *hybris* fáustica para os adjetivos que vão qualificar o próprio mar, fazendo destarte com que a “soberania” de Fausto passe a ser aferida *por contraste* com aquelas qualidades e vá radicar o seu valor na capacidade de resistir e diferenciar-se destes atributos que ele deplora no mar. É com a mais refinada perícia e engenho literários que Goethe dará a perceber nesta passagem o que realmente está em jogo nesta subjugação e domesticação em larga escala do âmbito terrestre, em que parte da crítica tanto se comprova em enxergar uma imagem do homem iluminista e sua “colossal história de sucesso do ideal moderno de mobilidade”

(JAEGER, 2007, p. 32) consagrado à “promoção e execução do progresso” (Id., 2010, p. 312).

Através da emulação do poder humano com a imensidão indômita do mar, da identificação e indiferenciação valorativas do indivíduo com o elemento terrestre (tal como já se dera com o elemento *imaterial* na incursão pelo Reino das Mães), a reorientação do inesgotável impulso criador para o exterior possibilita agora o reconhecimento da própria tendência interior à indeterminação e à impermanência no espelho oferecido pelo mundo externo, com o qual o indivíduo se confunde e se mede; e, travestido (literária e simbolicamente) numa operação de subjugar e domesticar o “poder vão do indômito elemento”, este episódio vai representar na verdade a “soberana” *limitação* daquelas tendências interiores à impermanência e indeterminação, que o indivíduo partilha com o mar, e que somente pela identificação total com ele (como se verá nas passagens grifadas em negrito a seguir) lhe é dado transferir para *fora de si* e aí reconhecer, abrindo destarte caminho à delimitação rigorosa deste indivíduo com respeito àqueles influxos do mundo externo que timbram pela desmedida, e por isso mesmo não se prestam a uma assimilação completa e exaustiva pelo cerne da personalidade humana:

Percorreu meu olhar o vasto oceano; / Cresce, em si mesmo se encapela, alto; / Logo após se desmancha e ao vasto plano / Da orla, se lança em tumultuoso assalto. / **Amou-me. O gênio livre, independente, / Preza o direito e o seu lugar à luz, / Mas a arrogância, a exaltação fremente, / Só mal-estar no espírito produz.** / (GOETHE, 2011, p. 475, vv. 10.198-10.205).
(...) Impera onda após onda agigantada! / Para trás volta e não realizou nada. **E me aborrece aquilo! É-me um tormento! / O poder vão do indômito elemento! / Ousou transpor meu gênio a própria esfera: / Lutar quisera aí, vencer quisera!** (Ibid., p. 475-476, vv. 10.216-10.221; grifo meu).

À trajetória trilhada por Fausto daí por diante, não será tão fácil recusar, à luz dos rumos tomados pela civilização nos últimos 250 anos, o veredicto de uma trajetória de calamidade e ignomínia, cuja *nêmesis* não poderia estar ilustrada de forma mais cabal e eloquente do que aquela do episódio da morte do casal de anciãos Filemon e Baucis; tal como se desenrolarão, nas últimas cenas do Quinto Ato, em tão estreita consonância e dependência tão direta do empreendimento colonizador e sua mais funesta consequência na morte do “par vetusto”, a vivência derradeira de Fausto do “máximo e único momento” da “presciência de um altíssimo contento” e a subsequente salvação de sua “entelêquia” terão de parecer tão chocantes e inadmissíveis ao leitor contemporâneo, quanto se lhe conserve estranha a relação de mútua e indissociável dependência entre o *erro* e a *maestria* em sua acepção goethiana, que preside e anima a elaboração dos rasgos finais do *Fausto II*.

88

Pois como será possível evitar (assim perguntarão, talvez assistidos de boas razões, os céticos da grandeza de alma de Fausto, como talvez de toda maestria) que a inabalável convicção de se ter esgotado a taça do erro e de só assimilar aquilo que não afete minimamente o fundamento do caráter, acabe por deslizar imperceptivelmente do reconhecimento insofismável do próprio erro para a autossuficiência e a autoindulgência, terminando por confundir a percepção objetiva do erro com a sua exoneração sumária, um tanto ou quanto apressada e displicente? E, de fato, o resultado da aposta não será decidido, senão depois que Fausto tenha prevalecido sobre esta derradeira prova. No seu acerto de contas e decisivo confronto com a Apreensão, é isto que estará em jogo e poderá fazer pender a sorte para o lado de Fausto: a conquista de uma adequada diferenciação preliminar entre o ser e o mundo, o possível e o efetivo, por meio da qual unicamente esta pretensão de apropriação exaustiva (conquanto seletiva) do mundo ao “fundamento do caráter” não resvala para uma confusão ruinosa, à qual a Apreensão servirá já de arauto, já de agouro.

Nas circunstâncias que envolvem e culminam na morte de Filemon e Baucis, o estatuto próprio a esta confusão estará representado de maneira lapidar; de um lado, o reconhecimento inofismável do erro ainda se ressentido do sentimento da impotência inexorável e da resignação para com a insatisfação jamais aplacada do ser humano, nas quais Fausto se apoia e embala para permitir-se anexar ao seu vasto império o refúgio dos velhinhos: “Na posse, assim, mais nos assalta / Mágoa e ânsia pelo que nos falta” (Ibid., p. 564, vv. 1.251-1.252); de outro lado, no repúdio indignado de Fausto pelo desfecho trágico que Mefisto e seus capangas deram, propositalmente, às suas ordens, o rechaço daquilo que “afeta o caráter” reveste ainda a consciência compungida pelo modo irrefletido com que Fausto transmitiu suas ordens a Mefisto (“*Mal ordenado, feito o mal!*”, p. 575, v. 11.382), convertendo este rechaço, por princípio “seletivo”, numa maldição que açambarca tudo o que é alheio num indiscriminado e indefinido “*todos vós*”: “Não me entendeste? Falei alto! / Quis troca, não quis morte e assalto. / O golpe irrefletido e atroz / Amaldiçoo, e todos vós!” (Ibid., p. 574, vv. 11.370-11.373).

89

Esta disposição de consciência e ânimo, em que uma separação descurada e insuficiente entre *eu* e *mundo* não faz mais que trair e aprofundar a confusão e um comércio tanto mais espúrio e difuso entre eles, será logo em seguida sintetizada na fórmula do “*amaldiçoar o próprio ser e o mundo*”, na qual Fausto terminou por reconhecer a contrassenha para a sua aliança com o diabo e principiou por deplorá-la;¹⁴ também aqui, as consequências dessa aliança se lhe fizeram sentir como efeito direto de uma separação – a existência independente de “espíritos que enchem o ar”, e a cujo “enleio” Fausto é incapaz de opor-se –, e que, a custa disso mesmo, estendem a sua influência e acabam por contaminar a existência terrena de sua atmosfera sinistra, abarcando céus e terra e confundindo-os numa única “malha aziaga” de superstição e desventura.

A própria Apreensão, como genuíno rebento dessa mistura

mal definida de separação e confusão entre o ser e o mundo, tentará aturdir Fausto com o expediente de exacerbar, alternadamente, o efetivo e o possível, baralhando-os de modo a recrudescer em Fausto o sentimento da total *indiferença* de qualquer objeto de aspiração humana, para desse modo torná-lo refém da implacável impotência e indecisão. Em sua primeira aparição, ela se apresentará a Fausto sob a forma da *efetividade* inexorável, respondendo com desafiadora reticência e laconismo ao pedido de Fausto para que se identifique: “Sou quem está” (Ibid., p. 583, v. 11.421), e depois para que se mostre: “Estou lá onde devo estar” (Ibid., v. 11.422). Com o recurso de uma rubrica cênica – “FAUSTO (*primeiro irritado, depois calmo, para si mesmo*)” –, Goethe põe em cena e em evidência como já nesta primeira reação à Apreensão, Fausto começa por reverter a sua atitude híbrida de separação e confusão com o mundo, selada pela “maldição contra o próprio ser e o mundo”, e a lançar as bases para um equilíbrio entre a impotência resignada do próprio ser e o repúdio exasperado do mundo, abortando a maldição prestes a pronunciar-se e dirigindo sua resposta antes a si mesmo que à Apreensão: “Calma, exorcismo algum vás pronunciar” (Ibid., p. 584, v. 11.423).

90

A reação de Fausto tem o condão de reverter em jactância o mutismo da Apreensão, passando esta agora a encarecer sua versatilidade em prodigalizar seus males à *revelia* de qualquer ameaça concreta, e de fazê-lo com tanto mais êxito quanto mais cuidados o ser humano de sua parte também prodigalize para pôr-se ao abrigo de tais ameaças e assegurar seu sentimento de liberdade e autodeterminação: “Não pudesse o ouvido ouvir-me, / Na alma inda eu toaria firme; / Sob o aspecto mais diverso, / Violência imenso exerço. / [...] Sem procura sempre achada, / Entre afagos amaldiçoada. – / Nunca a Apreensão tens conhecido?” (Ibid., p. 584, vv. 11.425-11.432).

Nesta nova e mais virulenta arremetida da Apreensão, Fausto encontrará o ensejo para proferir o discurso que vale como síntese de seu “credo” e do princípio de ação que, jamais com tanta clareza

como agora, observou ao longo da vida: a capacidade de conservar a aspiração surda e indiferente aos reclamos do *possível*, sem em contrapartida esmorecer ou “soçobrar em integral repouso”, senão permanecendo constantemente vigilante e atuante e deixando-se plasticamente plasmar pelos objetos de satisfação delimitados pelo *efetivo*. Esta acomodação recíproca entre o possível e o efetivo no âmbito da vontade vai corroborar-se e consagrar-se na acomodação entre o próprio ser e o mundo no âmbito do conhecimento, desdobrando-se na mais categórica afirmação do mundo como âmbito privilegiado e suficiente para o “homem apto” locupletar-se do ser e “arrecadar o perceptível”:

Pelo mundo hei tão só corrido; / A todo anelo me apeguei,
fremente, / Largava o que era insuficiente, / Deixava ir o que
me escapava. / Só desejado e consumado tenho, / E ansiado
mais, e assim, com força e empenho / Transposto a vida; [...]
/ O círculo terreal conheço a fundo, / à nossa vista cerra-se o
outro mundo; / Parvo quem para lá o olhar alteia; / Além das
nuvens seus iguais ideia! / Aqui se quede, firme, a olhar à roda;
/ Ao homem apto, este mundo acomoda. / Por que ir vagueando
pela eternidade? / O perceptível arrecade. / Percorra, assim,
o trânsito terreno; / Em meio a assombrações ande sereno, /
**No avanço encontre êxtase ou tormento, / Insatisfeito
embora, hoje e a qualquer momento!** (Ibid., p. 584-585,
vv. 11.433-11.452; grifo meu).

91

No lugar daquela separação mesclada de confusão (e dela beneficiária) entre o ser e o mundo, o possível e o efetivo, da qual a Apreensão toma seu ensejo, a acomodação recíproca a que Fausto os submete agora prevê, em contrapartida, uma separação tanto mais rigorosa entre eles, como requisito fundamental para a assimilação exaustiva do *mundo* ao próprio ser (ao “fundamento do caráter”), e outra vez da *ideia* (o ser) ao “resto do pensar” já forjado de um tal composto de ser e mundo, “a fim de que lhe traga algum benefício”. Como se vê pela passagem grifada em negrito, esta separação não

deixa de cobrar de Fausto o seu tributo sob a forma do “tormento” e da perpétua “insatisfação”, deixando à Apreensão ainda algum alento, não obstante Fausto lhe conceder, por esta altura dos acontecimentos, não muito mais que o minguado espólio desta insatisfação já quase sem nenhum poder de barganha com a sua serenidade.

Somente no último dos argumentos que Fausto contrapõe à Apreensão, o processo de reversão desta separação estará completo, dando lugar ao reconhecimento cabal do vínculo indissolúvel entre o ser humano e os “demos”, agora já elevados à condição de algo mais que meras “assombrações”, e destarte assumidos em sua plena realidade, a qual tem de subsistir no fundo da taça dos próprios erros esgotados e, somente então, reconhecidos como tal. Esta profissão de fé na interferência real de “cruéis fantasmas” nos assuntos humanos, até aqui tomada como mero produto de um intercâmbio anômalo e espúrio entre o ser e o mundo, assinala o momento preciso em que o reconhecimento insofismável (não mais resignado, mas resoluto) da máxima impotência da liberdade e autodeterminação humanas vai reverter e coincidir com a definitiva exoneração (não mais exasperada, mas sóbria) do poder da Apreensão; aquele momento, portanto, que o credo goethiano já consagrara sob a forma da dependência recíproca e a ‘reversibilidade’ do erro e da maestria, e que descobre, nesta exoneração final da Apreensão, uma imagem perfeita e exata para o assim chamado afirmativismo goethiano, fundamento da sua tão propalada quanto mal compreendida “cumplicidade amorosa com o mundo em sua totalidade”.¹⁵ Esta a passagem, que se fará seguir da maldição com que a Apreensão enceguece Fausto e desse modo lhe retribui por ter-se absterido, ele próprio, de amaldiçoá-la: “Cruéis fantasmas, eis como tratais / As míseras humanas criaturas; / Até a hora quotidiana transformais / Em malha horrenda de fatais torturas. / Dos demos é árduo libertar-se o ser humano, / Não há como romper-se o rijo, abstrato elo; / Mas teu poder, tão tredo quão tirano, / Não vou jamais, ó Apreensão, reconhecê-lo!” (Ibid., p. 588, vv. 11.487-11.494).

A própria cegueira de Fausto é, aliás, mais uma imagem eloquente para este reconhecimento da sujeição inexorável da liberdade humana ao influxo das potências sobre e/ou infra-humanas, a qual porém tem o condão de alavancar uma outra e mais consequente noção de liberdade, cuja virtude repousa justamente em não dar, bem ao contrário da primeira, cabida e guarida à Apreensão. Goethe reserva a introdução e apoteose desta concepção, embalada pela descoberta de Fausto da “suprema luz da razão”, para os momentos derradeiros da existência de seu herói e os lances finais que decidirão do resultado da aposta; mas já no instante imediatamente seguinte à maldição e à batida em retirada da Apreensão, Fausto pôde sentir o seu enceguecimento como o desabrochar de uma nova e refulgente clareza interior, conquistada *a expensas* da luz exterior que a Apreensão lhe subtraíra, (“*A noite cai mais fundamente fundo, / Mas no íntimo me fulge ardente luz*”, Ibid., p. 589, vv. 11.499-11.500), e aprestando-lhe incontinenti para a realização de sua “obra máxima, completa”.

Para a consumação desta obra, o essencial já fora feito com o triunfo de Fausto sobre a Apreensão; restava porém atinar com a solução a ser dada à aposta, particularmente no tocante ao seu aspecto de contrato formalmente lavrado e pendente de liquidação. O caráter inconcludente ou equívoco dessa solução – a qual terá ainda de esperar pela peleja travada por anjos e demônios na cena seguinte (“Inumação”) para fazer pender definitivamente a balança para o lado de Fausto, mas que jamais conhecerá descanso nas controvérsias dos comentadores de *Fausto* – resulta do fato de que Fausto decida reverter o seu princípio de ação em proveito da “massa-humana”, de “milhões”. E isto significa que a acomodação recíproca do possível e o efetivo (com sacrifício maior para o possível, cumpre lembrar), a que Fausto dera remate em sua recente porfia com a Apreensão, parece outra vez vacilar e querer deslizar para o âmbito do possível, vale dizer, da capitulação a um ideal universal talhado para aplacar de uma vez para

sempre as aspirações humanas e instituir-lhe o reino da liberdade e segurança eternas.

Nisso Mefisto tinha todas as suas fichas apostadas, pois nisto ficara assente, desde o início, o objeto da aposta: no *repouso* a ser cooptado pelo “instante formoso” e no *leito de lazer* pela “adulação falsa e sonora”, tal como Goethe também o sabia muito bem, ao radicar a suprema ventura humana na capacidade de *não se cansar*: “*Tudo o que fazemos e empreendemos é para descansar. Bem-aventurado aquele que não se cansa*” (Id., 2001, p. 75). E de fato, tão logo Fausto nos dê parte do “altíssimo contento da presciência” de um tal instante digno de arrancar-lhe a sentença interdita – caindo, ato contínuo, morto para trás –, a Mefisto já não subsistirá a mínima dúvida de que a alma do centenário pactário lhe pertença. A que espécie de arbitrariedade se deve, então, creditar o fato de que ela termine por lhe ser arrebatada?

94

Não obstante ter pronunciado “a sentença interdita” no condicional (“Sim, ao Momento então eu *diria*: ...”), a condição formal estabelecida pelo próprio Fausto para sua derrota pode dar-se por devidamente preenchida. Mas que dizer do *conteúdo*, que esta condição formal deveria limitar-se a trair e acusar? Não representa ele, por ventura, o *exato oposto* do repouso que o instante pressentido por Fausto lhe consentiria finalmente desfrutar, na medida em que adverte o sentido da liberdade e da vida humana numa atividade infatigável e insubornável, capaz de desdenhar as aliciantes recompensas da segurança e do repouso futuros que, a se crer na noção aderente à ideia goethiana de bem-aventurança, nenhuma ação humana pode impedir-se de acalentar e perseguir? “Espaço abro a milhões – lá a massa humana viva, / **Se não segura**, ao menos livre e ativa. / [...] Sim! da razão isto é a suprema luz, / A esse sentido, enfim, me entrego ardente: / À liberdade e à vida só faz jus, / Quem tem de conquistá-las diariamente” (Id., 2011, p. 600-601, vv. 11.563 – 11.576; grifo meu).

Em sendo assim, a indecidibilidade que a morte de Fausto

projeta sobre o resultado da aposta revela-se uma solução perfeitamente apropriada à própria concepção de liberdade que ela se propõe avançar, pouco menos que inacreditável na acuidade e felicidade de sua inventiva propriamente poética; assim como esta concepção de liberdade constitui a afirmação mais cabal e resoluta das limitações inerentes à vida humana, convertidas em fórmula e condão de sua plena realização – uma liberdade, portanto, que deve ser perdida para a vida feita de atividade incessante e palpitante, para sempre de novo ser aí reencontrada e a ela arrebatada – assim também o desfecho que Fausto/Goethe acertam em dar à aposta permanecerá como o derradeiro e definitivo testemunho de Goethe, de que nem mesmo nos momentos mais sublimes e arrebatadores de um “altíssimo, máximo e único contento”, pode o homem subtrair-se ao influxo de seus limites e “inimigos interiores”¹⁶ (Id., 1997, p. 157), prevalecendo sobre eles se preciso por meio de astúcia e logro, mas sem jamais deixar de reconhecer-lhes e sacrificar-lhes o que lhes é devido. Aqui nas palavras do próprio Goethe: “À medida que ele [o espírito humano] progride, sente cada vez mais a condicionalidade, sente que tem de perder na medida em que ganha: **porque tanto ao verdadeiro como ao falso estão ligadas condições necessárias da existência** (GOETHE *apud* MOLDER, 1995, p. 164; grifo meu).

Que Fausto envolva agora o momento decisivo para a solução da aposta com o manto desta indecibilidade entre *perder* e *ganhar*, constitutiva e distintiva do “progresso do espírito”, nela encontrando o ensejo para a sua suprema dita, em lugar da indiferença e desilusão que Mefisto sempre contou auferir dela: eis aí um golpe de astúcia e um ardil dignos do aprendizado que por tantos anos recebeu de Mefisto, e que habilitou Fausto no momento derradeiro a superar o mestre e levá-lo de vencida. Aferrando-se ao preenchimento da condição formal pela aparente capitulação de Fausto ao possível – a “presciência de um altíssimo contento” –, Mefisto pôde destarte deixar de atentar para o fato de que o “progresso do espírito” com-

preendido neste possível não mais se deixava assimilar à noção corrente do progresso que se beneficia do menoscabo e o triunfo sobre a natureza e implica no “progressivo” e inexorável afastamento dela.

Mas sim de um progresso que, bem ao contrário, tendo já deixado para trás a fatídica contabilidade de perdas e ganhos, pode agora encontrar seu sentido e seu melhor quinhão na intuição da identidade originária entre espírito e natureza, daquela “síntese do Mundo e do Espírito” (GOETHE, 2001, p. 127-128) cuja confirmação só pode ser buscada e encontrada na natureza, porém apenas na medida em que o espírito, não obstante irremediavelmente separado dela, já traga “*por antecipação*” a natureza inoculada em si e a sinta como sua predisposição inata e fundamental, como germe, matriz e cânone de sua realização *possível*. É esta a ideia de progresso que embala Fausto ao deixar-se arrebatar pelo possível no último e máximo instante da sua existência, posto não houvesse mais a menor porção deste possível que já não fora antes impregnada e compenetrada pela aceitação amorosa da efetividade imperiosa da existência.¹⁷

96

Pouco haveria, portanto, que estranhar, que o momento culminante da vida de Fausto – como também da obra de Goethe – dê testemunho de uma beatitude um tanto ou quanto dilatória, *irônica* e quiçá esquivada, celebrando a presciência em lugar da consumação efetiva de um reino de liberdade e bem-aventurança terrenas. Para o inveterado realista, mundano e “pagão” que Goethe não declinou de ser, a ‘bem-aventurada certeza da eterna harmonia da existência’ (Ibid.) não carecia, todavia, de ser em algum sentido “atual”; era suficiente que dela se pudesse colher o testemunho fidedigno de um “pressentimento” (a “pressentida regra” cujo reconhecimento é o apapágio de uma *heurística vivente*), contanto que toda a sua vida fosse consagrada à tentativa incansável de confirmá-la – e que, sobretudo, ao fim dessa vida incansável não estivesse reservado o prêmio do descanso, mas sim o do altíssimo contento da presciência da eterna atividade: a liberdade e a vida a serem diariamente conquistadas.

Foi esta mesma presciência (ou pressentimento), aqui decantada como o “bem supremo”, que Goethe fez figurar como fecho-de-abóbada daquele seu outro “Testamento”, espécie de *pendant* lírico (e como tal ultracondensado) deste compêndio de toda a sua vida que é o *Fausto*. E como para dirimir qualquer mal-entendido quanto ao caráter meramente contemplativo desse pressentimento e à sua possível usurpação pela expectativa de um repouso definitivo e consolador, Goethe fez questão, também aqui, de associá-lo à mesma ideia de uma atividade diariamente renovada, colocando-o sob a custódia e os cuidados de um “ofício” (“*Beruf*”), não obstante o mais desejável de quantos possam convir às ‘almas nobres’: “E como desde sempre, em seu secreto, / O Filósofo criou e o Poeta / Obra de amor que eles elegeram, / Assim alcanças tu o bem supremo: / Pois pré-sentir¹⁸ às almas nobres / É o mais desejável dos ofícios.” (GOETHE, 1979, p. 235).

Versão original das citações por mim traduzidas

“Lorsque le Seigneur, dans le Prologue dans le ciel, abandonne Faust à Méphistophélès, il le fait dans la perspective certaine d’une fin heureuse et libératrice”. (BORCHMEYER, 1999, p. 20-21), (Nota 3, p. 1).

“(…) bleibt Goethes Grundparole in der vorwissenschaftlichen Zeit, bis er mit dieser gefährlich-großen Gabe des Fühlens Gerichtstag hält, indem er den “Werther” schreibt und die Erdgeistszene im “Faust”. (WACHSMUTH, 1966, p. 144-145), (Nota 4, p. 2).

“(…) reicht bis in die Schlußverse im Faust: “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis”” (WACHSMUTH, 1966, p. 148), (p. 5).

“Man könnte von einem Naturrecht auf Individualität bei Goethe sprechen, das genau da verankert wäre, wo die Ethik der Neuzeit, insbesondere diejenige der Aufklärung, Gefahr für die Moral und damit Gefahr für den Sieg der Vernunft über den latenten Egoismus des Individuums sieht: im Anspruch der natürlichen Neigungen

nämlich. Kant hat dem Recht des empirischen Menschen auf seine Neigungen die Pflicht zum Gehorsam gegenüber dem Sittengesetz und damit die Pflicht zum Niederhaltung der Selbstliebe entgegengesetzt". (RUDOLPH, 1998, p. 527), (p. 8).

"Es gibt eine Empörung gegen das, was man wohl die harmonische Grundauffassung Goethes nennt, seine heidnische Weltbejahung. Denn die Anklage gegen das Leid der Welt, gegen die Herrschaft des Bösen verlangt den Schrei des Entsetzens und erträgt nicht das liebende Einverständnis mit der Welt in Ganzen. Wir haben Situationen kennen gelernt, in denen wir keinen Neigung mehr hatten, Goethe zu lesen, in denen wir zu Shakespeare, der Bibel, Äschylus griffen, wenn wir überhaupt noch lesen konnten." (JASPERS, 1975, p. 295), (Nota 16, p. 17).

REFERÊNCIAS

98

BORCHMEYER, Dieter. *La "vis comica" chez Goethe "Faust" et la comédie*. In: Revue germanique internationale [En ligne], 12 | 1999, URL: <http://rgi.revues.org/731>.

CENTENO, Yvette Kace (coord.). *Gigantes da literatura Universal: Goethe*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. trad. de Tercio Redondo, introdução de R. J. Hollingdale. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2014.

_____. *Fausto: Uma tragédia (primeira parte)*. trad. de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Eugène Delacroix. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Fausto: Uma tragédia (segunda parte)*. trad. de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Max Beckmann. São Paulo, Ed. 34, 2007.

_____. *Máximas e Reflexões*. Versão Portuguesa, introdução e notas de Afonso Teixeira da Mota. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. trad. de Nicolino Simone Neto, posfácio de Georg Lukács, apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Editora 34, 2006.

_____. *Poemas*. Antologia, versão portuguesa, notas e comentários de Paulo Quintela. Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1979.

_____. *Teoría de la Naturaleza*. estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca. Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

JAEGER, Michael. *A aposta de Fausto e o processo da Modernidade – Figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe*. trad. de Marcus Vinicius Mazzari. In: Revista de Estudos Avançados 21 (59), São Paulo: 2007, p. 309-322.

_____. *Calvário – pira funerária: O Fausto de Goethe ou perfeccionismo e melancolia*. trad. de Rodrigo Castro. In: GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (Orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

JAEGER, Werner. *Paidéia – A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JASPERS, Karl. *Unsere Zukunft und Goethe*. In: MANDELKOW, Karl Robert (ed.). *Goethe im Urteil seiner Kritiker – Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*. Munich, Beck, 1975, 288-304.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MANN, Thomas. *Fantasia sobre Goethe*. In: *Ensayos sobre música, teatro y literatura*; Barcelona: Alba Editorial, 2002.

MOLDER, Maria Filomena. *O Pensamento Morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

PÉREZ, José. *Provérbios brasileiros*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

RUDOLPH, Enno. *Individualität*. In: *Goethe-Wörterbuch*. Vol. 4/1. Stuttgart: Metzler, 1998. p. 524-531.

WACHSMUTH, Andreas B.. *Bildung und Wirkung – die Polarität in Goethes Lebenskunst*. In: _____. *Geeinte Zwienatur – Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken*. Weimar, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1966, p. 86-112.

NOTAS

¹ Conforme a expressão de Marcus Mazzari em sua introdução à cena, na edição do *Fausto* por ele cuidada e comentada (2004).

² Em sua surpreendente e irresistível hipótese sobre a primazia do elemento cômico sobre o trágico – ou mais exatamente do trágico como “comédia travestida” – no *Fausto* de Goethe, Dieter Borchmeyer demonstra como a filiação de Goethe a um *modus loquendi*, que declina da rigorosa separação clássica de estilos da tradição antiga em favor da tradição cristã da mistura estilística (consagrada na *Commedia* de Dante), se afirma igualmente na “tendência da ação” que “desmente a tragédia” e se aproxima do “drama de redenção cristão” justamente neste ponto que motivou a presente nota, a saber: “Logo que o Senhor, no Prólogo no Céu, abandona Fausto a Mefisto, ele o faz na perspectiva certa de um final feliz e libertador”. (BORCHMEYER, 1999, p. 20-21).

³ Andreas Wachsmuth observa que a exigência do conhecimento do “âmago” (“*das Innerste*”) da Natureza era declaradamente a ambição de Goethe dos tempos da gestação do *Fausto I*, cuja divisa, inspirada por Herder: “*Eu te sinto, te conheço Natureza!*”, “persiste como palavra de ordem de Goethe no período pré-científico, até que ele, com esse dom altamente perigoso do sentimento, fosse dar ao Dia de Juízo, em que escreveu o *Werther e a cena do Espírito da Terra do Fausto*”. (WACHSMUTH, 1966, p. 144-145, grifo meu).

100 ⁴ Com o recurso a esta “suspensão do tempo” o *Fausto* de Goethe logra substituir, por meio de um sucedâneo, o prazo fixo de 24 anos que na versão primitiva do *Fausto* – o livro popular de 1584 – delimitava a vigência do pacto e com ela o tempo de vida concedido ao pactário.

⁵ Aquela avançada num significativo número de livros e artigos pelo germanista alemão Michael Jaeger.

⁶ Excetuando-se disso a lírica de inspiração e reverberação científica, tão abundante na segunda metade da vida de Goethe.

⁷ Daqui por diante cito o *Fausto II* sempre nesta edição (2011), referenciando apenas número de página e verso.

⁸ Otilie registra uma observação em tudo semelhante em seu diário, n’*As afinidades eletivas*: “Tanto no artesão como no artista plástico pode-se perceber, com a maior clareza, que o ser humano tem menor capacidade de se apropriar daquilo que justamente lhe é próprio. As suas obras o abandonam, como os pássaros o ninho em que foram chocados.” (GOETHE, 2008, p. 125).

⁹ A indissociabilidade entre o *inato* e o *adquirido* é um dos principais componentes da crença fundamental e da *Weltanschauung* de Goethe. A isso voltaremos mais adiante.

¹⁰ “Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva de taças repletas de seu erro. Quem só saboreia parcamente seu erro, nele se mantém por muito tempo, alegra-se dele como de uma felicidade rara; mas quem o esgota por completo, deve reconhecê-lo como erro [...]” (GOETHE, 2009, p. 470-471, em palavras dirigidas a Wilhelm Meister na cerimônia de sua admissão à Sociedade da Torre).

¹¹ Como afirma Goethe, em carta (a última que escreveu em vida) a Wilhelm von Humboldt (apud MANN, 2002, p. 219), e a Zelter (apud QUINTELA, 1979, p. 420-421), respectivamente.

¹² Seja revestindo propósitos inequivocamente críticos que servem de vaticínio às convulsões sócio-políticas então apenas afloradas pelo capitalismo incipiente (como no célebre episódio da criação do papel-moeda), seja como contraimagem deste valor depreciativo que tais passagens da obra emprestam ao atributo da instabilidade e mutabilidade – a exemplo do episódio elegíaco em que vai culminar, nos acordes de uma verdadeira epifania, a “Noite de Valpúrgis Clássica”: com exceção da “Região Amena”, do curto idílio dramático de Fausto e Helena e da cena final da tragédia (embora a ressalva para estas passagens também admita reparos), nada há que escape ou saia ileso a esta apoteose da indeterminação como atributo primeiro e último da vida.

101

¹³ Em *Autobiographischer Einzelheiten*, citado em “Gigantes da Literatura Universal: Goethe” (1972, p. 5).

¹⁴ Nisso Goethe andava de concerto com a sabedoria popular brasileira, que reza num seu provérbio: “Muitos ‘diabos te levem’, botam uma alma no inferno”. (PÉREZ, 1969, p. 76).

¹⁵ “Há uma indignação contra aquilo que se poderia designar a *harmoniosa concepção fundamental* de Goethe, sua afirmação pagã da existência. Pois a acusação contra o sofrimento do mundo, contra a soberania do mal exige o grito de horror e não suporta a amorosa cumplicidade com o mundo em sua totalidade. Nós chegamos a experimentar situações, em que não tínhamos mais nenhuma inclinação para ler Goethe, e em que recorreríamos a Shakespeare, à Bíblia e a Êsquilo, se não estivéssemos de todo impedidos de ler.” (JASPERS, 1975, p. 295).

¹⁶ A isso faz referência (se o que ficou dito até aqui não fora suficiente para explicitá-lo) a “*humanidade caída*” que fizemos constar do título deste ensaio.

¹⁷ No momento crucial de decidir a sorte da alma de Fausto e subtraí-la às

pretensões que Mefisto tinha sobre ela (na cena “Inumação”), o Coro dos Anjos vai invocar esta mesma compenetração do possível e do efetivo – ou a síntese entre inato e adquirido –, reportando-se neste passo explicitamente à condição básica desta síntese, qual seja, àquela apropriação seletiva do que se preste a incorporar-se produtivamente ao fundamento do caráter e juntar-se ao resto do pensamento sem o desviar, em que reconhecemos o apanágio da *maestria* em sua acepção goethiana: “O que vos é alheio / Do espírito afastai. / O que vos turba o seio, / Do íntimo rejeitai. / Se ainda assim se introduz, / Firme ânimo o reduz. / Só a quem ama, o amor / Leva à perene luz!” (GOETHE, 2011, p. 619, vv. 11.745-11.751).

¹⁸ Um mesmo termo serve, no original alemão, de matriz lexical para as designações quer da “presciência” de Fausto (“*Vorgefühl*”), quer deste “pré-sentir” das almas nobres (“*vorzufühlen*”).

O *Fausto* de Goethe e o conceito de *Weltliteratur*

Izabela Maria Furtado Kestler

Pretendo aqui construir uma ponte entre o conceito de *Weltliteratur* (literatura universal) e o III Ato do *Fausto II* de Goethe. Em primeiro lugar, apresentarei alguns aspectos desse III Ato e a seguir o conceito de *Weltliteratur*, apontando suas características principais e destacando sua relevância e atualidade. A ideia de *Weltliteratur* é apresentada programaticamente e exposta em cartas, comentários e resenhas exatamente entre os anos de 1827 e 1830 durante os quais Goethe se empenha em terminar o *Fausto II*.¹ Ao comentar a história do surgimento do *Fausto II*, Jochen Schmidt, por exemplo, assinala que, a partir da segunda metade dos anos 20 do século XIX, Goethe tem cada vez mais consciência da sua própria dimensão histórica e europeia. É nos anos 20 que vêm a lume várias traduções do *Fausto I* para o francês e o inglês. A propósito: a primeira tradução para o português foi publicada em 1867 por Agostinho D'Ornellas em Portugal.

103

Os tradutores do francês e do inglês vêm a Weimar visitar Goethe. Eugène Delacroix cria para a tradução francesa uma série de litografias e Hector Berlioz compõe em 1829 a partitura de suas *Huit Scènes des Faust*. Entre 1827 e 1831 são compostas na França várias óperas *Fausto* que testemunham a repercussão da obra naquele país. Além disso, pintores se deslocam para Weimar para retratar Goethe, assim como escultores para modelar bustos do autor. O poeta de Weimar torna-se assim uma espécie de monumento vivo, exatamente na época em que redigia o *Fausto II* (SCHMIDT, 1999, p. 211-212).

Reinhart Koselleck ao abordar a obra autobiográfica de Goethe chega à mesma conclusão que Jochen Schmidt. Segundo Koselleck (1993, p. 31), Goethe com a idade avançada passou a conceber a si mesmo numa perspectiva histórica.

1. A Fantasmagoria Clássico-Romântica: O III Ato do *Fausto II*

A redação e concepção do III Ato espelha, de certa forma, a consecução do projeto grandioso de ambas as partes do *Fausto*. Assim como o *Fausto I* e o *Fausto II*, o III Ato é também um projeto literário de longa maturação. Lembremo-nos aqui que *Fausto* pode ser considerada a obra de uma vida inteira, pois Goethe se dedicou ao tema com várias interrupções pelo menos de 1772 até 1832, quando pouco tempo antes de morrer encerrou o *Fausto II* com a recomendação de que fosse publicado somente após sua morte.

104 Por volta de 1800 ainda sem ter concluído o *Fausto I* e sem ter, na época, concebido um esboço detalhado do que viria a ser mais tarde a segunda parte do *Fausto*, Goethe começa a redigir o III Ato que, no entanto, permanece por bastante tempo apenas um fragmento de 265 versos. Esse fragmento se inicia com a aparição de Helena em Esparta diante do palácio de Menelau e termina com uma fala de Fórcide/Mefistófeles. Fausto não está presente todavia nesse fragmento, que Goethe intitula de Helena. É importante, no entanto, salientar aqui, que Goethe desde esse início já considerava esse III Ato como o clímax, o ponto culminante da peça que nem sequer havia começado a escrever. Schiller, para quem Goethe leu esse fragmento, concorda com essa ideia e aprofunda essa reflexão em carta a Goethe de 23 de setembro de 1800:

Se o Sr. conseguir realizar essa síntese da nobreza e da barbárie, o que eu não duvido, então encontrará facilmente a solução para o restante desse ato e então não terá dificuldade de estabelecer e dispor, por assim dizer analiticamente, a partir desse ponto o sentido e o espírito das partes restantes. Porquanto esse clímax,

como o Sr. mesmo o denomina, deve ser visto de todos os outros pontos do todo e vislumbrar todos esses pontos.²

O que Schiller denomina aqui de síntese da nobreza e da barbárie é o que ambos entendiam como sinônimos de Classicismo e Romantismo, ou mais precisamente ainda Antiguidade Clássica e Idade Média Alemã.

Somente a partir de 1825 é que Goethe volta a elaborar o III Ato e a redação – por força de inúmeros contratempos e atividades como, por exemplo, o incêndio do Teatro de Weimar, o início da construção do novo teatro assim como as festividades do 50º aniversário da entronização do grão-duque de Weimar – se estende até a segunda metade de 1826. Em duas cartas escritas em 22 de outubro de 1826, uma ao amigo e interlocutor de toda uma vida, Wilhelm von Humboldt e outra ao colecionador de arte alemã medieval Johann Sulpiz Boisserée,³ Goethe anuncia com entusiasmo a conclusão do III Ato. Em ambas as cartas, Goethe expõe seu júbilo e intensa felicidade por ter finalmente terminado esse ato.⁴ Além disso, revela nas duas cartas que Schiller em 1800 o havia estimulado decisivamente a continuar a obra. Explica também que o III Ato é uma de suas concepções mais antigas, tão antiga quanto a ideia de escrever o *Fausto*, pois se baseia na tradição do teatro de marionetes, segundo a qual Fausto exigira de Mefistófeles que lhe trouxesse Helena para que ambos se unissem em matrimônio. Goethe enfatiza que esse III Ato preserva a unidade de ação e lugar e exatamente por ser uma fantasmagoria, ou seja, como o tempo aqui é irrelevante, tudo é atemporal, consegue manter também a exigência da unidade de tempo, segundo as regras da tragédia expostas por Aristóteles (1961) em sua obra *Arte poética*.

No ano seguinte, Goethe publica esse III Ato com o título de *Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenpiel zu Faust* (Helena, fantasmagoria clássico-romântica, entreto ao Fausto) no 4º volume de suas Edições Completas. Nos anos seguintes, então, até 1831, Goethe consegue concluir o *Fausto II*.

Não cabe aqui uma explanação detalhada dessa fantasma-goria clássico-romântica. O III Ato em si tem inúmeras camadas de significação e uma multiplicidade estonteante de perspectivas, pois tece, entretece, compõe um painel multicolorido e polifônico de 3.000 anos de história: da queda e ruína de Tróia à batalha de Missolunghi na Grécia em 1824. No cerco a Missolunghi o poeta inglês Lord George Byron, que participava da insurreição na Grécia contra o domínio turco, morre de malária. Goethe sempre se referiu a poesia de Byron com enorme admiração e assim ele explica a Eckermann o final do III Ato:

Não podia eleger como representante dos novos tempos poéticos senão ele, que deve ser indubitavelmente considerado como o maior talento do século. Além disso, Byron não é antigo nem romântico porque é como a época de hoje. Precisava de um homem assim. E também me convinha pela sua natureza insatisfeita e sua tendência guerreira que o levou ao desastre de Missolunghi. [...] Imaginara anteriormente uma conclusão muito diversa e aliás bem satisfatória; não lh'a quero também desvendar. Depois, com os sucessos de Missolunghi e a morte de Byron, renunciei àquilo tudo (ECKERMANN, 1950, p. 248).⁵

106

O III Ato se destaca primordialmente no conjunto da obra por várias razões. Em primeiro lugar, porque, como já mencionado acima, trata-se do clímax do conjunto *Fausto I e II*. Helena, como símbolo da beleza e da perfeição da Antiguidade grega, surge em ambas as partes do *Fausto* como símbolo do amor e dessa forma como a imagem, a aparição fulgurante do triunfo de Eros por excelência. Fausto sempre em busca, insatisfeito, persegue essa visão de completude erótica, de perfeição desde o início de sua trajetória com Mefistófeles. Já no *Fausto I*, Helena aparece refletida no espelho mágico na cena “Cozinha da Bruxa”. A visão de Helena seduz Fausto: “Que vejo? / Que divina aparição / Se me mostra neste espelho de magia? / As tuas asas, Amor, queria / Para me levarem a essa re-

gião! / Mas ah, se não ficar tão longe dela, / Se aproximar-me mais ainda quiser, / Envolto em névoa só a posso ver – / De uma mulher a imagem mais bela?” (GOETHE, p. 139-140).

Fausto, inebriado com essa visão, quer voltar a mirar a imagem no espelho. Mefistófeles no entanto não permite que ele volte a olhar no espelho e sentencia sarcasticamente:

Não, não! Dentro em breve o modelo
De toda a mulher, irás ver.
(Em voz baixa) Com a poção no corpo, se te acena
Qualquer mulher, nela verás Helena (Ibid., p. 149)

*Nein! Nein! Du sollst das Muster aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir sehn.
(Leise). Du siehst, mit diesem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe.*⁶

A poção de rejuvenescimento, que Fausto bebe na “Cozinha da Bruxa”, e a visão de Helena no espelho preparam Fausto para a experiência amorosa com Margarida.

107

No I Ato da 2ª parte da tragédia, Fausto a pedido do Imperador resgata Helena do Reino das Mães somente como espectro. E ao tentar arrebatá-la, acaba por destruir o espectro. O cenário explode e Fausto desfalece. Só desperta na cena “Noite de Walpurgis clássica”, nos campos da Grécia, onde mais uma vez procura um caminho, um guia, para descer ao Hades em busca de Helena. Segundo Jochen Schmidt (1999, p. 235), o desenrolar dos acontecimentos nos dois primeiros atos da 2ª parte conduzem Fausto ao encontro com Helena no III Ato. É Eros, é a ânsia pela beleza perfeita que o impelem a buscar Helena no II Ato, ou melhor, trata-se aqui da “figuração de um longo caminho de formação inspirado por Eros”.

Nas palavras de Erich Trunz, as três cenas que compõem o III Ato se distinguem uma das outras drasticamente. As três cenas são: Helena diante do palácio de Esparta, de volta de Tróia, sozinha com o

coro de prisioneiras troianas, tendo à frente a corifeia Pantalís e também com Mefistófeles travestido de Fórcide formando um contraste marcante entre a beleza e a fealdade; Helena no castelo medieval do cavaleiro das cruzadas, Fausto; e, por fim, Helena e Fausto juntos na Arcádia, símbolo da era dourada, da atemporalidade (TRUNZ, 1998, p. 663). É a aparição e o comportamento intempestivo de Eufóron, filho desse enlace entre a Antiguidade grega e a Idade Média alemã, entre o clássico e o romântico, que vai acelerar o ritmo dessa 3ª cena e conduzir o III Ato ao seu desenlace.

Fórcide/Mefistófeles é aliás um híbrido entre o clássico e o nórdico, entre cristianismo e paganismo, entre os mundos grego e germânico. Na Noite de Walpurgis Clássica (*Klassische Walpurgisnacht*), II Ato da peça, Mefistófeles tomara de empréstimo a aparência de uma das três Fórcides, filhas do velho deus do mar Fórcis e guardiãs das terríveis górgonas.⁷

108

A figura central da primeira cena é Helena. É ela, resgatada do Hades, que surge como protagonista soberanamente recitando um monólogo em trímetros iâmbicos e tetrâmetros trocaicos, a métrica da tragédia ática:

Helena, a muito amada, Helena, a censurada,
Da praia venho onde agora mesmo aportámos,
Ainda ébria do baloiçar agitado
Das ondas que das planícies da Frígia, até
Aqui, na espuma das altas cristas, pela graça
De Posídon e a força de Euro nos trouxeram. (GOETHE, 1999, p. 411).

*Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind,
Noch immer trinken von des Gewoges regsamen/
Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefild uns her
Auf sträubig-hohem Rücken, durch Poseidons Gunst/
Und Euro's Kraft, in vaterländische Buchten trug.*⁸

Não é possível aqui investigar e elucidar toda a trama de textos antigos, medievais e modernos que comparecem nesse III Ato e muito menos, por razões óbvias – já que não cito aqui os versos originais e sim a versão para o português desses versos – o panorama polifônico de diferentes tipos de versos e métricas de que Goethe se serve para compor as cenas do III Ato. Na primeira cena domina a métrica da tragédia ática e a trama intertextual que Goethe tece com as tragédias *Helena* e *As Troianas* de Eurípides.

Protagonista da cena é Helena que recapitula seu destino, e essa retrospectiva evoca inúmeras versões da mitologia sobre Helena. Ao lançar um olhar para o passado, Helena se questiona sobre seu presente. Suas falas são repetidas vezes interrompidas, comentadas pelo coro. Numa dessas falas, Helena se pergunta se está de volta como rainha ou como prisioneira:

Basta! Com o meu esposo até aqui naveguei,
E adiante ele me envia pr'a sua cidade:
mas não sei que terá ele comigo em mente.
Como esposa me traz? Venho como rainha?
Vítima para expiar o sofrimento do rei
E pr'a longa desgraça pelos Gregos sofrida?
Conquistada fui – não sei se cativa estou. (Ibid., p. 413).

109

*Genug! Mit meinem Gatten bin ich hergeschifft
und nun von ihm zu seiner Stadt vorausgesandt;
Doch welchen Sinn er hegen mag, errat' ich nicht.
Komm' ich als Gattin? Komm' ich eine Königin?
Komm' ich ein Opfer für des Fürsten bitteren Schmerz
Und für der Griechen lang' erduldetes Missgeschick?
Erobert bin ich; ob gefangen, weiss ich nicht!*⁹

Fórcide, que se junta ao coro, evoca desde o início o papel mítico de Helena, as inúmeras tramas mitológicas em torno de sua figura, e aos poucos retira Helena de seu lugar histórico, de seu

presente diante do palácio de Menelau e a configura como ídolo. É também Fórcide que a convence de que breve será sacrificada pelo esposo. Com suas previsões sombrias, Fórcide consegue então persuadir Helena a buscar refúgio no castelo do cavaleiro nórdico, ou seja, no castelo medieval de Fausto. O som das trombetas que anunciam o retorno do exército de Menelau apressam por fim a retirada de Helena e das mulheres do coro. No caminho mudam as cores e a paisagem circundante, densa névoa baixa sobre a terra, ou seja, todos esses sinais exteriores indicam a mudança abrupta de cenário, de época histórica e de lugar. A densa névoa caracteriza na verdade a mudança de época, o afastamento da Grécia luminosa meridional em direção à Idade Média nórdica envolta por brumas. A mudança de lugar no entanto não é tão grande, é apenas um deslocamento. Goethe inicialmente pretendia encenar o encontro de Fausto e Helena num palácio na Alemanha, mas ao pesquisar sobre as ordens de cavaleiros medievais, encontrou uma solução que
 110 lhe pareceu muito mais adequada. Goethe descobriu que durante a 4^a Cruzada no século XIII, cavaleiros francos e normandos em conjunto com os venezianos haviam conquistado Bizâncio em 1204 e não só ocupado largas porções do Peloponeso na Grécia, como também erigido um império latino. Próximo a Esparta, havia então a cidadela de Mistra, ocupada pelos cruzados francos. Mistra era a sede do ducado de Acaia, fundado por Guillaume I de Champagne em 1205. O domínio franco sobre a região no entanto foi de curta duração. Já em 1262 os francos tiveram que devolver a cidadela aos gregos, ou seja, às forças do imperador bizantino.¹⁰

Na segunda cena há inicialmente uma espécie de desafinação entre a métrica da tragédia ática e a métrica do *Knittelvers* (verso popular e irregular medieval). Essa desafinação é acompanhada pela sensação de estranheza que Helena sente não só diante da visão da fortaleza medieval. Linceu, o sentinela da torre, ao tentar se justificar perante Fausto por não ter anunciado a chegada de Helena, ento

versos arrebatados no estilo do canto de amor (*Minnesang*) da poesia lírica trovadoresca da Idade Média alemã, que testemunham seu inebriamento diante da visão de Helena.

Destaco aqui para ilustrar esse estranhamento a fala de Helena comentando seu maravilhamento e espanto ao ouvir os versos do sentinela:

Helena: Tantos portentos vejo e ouço aqui,
Estou atônita, mil perguntas tenho.
Podeis explicar-me por que razão a fala
Do homem é tão estranha e agradável?
Um som parece acomodar-se ao outro,
Se uma palavra ao ouvido se aconchega,
Outra se segue, que esta acaricia. (Ibid., p. 444).

*Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich,
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein anderes kommt, dem ersten liebzukosen.*¹¹

111

Aos poucos os versos distintos começam a se mesclar, se encadeiam numa espécie de ritual de aproximação entre Fausto e Helena, entre dois mundos distintos e entre duas épocas. As falas de ambos se entrelaçam, se enleiam e um conclui a fala do outro:

Helena: Diz-me então como hei-de falar tão bem?
Fausto: É fácil, tem de vir do coração
E quando transborda do peito a chama,
Nós buscamos saber –
Helena: quem conosco ama.
Fausto: Não cuida a alma de futuro nem passado,
Pois só o presente –

Helena: É nossa sorte e fado. (Ibid., p. 444-445).

Helena: So sage denn, wie sprech' ich so schön?

Faust: Das ist gar leicht, es muss von Herzen gehn.

Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt

Man sieht sich um und fragt –

Helena: wer mitgenießt.

Faust: Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,

Die Gegenwart allein –

Helena: ist unser Glück.¹²

A harmonização das rimas e dos versos emoldura então o enlace amoroso de Fausto e Helena. Ambos encontram-se assim fora do tempo, no presente eterno, na existência atemporal. O III Ato como um todo significa portanto uma suspensão da busca incessante de Fausto, ou seja, uma suspensão transitória na esfera do estético. E é por ser somente uma fantasmagoria, que Mefistófeles não cobra nessa cena e nem na próxima o cumprimento do pacto feito com Fausto no início do *Fausto I*

112

Fausto: Se alguma vez ao momento disser:

Fica, tu que és tão belo! Serás então livre para me prender,

Afundar-me-ei sem agravo nem apelo!

Que se ouça então o sino derradeiro,

Cesse o serviço que aceitei de ti,

Pare o relógio e caia o ponteiro,

E que chegue o meu tempo então ao fim!” (Ibid., p. 105).

Werd' ich zum Augenblicke sagen:

Verweile doch! du bist so schön!

Dann magst du mich in Fesseln schlagen,

Dann will ich gern zugrunde gehen!

Dann mag die Totenglocke schallen,

Dann bist du deines Dienstes frei,

Die Uhr mag stehen, der Zeiger fallen,

Es sei die Zeit für mich vorbei!¹³

Aliás, Mefistófeles/Fórcide representa em todo o III Ato uma espécie de consciência histórica, acelerando sempre o ritmo dos acontecimentos. “Na medida em que Fórcide dirige a encenação no III Ato, domina o espírito da história, o qual, é ao mesmo tempo criativo e destrutivo ao liberar o que já existe na direção de novas possibilidades e a seguir de novo destruí-las”.¹⁴ Afinal, quando Fausto pergunta a Mefistófeles na primeira parte da tragédia quem é ele, Mefistófeles afirma:

Eu sou o espírito que só sabe negar!
E com razão: tudo o que nasce e vês
É digno apenas de morrer outra vez. (Ibid., p. 89).

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles was entsteht,
*Ist wert, dass es zugrunde geht.*¹⁵

Assim é Fórcide/Mefistófeles quem irá novamente acelerar a encenação ao alertar o cavaleiro Fausto da vinda das hostes de Menelau. O idílio de harmonia entre Fausto e Helena é dessa forma interrompido e Fausto congrega seus chefes militares para a batalha.

A seguir Fausto prepara a retirada com Helena desta vez para a nova morada, no centro do seu reino: Arcádia (*Arkadien*). Arcádia situava-se na parte central da península do Peloponeso e era habitada por pastores. Tanto na mitologia grega quando mais tarde durante o Império Romano, Arcádia passou a significar um lugar, um país imaginário, onde reinariam a felicidade, a simplicidade e a paz num ambiente idílico e bucólico. Em Arcádia reinaria a mais perfeita comunhão com a natureza, e nesse sentido Arcádia corresponde ao conceito da Idade de Ouro. Arcádia tem permanecido como um tema artístico desde a Antiguidade, tanto nas artes visuais como na literatura. Imagens de belas ninfas e paisagens pastoris foram uma fonte frequente de inspiração de pintores e escultores. A

114 mitologia grega serviu ao poeta latino Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.) que inspirado pelo poeta grego Teócrito (cerca de 310 a.C. – 250 a.C.) escreve suas *Bucólicas* ou *Éclogas* – uma série de poemas situados em Arcádia. Virgílio influenciou por sua vez a literatura europeia medieval, assim como a poesia no Renascimento. O tema da fuga da civilização, da vida simples, da espontaneidade natural em contraposição com o tecnicismo, a fragmentação e a dessacralização do mundo foram amplamente explorados nas artes e na literatura sobretudo também no Romantismo do século XIX. É importante destacar aqui nesse contexto o drama pastoril *Aminta* do poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595), assim como o próprio drama *Torquato Tasso* de Goethe, que veio à lume em 1790.¹⁶ Em uma das cenas do drama, o protagonista Torquato Tasso em diálogo com a princesa Leonor d’Este de Ferrara fala arrebatadamente sobre os tempos dourados, arcádicos, nos quais prevaleceria a harmonia e a unidade entre deuses e homens, entre espírito e natureza. Para Tasso, naqueles tempos os seres humanos se diziam: “É permitido o que é agradável” (*Erlaubt ist, was gefällt*).¹⁷ A princesa contrapõe-se a esta evocação do idílio, lembrando-lhe que os tempos dourados já passaram. Mesmo assim diz ela, que corações afins ainda se encontrariam para compartilhar os prazeres do mundo, mas que hoje só “é permitido o que é conveniente”¹⁸ (*Erlaubt ist was sich ziemt*). Segundo Jochen Schmidt, Goethe constrói sua personagem Helena nos moldes do ideal do decoro, da moderação, ou seja, nos mesmos moldes da personagem Leonor d’Este. Além desse aspecto fundamental na concepção de Helena, a personagem enquanto símbolo da beleza ideal, da perfeição da Antiguidade grega, apresenta traços indelévels do paradigma clássico da beleza ideal concebido por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) em suas obras *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und in der Bildhauerkunst* (Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura) de 1754-1755 assim como em *Geschichte*

der Kunst des Althertums (História da arte na Antiguidade) de 1764. Como é sabido, o paradigma da perfeição da Antiguidade clássica alicerça toda a estética do classicismo alemão, também denominado de Classicismo de Weimar, cujos representantes máximos foram Goethe e Schiller.

Helena, tal como o conjunto escultórico Laocoonte analisado por Winckelmann (1993, p. 53), se distingue por uma “nobre simplicidade” (*edle Einfalt*) e uma “grandeza serena” (*stille Größe*). Helena é assim a bela natureza, a quintessência da totalidade e harmonia perfeitas.

É então para a Arcádia, os tempos dourados, a paisagem espiritual que se desloca a ação na 3ª cena. Ao final da 2ª cena, Fausto entoia em versos o louvor a esse lugar venturoso, para além da história e portanto a-histórico e acaba por concretizá-lo como lugar e tempo do idílio. Os versos de Fausto caracterizam de um lado a nostalgia moderna pela idade de ouro, e são, segundo a tipologia de Friedrich Schiller em sua obra *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*Poesia ingênua e sentimental* - 1991), escrita em 1795-1796, versos sentimentais e têm portanto traços tipicamente românticos. Por outro lado, constituem também um reflexo da poesia arcádica da Renascença, a qual, por sua vez, também tinha características escapistas e nostálgicas.

A 3ª cena, com um cenário totalmente diferente, é paisagem de grutas, rochedos, bosques frondosos e escarpas rochosas. É nesse paraíso bucólico que irrompe Eufórion, o filho de Fausto e Helena. A aparição repentina de Eufórion arremessa a 3ª cena portanto a partir daí para a época em torno de 1800, quando se estabelece o Romantismo na Alemanha, que suplanta o paradigma clássico da Antiguidade grega cultivado pelo Classicismo de Weimar.

Segundo a mitologia grega, Eufórion seria o filho alado de Aquiles e Helena, nascido no Hades. Goethe concebe Eufórion no entanto como um ser híbrido, fruto da união da Antiguidade clássica

(Helena) com o romântico medieval (Fausto). Eufórion acredita ter asas como o deus grego Hermes, mas não as tem. Ao comentar sobre o personagem Rapaz-Guia (*Knabenlenker*) que desfila no baile de máscaras, no carnaval do I Ato da segunda parte do *Fausto*, e de seu retorno por assim dizer como Eufórion no III Ato, Goethe assim define o personagem Eufórion:

Eufórion [...] não é humano, mas sim somente um ser alegórico. A poesia está personificada nele, a poesia que não está vinculada a nenhuma época, a nenhum lugar e a nenhuma pessoa. O mesmo espírito, que mais tarde apraz ser Eufórion, aparece aqui como rapaz-guia, e sendo assim ele se assemelha àqueles fantasmas, que podem se apresentar em todo lugar e a qualquer hora. (ECKERMANN, Johann Peter, *op.cit.*, p. 380).

116 Além de personificar a poesia, Eufórion, gênio sem asas, é também a alegoria da poesia e música românticas eivadas de subjetivismo. Essa poesia não pertence mais a esse mundo arcádico, bucólico, construído pelos poetas da Renascença, como Torquato Tasso por exemplo, a partir dos modelos greco-latinos, pois não conhece nem a contenção das paixões e muito menos a grandeza serena (*stille Größe*) do paradigma grego. Numa das passagens dessa 3ª cena, logo após a litania embevecida das mulheres do coro comparando Eufórion a Hermes, ouve-se música doce e harmoniosa tocada por Eufórion. Fórcide /Mefistófeles comenta assim para o coro esses sons:

Ouvi belos sons, amigas,
De fábulas vos livrai!
E as divindades antigas,
Esquecei, isso já lá vai!
Ninguém as quer entender,
Queremos mais alto valor:
Do coração tem de vir
O que aos corações falar. (GOETHE, 1999, p. 456).

*Höret allerliebste Klänge,
Macht euch schnell von Fabeln frei!
Eurer Götter alt Gemenge,
Laß es hin, es ist vorbei.
Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muss von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.*¹⁹

E é exatamente por ser uma alegoria da poesia romântica, e de certa forma também da poesia centrada no culto do gênio do *Sturm und Drang*, que Eufóron está sempre querendo voar mais alto, não põe os pés no chão, almejando assim escapar dos limites de Arcádia. É um ser inflamado, inebriado de sonhos, descentrado, excêntrico:

Este lugar escarpado
Entre o mato frondoso –
É tudo tão apertado.
E eu tão jovem e fogoso.
E há ventos a soprar,
E há ondas a enrolar;
Bem os oiço aos dois além,
Queria estar lá também. (Ibid., p. 461).

117

*Felsengedränge hier
Zwischen dem Waldgebüsch,
Was soll die Enge mir,
Bin ich doch jung und frisch.
Winde, sie sausen ja,
Wellen, sie brausen da;
Hör' ich doch beides fern,
Nah wär' ich gern.*²⁰

Além dessa característica de nostalgia, própria à poesia romântica, Eufóron também se imbui do espírito patriótico e guerreiro

ao contemplar ao longe exércitos a lutarem no Peloponeso. Goethe aqui nessa passagem alude, como mencionado acima, ao poeta Byron que morreu lutando ao lado dos gregos. A seguir Eufórion lança-se aos ares, acreditando ter asas, mas tal como Ícaro e Faetonte despenca no abismo. Ouve-se então sua voz chamando pela mãe, o coro entoia um cântico fúnebre, Helena se despede de Fausto e desce ao Hades para juntar-se ao filho. A 3ª cena no entanto não se encerra aqui. Com exceção da coriféia Pantalís, que segue Helena, o coro se reparte em quatro coros, e cada qual se funde aos elementos da natureza, tornando-se ninfas: dríades (ninfas das árvores), oréades (ninfas das montanhas), náíades (ninfas das águas) e por fim lêneas (ninfas dos vinhedos). Estas últimas invocam Dioniso e se assemelham portanto às ménades (bacantes), sacerdotisas de Dioniso/Baco. É interessante observar aqui que Goethe concebeu esse III Ato também como uma espécie de ópera, sobretudo a 3ª cena com os cânticos do coro e a melodia de Eufórion, e a fusão das mulheres do coro aos elementos da natureza como uma coreografia de bailado.²¹ O III Ato “se encerra assim com a dissolução da cultura clássica por um romantismo intensificado dionisicamente”.²²

118

Tento a seguir realizar uma interpretação do III Ato. Muitos comentaristas, dentre os quais destaco Hermann August Korff (1964), interpretaram esse III Ato seguindo as indicações do próprio Goethe de que se desenrolaria aqui a união, a conciliação entre Romantismo e Classicismo. Para Korff (1964, p. 685), por exemplo, o III Ato não é só a síntese entre poesia clássica e romântica, mas também na verdade criação romântica no mais alto grau de perfeição. Vários outros estudiosos, dentre os quais destaco como exemplo Heinz Hamm, definem o desenlace do III Ato como o fim do período da arte (*Kunstperiode*), ou seja como a dissolução do reino da arte, entendida aqui como um mundo independente e autônomo (HAMM, Heinz, *op.cit.*, p. 190). Hamm toma de empréstimo o termo *Kunstperiode* a Heinrich Heine, que em sua obra *Die romantische Schule* (A escola romântica) de 1835

unifica o clássico e o romântico sob a denominação de período da arte goethiano. Para Heine, esse período da arte teria chegado ao fim com a morte de Goethe em 1832. Tal período da arte se caracterizaria pela preponderância da esfera estética sobre a esfera do político e da vida e sobretudo entre os românticos pela proeminência do aspecto religioso-cristão. A literatura romântica de sua época é considerada por Heine como reacionária e epigonal.

No III Ato, no entanto, não ocorre exatamente a conciliação de que fala Goethe na carta de 27 de setembro de 1827 a Carl Jakob Ludwig Iken:²³

Eu nunca duvidei de que os leitores para os quais eu realmente escrevi, não iriam compreender de imediato o sentido central dessa narrativa. Já é tempo que a desavença inflamada entre clássicos e românticos finalmente se apazigue. A exigência principal é que nós nos formemos (*bilden*).²⁴

Ocorre a meu ver uma espécie de polarização (*Polarität*). A conciliação que Goethe tem em mente situa-se mais no terreno da própria poesia, pois em seu *Fausto* ele incorpora e elabora o que considera o melhor da antiga e da moderna poesia.

119

Goethe não aponta nesse III Ato o fim de um suposto período da arte e muito menos uma mera conciliação entre Classicismo e Romantismo. O que parece importar para Goethe é assinalar para além da polarização entre clássico e romântico o momento da possível intensificação (*Steigerung*) desses polos opostos. Embora Byron/Eufóron acabe sucumbindo em razão de sua desmedida (*hybris*) e carregando consigo o mundo da proporção, da contenção e da perfeição simbolizado por Helena, ele é no entanto para Goethe ainda assim o representante de uma nova época que superaria a velha querela entre Classicismo e Romantismo, pois – como consta na conversa com Eckermann citada acima – a poesia de Byron não é nem clássica e nem romântica.

Lembremo-nos aqui que Goethe conclui esse III Ato consciente de que a época do Classicismo pertence inexoravelmente

ao passado, e é por essa razão também que o III Ato se intitula fantasmagoria. Na obra *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Winckelmann e seu século), publicada em 1805, Goethe numa visão retrospectiva enfatiza a importância do legado de Winckelmann. Numa passagem do texto, Goethe cita trechos de uma carta que Wilhelm Humboldt lhe enviara de Roma: “Mas é só uma ilusão quando desejamos também ser habitantes de Atenas e Roma. A Antiguidade deve aparecer para nós somente à distância, apenas separada de tudo que há de ordinário, apenas como passado”.²⁵ Não se trata portanto para Goethe do fim do período da arte no sentido proposto por Heine, mas sim de uma intensificação (*Steigerung*), de um amalgamento na esfera estética do legado da Antiguidade com a poesia moderna. Goethe, no entanto, assim como Humboldt, permanece ligado visceralmente ao mundo da cultura humanista da Antiguidade e por extensão da Renascença. É a essa ilusão que Goethe e seu personagem Fausto se agarram. No momento em que a substância corpórea de Helena se desvanece ainda abraçada a Fausto, Fórcide manda que Fausto se agarre ao vestido dela:

120

Fórcide (para Fausto):
 Guarda bem o que de tudo isto resta.
 Não largues o vestido, que já puxam
 Pela sua fimbria demônios que querem
 Levá-lo pr'o Orco. Agarra-o bem!
 Não é a deusa já que tu perdeste,
 Mas divino é. Aproveita esse dom
 Supremo e único, e eleva-te nos ares:
 Por sobre tudo o que é banal te leva
 Pl'o éter, enquanto tu forças tiveres.
 Até à vista, longe, bem longe daqui. (GOETHE, 1999, p. 468).

Phorkyas (zu Faust):
Halte fest, was dir von allem übrigblieb.
Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon

*Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
Unschätzbaren Gunst und hebe dich empor:
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lange du dauern kannst.
Wir sehn uns wieder, gar weit von hier.* ²⁶

Ou nas palavras do próprio Goethe em seu texto intitulado *Antik und Moderne* (Antigo e Moderno) de 1818: “Cada um seja um grego ao seu modo. Mas seja-o” ²⁷

Além disso, segundo Horst Rüdiger (1964, p. 172-198), a fantasmagoria clássica-romântica do III Ato, que para Goethe seria a conciliação da querela entre clássicos e românticos é ao mesmo tempo a reflexão poética da ideia de *Weltliteratur* que Goethe formulará nos anos seguintes.

2. A ideia de *Weltliteratur* (literatura universal)

121

Cada vez mais me convenço [...] de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e centenas de criaturas. [...] Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época (31 de janeiro de 1827) (ECKERMANN, 1950, p. 199).

O conceito de *Weltliteratur*, proposto por Goethe pela primeira vez em 1827, é produto de mais de um decênio de investigações e aproximações às produções literárias e artísticas do próprio romantismo alemão e as de outros países, da Idade Média, da Antiguidade assim como sua de fascinação por obras poéticas do Oriente Médio, da Índia e do Extremo Oriente. No contexto dessas aproximações, Goethe se detém também nas literaturas da Antiguidade clássica e da Idade Média assim como nas literaturas contemporâneas de outras

nações europeias, inclusive nas literaturas do grego moderno, da Sérvia e da Lituânia. Goethe também traduziu obras literárias dos idiomas mais difundidos na Europa (grego, latim, francês, inglês e espanhol), além de se ocupar em divulgar através de traduções – não diretamente nesses casos – do Corão, da poesia clássica árabe, da Sérvia, canções da Boêmia e da Edas²⁸ e do Extremo Oriente. Tais reflexões se intensificam com a publicação organizada por ele *Über Kunst und Althertum*, cujo primeiro número vem a lume em 1816. No contexto de sua própria produção poética, cabe destacar aqui as obras líricas *West-östlicher Divan* (Divã ocidental-oriental), na qual Goethe se debruça sobre a obra lírica do poeta persa Hafis (1326-1390), de 1819 e *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten* (Anuário e diário chinês-alemão) de 1829, fruto de suas leituras e de seu interesse pela literatura chinesa e pelo confucionismo. Infelizmente nenhuma dessas obras foi até hoje traduzida para o português. Esses dois exemplos supracitados são apenas os mais conspícuos da obra poética de Goethe. Grande parte de sua vasta obra literária – na qual se incluem todos os gêneros poéticos e dentro de cada um desses gêneros uma ampla gama de possibilidades – se nutre absorvendo e recriando de inúmeras obras de várias épocas, estilos e idiomas.

122

Segue dessa forma os primeiros passos empreendidos nesse sentido a partir de 1766 por Johann Gottfried Herder (1744-1803), que nas décadas seguintes irá compilar, traduzir e divulgar baladas, canções, poemas dos trovadores medievais, da literatura espanhola, britânica, francesa, hebraica, letã entre outras.²⁹ Contudo não se tratava nem para Herder nem para Goethe de uma simples ampliação enciclopédica do repertório poético, de uma compilação de obras literárias de outros idiomas. Interessava-lhes na verdade destacar a universalidade da poesia, presente em todas as épocas e regiões do mundo.³⁰

A ideia portanto de que a poesia é propriedade comum da humanidade tem seu início seguramente nesses primeiros anos de produção poética, ou seja, na época denominada pela historiogra-

fia literária de *Sturm und Drang*, e são também fruto do contato profícuo com Herder.

O que entende Goethe por *Weltliteratur*? Depreende-se de suas reflexões expostas em cartas, conversas e resenhas que Goethe entende *Weltliteratur* não no sentido de um cânone literário de obras exemplares e muito menos no sentido de um sumário quantitativo sempre crescente de obras literárias de todas as épocas e lugares (BARBOSA, 2006, p. 81-87). Segundo Jane K. Brown, Goethe denomina *Weltliteratur*

o que hoje chamamos de comunicação intercultural, um amálgama de intercâmbio internacional de conversas e ideias, dentro do qual se manifestam os pontos em comum das diferentes culturas, sem que no entanto seja apagada a individualidade que se baseia em diferenças nacionais. *Weltliteratur* refere-se assim no sentido prático à tarefa dos escritores e artistas, que devem fomentar a comunicação internacional e o intercâmbio intelectual através de discussões, resenhas mútuas, traduções e encontros pessoais (BROWN, 2007, p. 12).³¹

123

Além disso, Jane Brown assinala que a concepção de *Weltliteratur* em Goethe se enraíza também em sua metodologia científica. Para a pesquisadora, Goethe, ao formular o conceito de *Weltliteratur*, procede da mesma forma que em sua prática científica, buscava continuamente o princípio comum na multiplicidade dos fenômenos. Não cabe aqui nesse contexto explicitar em profundidade a concepção de morfologia em Goethe, que intenta dar conta da transformação, da transição e da metamorfose, e que ressalta na multiplicidade das formas a unidade de tudo que é vivo. É interessante, no entanto, salientar, como faz Jane Brown, a confluência entre seu modo de enxergar a natureza e a arte, e além disso, que a morfologia para Goethe como busca da unidade e harmonia tem o mesmo sentido que seu conceito de *Weltliteratur*. Tanto a morfologia quanto a concepção de *Weltliteratur* se interligariam assim por unirem o

universal e o individual, sem no entanto relegar ou ignorar o que é caracteristicamente individual.³²

A concepção de *Weltliteratur* se funda na aceção da universalidade da poesia e sendo assim correlaciona-se também aos princípios humanistas e de formação da humanidade (*Bildung der Menschheit*) provenientes da *Aufklärung* (Iluminismo). Não se baseia em ideias de homogeneização cultural e muito menos em noções particularistas, sectárias, de uma suposta superioridade cultural de determinados povos ou em ideais patrióticos. Pelo contrário. Para Goethe, já desde a época do assim chamado classicismo de Weimar, ou melhor de sua coalizão estética com Schiller a partir de 1794 e até a morte deste em 1805,³³ não se tratava de valorizar o estritamente nacional em detrimento do universal. O próprio Classicismo de Weimar, além de alicerçar a Antiguidade clássica como paradigma estético, trazia em seu bojo ideais de humanidade e a reivindicação da *Bildung* (formação humana) como tarefa necessária na história da espécie humana, já presente em vários pensadores da *Aufklärung*, sobretudo em Herder.³⁴ Tal reivindicação, que faz par com as ideias de educação estética de Schiller como forma de aperfeiçoamento do ser humano através da arte, constitui um ideal utópico por excelência que era contraposto à própria época – fins do século XVIII e início do século XIX – marcada não só pelo desenrolar dos acontecimentos deflagrados pela Revolução Francesa como também pelo florescimento na Alemanha dos ideais nacionalistas no contexto das guerras e invasões napoleônicas. O repúdio ao patriotismo caracteriza portanto os ideais estéticos da época clássica.

A questão do repúdio ao nacionalismo e patriotismo estreitos, presente em seu conceito de *Weltliteratur*, expõe também de forma cabal um certo distanciamento e preconceito de Goethe em relação à literatura alemã de sua época, na qual ele condena, como nos anos de convivência intensa com Schiller, os aspectos de introspecção romântica e o sentimentalismo exacerbado. A ausência de conexão

com o mundo e com a sociedade de um modo geral é o que Goethe mais deplora na produção romântica alemã de seu tempo.

Voltando à ideia de convívio espiritual, de comércio de ideias entre os poetas, é importante observar aqui que Goethe inclui em suas ideias sobre *Weltliteratur* a necessidade da prática da tolerância entre os povos. A prática da tolerância, já existente entre os poetas de todas as nações, deveria se ampliar e abarcar todas as outras esferas de atividade. E é disso que ele fala numa de suas manifestações escritas em que menciona o tema da *Weltliteratur*. Comentando em 1827 na revista *Über Kunst und Altertum* os quatro volumes de *German Romance: Specimens of its Chief Authors; with Biographical and Critical Notices*, traduzidos e coligidos por Thomas Carlyle, Goethe retorna ao tema da *Weltliteratur* e acrescenta-lhe como exposto acima a questão da tolerância. Em outra manifestação sobre o tema, fica claro que a *Weltliteratur* ainda é um ideal, um objetivo a ser alcançado. No *Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin* (Encontro dos naturalistas em Berlim), ocorrido em 1828, Goethe retorna ao conceito de *Weltliteratur* para ilustrar sua defesa de um maior convívio e intercâmbio entre os cientistas:

125

Quando ousamos anunciar uma literatura universal no âmbito europeu e mais precisamente no âmbito mundial, isso não significa que tenhamos pleiteado que as diferentes nações tomassem conhecimento de suas produções, pois nesse sentido isso já existe há muito tempo, tem continuado e se renova mais ou menos. Não! Aqui se trata na verdade de propor que os literatos ativos e inspirados conheçam-se uns aos outros e que por inclinação e espírito comunitário se vejam estimulados a agir conjuntamente no âmbito social.³⁵

Consciente do teor utópico inerente ao seu conceito de *Weltliteratur*, Goethe admite sem ilusões que em sua época predomina a tendência à mediocridade. Em carta de 1825 a seu amigo de longa data, Carl Friedrich Zelter,³⁶ Goethe se queixa da falta de conteúdo

das produções literárias e musicais de sua época:

Os jovens se excitam muito precocemente e são lançados num turbilhão; rapidez e riqueza é o que o mundo admira e o que todos ambicionam; linhas férreas, correio veloz, navios a vapor e outras tantas facilidades de comunicação é o que o mundo culto procura, se exceder, conhecer cada vez mais e com isso perseverar na mediocridade. E esse é também o resultado generalizado, o denominador comum da cultura mediana [...] Na verdade esse é o século para as cabeças capazes, para os homens práticos que aprendem facilmente, os quais, dotados de uma certa destreza, sentem-se superiores à grande maioria, ainda que não tenham talento para alcançar algo mais elevado. [...] seremos talvez com mais alguns os últimos de uma época que tão cedo não retorna.³⁷

Goethe diagnostica como “velociférico” (*veloziferisch*) a marca desse novo tempo, caracterizado pela velocidade e pela mudança frenética.³⁸

126

O conceito de *Weltliteratur*, apesar das ressalvas expostas acima quanto ao processo de massificação e de trivialização imposto pela expansão do mercado literário, significa para Goethe, portanto mais que uma constatação de uma tendência em andamento, mas também e, sobretudo, uma tarefa atual e futura das gerações de escritores e artistas. É portanto não só fruto de uma reflexão sobre seu próprio fazer poético e sobre o significado de sua obra como um todo como também uma espécie de convocação para seus contemporâneos e para as gerações vindouras.

3. Conclusão

Como vimos até aqui, Goethe em seus últimos anos pleiteia incansavelmente pela permanência e atualidade dos ideais humanistas e universalistas, sempre é claro, como Fausto no final do III Ato, agarrado às fímbrias do vestido de Helena, às ideias e conceitos que lhe eram mais caros – os ideais de beleza e perfeição da Antiguidade clássica –, os quais ele quer que permaneçam

vivos e atuantes. Apesar de acreditar no sentido humanista de sua ideia de *Weltliteratur*, Goethe parece oscilar nesses últimos anos entre a crença e a descrença na repercussão de suas ideias e de sua obra. Constata-se essa assertiva quando lembramos que a publicação do III Ato em 1826 teve uma recepção entusiástica, o que motivou certamente Goethe a se empenhar em completar sua obra. No entanto, prefere guardar o manuscrito da 2ª parte do *Fausto*, concluído em 1831, e determinar sua publicação póstuma apesar dos insistentes pedidos de seus amigos e interlocutores mais chegados. Segundo Michael Jaeger (2004, p. 379), Goethe se decide por tornar seu *Fausto II* uma obra póstuma exatamente por viver como poeta quase que absolutamente isolado e também por acreditar que sua obra não seria compreendida por seus contemporâneos. Esta desilusão se expressa sobretudo em sua última carta (de 17 de março de 1832) a Wilhelm Humboldt, o qual havia insistentemente instado Goethe a publicar logo o *Fausto II*:

Há já 60 anos que, na minha mocidade, a concepção do Fausto me surgiu clara desde o princípio, embora a sequência fosse menos pormenorizada. Deixei que a intenção caminhasse sempre vagarosamente a meu lado, realizando só os passos exatamente mais interessantes, de forma que na segunda parte ficaram lacunas para ligar com o restante por meio de um interesse regular. E aqui é que surgiu a grande dificuldade de atingir por intenção e caráter aquilo que propriamente devia pertencer só à natureza e agir voluntariamente. Mas não seria bom que se não conseguisse isso, depois de uma longa vida de meditação e atividade; e não sinto receio de que me distingam o velho do novo, o recente do primitivo; o que aliás deixamos aos futuros leitores para favorável verificação. É evidente que me daria infinita alegria dedicar e comunicar aos meus queridos, gratamente reconhecidos e dispersos amigos, ainda em minha vida, estes gracejos de intenção muito séria, e poder conhecer as suas reações. Mas os tempos são tão absurdos e confusos que me convenço de que os meus honestos

e prolongados esforços por esta construção estranha viriam a ser mal compensados e arrastados para a praia em destroços de naufrágios e cobertos logo pelas dunas das eras. Doutrinas confusas sobre modos de viver também confusos reinam no mundo, e o mais urgente que eu tenho que fazer é se possível intensificar o que ainda há em mim e destilar, cristalizar minhas peculiaridades, assim como você, prezado amigo, certamente também está realizando em vossa cidadela segura.³⁹

A descrença de Goethe não só quanto à repercussão como também quanto à interpretação de sua obra só em parte se confirmou, sobretudo no que concerne à recepção do *Fausto* em seu próprio país e durante várias décadas. Não cabe aqui traçar um painel das leituras marcadamente ideologizantes da figura do Fausto na germanística alemã desde a publicação da 2ª parte do *Fausto*.⁴⁰ Seja como for, a bibliografia sobre o *Fausto* de Goethe registra segundo estudos recentes mais de 13.000 títulos,⁴¹ o que significa que os leitores futuros, aos quais ele legou sua obra, têm encontrado e continuam desenredando os fios de sua composição, compondo novas tramas, descobrindo, intuindo, perscrutando significados e trazendo assim o *Fausto* até nossos dias.

128

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica & Arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1961.

BARBOSA, Fábio Chiqueto. Uma leitura interseccional: A formação do cânone moderno, Schiller e a ideia de *Weltliteratur* de Goethe. *Forum Deutsch. Revista brasileira de estudos germânicos*, v. X, p. 81-87, 2006.

BARRENTO, João (Org.). *Literatura alemã: textos e contextos (1700-1900)*. O século XVIII. v. 1. Lisboa: Presença, 1989.

BIRUS, Hendrik. *Goethes Idee der Weltliteratur*. Eine historische Vergegenwärtigung. Disponível em: <<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/>

goethe/birus_Weltliteratur.pdf>

BORCHMEYER, Dieter. *Weimarer Klassik*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1994.

_____. Weimar im Zeitalter der Revolution und der Napoleonischen Kriege. Aspekte bürgerlicher Klassik. In: ZMEGAC, Viktor (Org.): *Geschichte der deutschen Literatur*. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Volume I/2. 4. Ed. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag, 1996. p. 1-92.

_____. *Dumont Schnellkurs Goethe*. Disponível em: <<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=809>>.

_____. Goethes *Faust* musikalisch betrachtet. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust-musikalisch_borchmeyer.pdf>

_____. Welthandel, “Weltfrömmigkeit”, *Weltliteratur*. Goethes Alters-Futurismus. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/borchmeyer_Weltliteratur.pdf>

BROWN, Jane K. Goethe und die *Weltliteratur*, In: *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik*. Org. por Isabel Hernández & Miguel Vedda. 1º Ano. Berlim: Weidler Buchverlag, 2007. p. 7-18.

ECKERMAN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Org. Ernst Beutler. Munique: DTV, 1999.

KAPITZA, Peter (Org.). *Fachdienst Germanistik. Sprache und Literatur in der Kritik der deutschsprachigen Zeitungen*. 26º Ano. Munique: Iudicium Verlag, 2008.

ECKERMAN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Trad. e notas Marina Leivas Bastian Pinto. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1950.

FRIEDRICH, Theodor; SCHEITHAUER, Lothar J. *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart: Reclam 1994.

GAIER, Ulrich. *Johann Wolfgang Goethe, Faust-Dichtungen*. 3 Vol. Stuttgart: Reclam 1999.

GOETHE, J.W.: *Antik und Moderne*. In: *Johann Wolfgang Goethe Werke*. Vol. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur Maximen und Reflexionen*. Munique, DTV, 1998.

_____. *Winckelmann*. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Johann Wolfgang Goethe Werke*. Vol. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur; Maximen und Reflexionen*. Munique, DTV, 1998. (Hamburger Ausgabe).

_____. *German Romance*, In: *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. Vol. 12. Munique, C.H. Beck, 1998. (Hamburger Ausgabe)

_____. *Die Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin*, In: *Johann Wolfgang Goethe Werke*. Berlim: Digitale Bibliothek, Directmedia Publishing, 2004.

_____. *Faust I, Faust II, Urfaust*. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Johann Wolfgang Goethe Werke*. Vol. 3: *Dramatische Dichtungen I*. Munique, DTV, 1998. (Hamburger Ausgabe)

_____. *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. Vol. 1 (Gedichte und Epen I). Munique, DTV, 1998. (Hamburger Ausgabe)

_____. *Fausto*. Trad., introd., glossário João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

_____. *Torquato Tasso*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

_____. *Máximas e reflexões*. 3. Ed. Trad. Afonso Teixeira da Mota. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

_____. *Briefe Tagebücher Gespräche*. Berlim: Directmedia Publishing, 1998.

_____. *Escritos sobre literatura*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

130 _____ . *Escritos sobre arte*. Introd., trad. e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.

GÖRNER, Rüdiger. Auf den Spuren eines Kosmopoliten. Goethe zum 250., In: *Die neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*. August 1999. Org. Friedrich-Ebert-Stiftung. Bonn: Verlag J. H. W. Dietz Nachfolger. p. 698-703.

HAMILTON, Edith. *A Mitologia*. 3. Ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

HAMM, Heinz. *Goethes "Faust". Werkgeschichte und Textanalyse*. 6. Ed. Berlim: Volk und Wissen Verlag, 1997.

HEINE, Heinrich: *Die romantische Schule*. Heinrich Heine. *Sämtliche Schriften*. Vol. 3. Org. por Klaus Briegleb. Munique, DTV, 1997.

HERDER, J. G.: *Volkslieder (1778/9)*, In: _____, *Sämtliche Werke*, Vol. XXV. Org. Bernhard Suphan. Berlim, 1877-1913.

JAEGER, Michael. *Fausts Kolonie*. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. Torquato Tasso: o drama do poeta moderno, In: *Forum Deutsch. Revista brasileira de estudos germânicos*, v. IX, p. 113-126, 2005.

_____. Der Begriff 'Goethesche Kunstperiode' von Heinrich Heine, In: *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik*. Org. por Isabel Hernández (Madrid) e Miguel Vedda (Buenos Aires). 1. Jhrg. 2007. Berlim, Weidler Verlag, 2007. p. 19-30.

_____. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência, In: *História, Ciências, Saúde- Manguinhos*, v. 13, p. 39-54, outubro 2006. KOSELLECK, Reinhart. Goethes unzeitgemäße Geschichte. In: *Goethe-Jahrbuch*. (115). Org. por Werner Keller. Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 1993. p. 27-39.

KORFF, Hermann August. *Geist der Goethezeit*. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Parte: Hochromantik. 6ªEd. Leipzig: Koehler & Amelang, 1964.

LASCH, Markus: Aspiração e renúncia, In: *Johann Wolfgang Goethe*. Livros Entre Clássicos. São Paulo: Duetto, 2005. p. 38-47.

MANN, Thomas. Goethe als Representant des bürgerlichen Zeitalters. In: _____. *Reden und Aufsätze*. Gesammelte Werke in dreizehn Bände. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1974 [1932].

MOURA, Magali. A obra-prima. A reunião dos tempos. In: *Johann Wolfgang Goethe*. Livros Entre Clássicos. São Paulo: Duetto, 2005. p. 26-37.

NOÉ-RUMBERG, Dorothea-Michaela. *Naturgesetze als Dichtungsprinzipien*. Goethes verborgene Poetik im Spiegel seiner Dichtungen. Freiburg: Rombach, 1993.

RÜDIGER, Horst. *Weltliteratur* in Goethes 'Helena'. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, v. 8, p. 172-198, 1964.

SCHILLER, Friedrich: *Poesia ingênua e sentimental*. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHMIDT, Jochen. *Goethes Faust- Erster und Zweiter Teil*. Grundlagen – Werk – Wirkung. Munique: C.H. Beck, 1999.

SCHÖNE, Albrecht (Org.). *Johann Wolfgang Goethe Faust Kommentare*. Vol. 1. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag TB, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Como um raio fixo". Goethe e Winckelmann: o Classicismo e suas aporias. In: _____. *O local da diferença. Ensaaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 252-267.

STAIGER, EMIL (Org.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt a. M., Insel Taschenbuch, 2005. p. 876.

TRUNZ, Erich. Anmerkungen- Zweiter Teil. In: *Johann Wolfgang Goethe*

Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I. Munique: DTV, 1998. p. 582-746.

VOßKAMP, Wilhelm. O classicismo como época literária. Tipologia e função do Classicismo de Weimar. In: *Forum Deutsch. Revista brasileira de estudos germânicos*, v. X., p. 33-57, 2006. Org. por Izabela Maria Furtado Kestler. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ.

WAGNER, Gerhard. *Alles ist velociferisch. Welt, Literatur und Kommunikation bei Goethe*. Zu seinem 175. Todestag. Disponível em: <http://quasar.blog.de/2007/04/26/nachlese_zu_goethe_alles_ist_veloziferis~2163586>.

WILLIAMS, John R. Die Deutung geschichtlicher Epochen im zweiten Teil des *Faust*. In: *Goethe-Jahrbuch*. (115). Org. por Werner Keller. Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 1993. p. 88-103.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. 2. Ed. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993.

132 NOTAS

¹ Ver SCHÖNE (2005, p. 34).

² “Gelingt Ihnen diese Synthese des Edeln mit dem Barbarischen, wie ich nicht zweifle, so wird auch der Schlüssel zu dem übrigen Teil des Ganzen gefunden sein, und es wird Ihnen alsdann nicht schwer sein, gleichsam analytisch von diesem Punkt aus den Sinn und Geist der übrigen Partien zu bestimmen und zu verteilen. Denn dieser Gipfel, wie Sie ihn selbst nennen, muss von allen Punkten des Ganzen gesehen werden und nach allen hinsehen.” IN: STAIGER, Emil (Org.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt a. M., Insel Taschenbuch, 2005, p. 876.

³ Johann Sulpiz Boisseré (1783-1854) e seu irmão mais novo Melchior eram colecionadores de arte medieval alemã e holandesa. Boisserée ficou conhecido por ter se empenhado durante anos pelo término da construção da catedral de Colônia.

⁴ Trechos das duas cartas estão citados em: GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I.* Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. p. 442-443. [Hamburger Ausgabe].

⁵ ECKERMANN, Johann Peter: *Conversações com Goethe*, p. 248. Em alemão: *Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit*, sagte Goethe, *“niemanden gebrauchen als ihn, der ohne Frage das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst, ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zugrund ging. (...) Ich hatte den Schluss (...) früher ganz anders im Sinne, ich hatte ihn mir auf verschiedene Weise ausgebildet und einmal auch recht gut, aber ich will es euch nicht verraten. Dann brauchte mir die Zeit dieses mit Lord Byron und Missolunghi, und ich ließ gern alles übrige fahren.* ECKERMANN, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe...* p. 256.

⁶ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 84.

⁷ GOETHE, Johann W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...*p. 242-243.

⁸ GOETHE, Johann W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 257.

⁹ GOETHE, J. W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 258.

¹⁰ HAMM, Heinz: *Goethes “Faust”. Werkgeschichte und Textanalyse*. 6. Ed. Berlim, Volk und Wissen, 1997, p. 180. Vide também: Trunz, Erich: *“Anmerkungen – Zweiter Teil”*, In: Goethe, J. W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 671.

¹¹ GOETHE, J. W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 282.

¹² GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 283.

¹³ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...*p. 57.

¹⁴ SCHMIDT, Jochen: *op.cit.*, p. 237.

¹⁵ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...*p. 47.

¹⁶ Vide KESTLER, 2005.

¹⁷ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe. Band 5: Dramatische Dichtungen III...* p. 100.

¹⁸ Id. Ibid. p. 100.

¹⁹ GOETHE, J. W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...*p. 292.

²⁰ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...*p. 296.

²¹ SCHMIDT, Jochen: *op.cit.*, p. 261. Vide também: BORCHMEYER (2008).

²² SCHMIDT, Jochen: *op.cit.*, p. 263.

²³ Carl Jakob Ludwig Iken (1789-1841): autor da obra *Reisende in Griechenland. Eine Tabelle*, publicada em 1818, assim como tradutor do livro de narrativas fantásticas *Das Persische Papagaienbuch (TutiNameh). Eine Sammlung persischer Märchen*.

²⁴ Em alemão: “*Ich zweifelte niemals, dass die Leser, für die ich eigentlich schrieb, den Hauptsinn dieser Darstellung sogleich fassen würden. Es ist Zeit, dass der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Classikern und Romantikern sich endlich versöhne. Dass wir uns bilden ist die Hauptforderung*”. GOETHE, J.W.: *Briefe Tagebücher Gespräche*. Berlim, Directmedia Publishing, 1998.

134

²⁵ Em alemão: “*Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens und Roms zu sein wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muss das Altertum uns erscheinen*”. Goethe, J.W.: “Winckelmann”. In: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur, Maximen und Reflexionen*. Munique, DTV, 1998. p. 109.

²⁶ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Bd. 3: Dramatische Dichtungen I...*, p. 300.

²⁷ GOETHE, J.W.: Antigo e moderno, citado segundo: SELIGMANN-SILVA (2005, p. 261). Em alemão: “*Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's*”. GOETHE, J.W.: *Antik und Moderne*, In: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur Maximen und Reflexionen*. Munique, DTV, 1998. p. 176.

²⁸ *Edas*: nome dado às duas coleções das tradições mitológicas e lendárias dos antigos povos escandinavos. O primeiro, atribuído a Snorri Sturluson, o segundo a Saemund (ca. 1056- 1133).

²⁹ HERDER, J. G.: *Volkslieder (1778/9)*, In: HERDER, *Sämtliche Werke*, Vol. XXV. Org. por Bernhard Suphan. Berlin 1877-1913.

³⁰ Vide: BIRUS (2004).

³¹ Em alemão: “Als Weltliteratur bezeichnet Goethe hier etwas, was wir heute ‘interkulturelle Kommunikation’ nennen, ein Aggregat von internationalen Gesprächen und Ideenaustauschen, innerhalb dessen sich die Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Kulturen verdeutlichen sollen, ohne jedoch auf die auf nationalen Unterschieden beruhende Individualität auszulöschen. Weltliteratur bezieht sich also ganz praktisch auf die Aufgabe der Schriftsteller und Künstler, die internationale Kommunikation und den intellektuellen Austausch durch Diskussionen, gegenseitige Rezensionen, Übersetzungen und persönliche Begegnungen zu befördern.” In: BROWN, Jane K. : “Goethe und die Weltliteratur”, In: *Ibero-amerikanischen Jahrbuch für Germanistik*. Org. por Isabel HERNÁNDEZ (Madri) & Miguel VEDDA (Buenos Aires). Nr. 1 (2007). Berlim: Weidler Verlag, 2007. p. 12.

³² Ibid. p. 17-18. Vide também: KESTLER (2006).

³³ Vide: BORCHMEYER (1996, p. 1-92).

³⁴ Vide: VOßKAMP, 2006, p. 33-57.

³⁵ Em alemão: “Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht, dass die verschiedenen Nationen von einander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger. Nein! Hier ist vielmehr davon die Rede, dass die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlasst finden, gesellschaftlich zu wirken”. GOETHE, 2004.

135

³⁶ Carl Friedrich Zelter (1758-1832), natural de Berlim, foi músico, professor, compositor e dirigente com enorme influência nos meios culturais de seu tempo. O início de sua amizade com Goethe data de 1802 e se estende até a morte de Goethe em 1832. Ambos se corresponderam intensamente nesses 30 anos. Zelter falece quase dois meses depois de Goethe. Sobre Zelter vide: <http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Friedrich_Zelter>. Acesso em: 4 de maio de 2008.

³⁷ Carta a Carl Friedrich Zelter, de 6 de junho de 1825 (?), In: *Johann Wolfgang Goethe. Briefe Tagebücher Gespräche*. Berlim, Digitale Bibliothek, Directmedia Publishing, 1998. Em alemão : “Junge Leute werden viel zu früh aufgeregert und dann im Zeitstrudel fortgerissen; Reichtum und Schnelligkeit ist was die Welt bewundert und wornach jeder strebt; Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche Facilitäten der Communication sind es worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu

verharren. Und das ist ja auch das Resultat der Allgemeinheit, dass eine mittlere Cultur gemein werde (...) Eigentlich ist es das Jahrhundert für die fähigen Köpfe, für leichtfassende praktische Menschen, die, mit einer gewissen Gewandtheit ausgestattet, ihre Superiorität über die Menge fühlen, wenn sie gleich selbst nicht zum Höchsten begabt sind. (...) wir werden, mit vielleicht noch wenigen, die Letzten seyn einer Epoche die sobald nicht wiederkehrt.”

³⁸ Vide: WAGNER, 2008.

³⁹ Carta de Goethe a Humboldt, citado segundo: LASCH, Markus: “Aspiração e renúncia”, In: *Johann Wolfgang Goethe*. Livros Entre Clássicos. São Paulo: Duetto, 2005. p. 44.

⁴⁰ Sobre isso vide: SCHMIDT, Jochen, *op.cit.*, p. 305-318.

⁴¹ KAPITZA, Peter (Org.). *Fachdienst Germanistik. Sprache und Literatur in der Kritik der deutschsprachigen Zeitungen*. 26º Ano. Munique: Iudicium Verlag, 2008. p. 1.

Prometeu, Fausto, Frankenstein

Klaus Eggensperger
Universidade Federal do Paraná

1. Prometeu secularizado

Apesar da diferença de idade de quase meio século, Goethe e Mary Shelley foram contemporâneos. Enquanto a última teve conhecimento de algumas obras do renomado autor alemão – conheceu a problemática fáustica e menciona no seu romance *Frankenstein* um dos romances mais famosos na época, *Os sofrimentos do jovem Werther* –, o velho Goethe parece ter ignorado a sua mais recente colega inglesa. Na obra goethiana achamos facilmente referências a românticos como Lord Byron e também Percy Shelley, mas dificilmente uma palavra sobre a mulher deste. É conhecida a aversão de Goethe – homem politécnico e humanista no sentido renascentista da palavra – ao gótico moderno e sua preferência pelo mundo do humanismo clássico, ao passo que Frankenstein e sua criatura são figuras que parecem ter escapado de uma noite de Valpúrgis nórdica. Contudo, os quatro autores mencionados até aqui estão ligados por um interesse literário em comum que compartilhavam ainda com outros colegas da época: eram fascinados pelo personagem Prometeu.

Como é sabido, em torno desta figura existe um conjunto de narrativas mitológicas e literárias gregas, mas não uma única fonte original que seria a narrativa básica. O mais importante mito do mundo ocidental sobre a cultura humana mostra-se bastante flexível:

dependendo do relato, Prometeu pode ser rebelo (rebelde?), traidor, herói da humanidade ou protetor da cultura. Na cidade de Atenas, ele foi, ao lado de Hefesto, o deus dos ceramistas e artesãos em geral:

“Athena, Hephaestus, and Prometheus are brought together in Athens through cult as well as myth. All three gods are celebrated with festivals that include torch races, and Hephaestus and Prometheus are said to share an altar in the precinct of Athena in the Academy” (DOUGHERTY, 2006, p. 50).

Hesíodo conta, tanto na sua *Teogonia* como em *Trabalhos e Dias*, que Prometeu roubou de Zeus o fogo para dá-lo aos homens mortais (HESÍODO, 2014, p. 50; p. 74). Saber fazer e usar o fogo pode ser considerada a técnica cultural básica que possibilitou o desenvolvimento humano. Além disso, Prometeu aparece no mito clássico como demiurgo, artífice que criou a raça humana juntando terra com água, “terra que o filho de Jápeto, misturando com água da chuva, moldou à imagem dos deuses que governam tudo. E se os outros animais, dobrados para baixo, olham para o chão, conferiu ao homem uma cara virada para cima, e instruiu-o a olhar para o céu e a erguer o rosto ereto para os astro” (OVÍDIO, 2014, p. 37).

Aqui, no início das *Metamorfoses* de Ovídio, conta-se nada menos do que a criação da humanidade, que o titã moldou em barro. Paralelamente, as narrativas greco-romanas ligaram Prometeu aos primeiros passos dos homens para ganhar sua independência tanto da natureza quanto dos deuses, dominando o fogo e fazendo uso de outras habilidades. Esses dois aspectos, a criação em si e a transformação do mundo através do uso da técnica (*téchne*), são inerentes ao mito em conflito com o “absolutismo da realidade”. Esta expressão no início da monografia de Hans Blumenberg sobre o assunto quer dizer “que nos tempos arcaicos o ser humano não dominava as condições da sua existência nem um pouco, e, mais importante, realmente não acreditava naquela dominação” (BLUMENBERG, 2006, p. 10). Prometeu é a figura que sempre questionou o abso-

lutismo da realidade, mesmo em um relato com tanta parcialidade como no caso da *Teogonia* de Hesíodo.

Presente nas literaturas europeias desde a antiguidade greco-romana, o mito perdeu influência com a preponderância do cristianismo, mas nunca caiu em esquecimento. Quando, a partir do Renascimento, começou o declínio do garante ideológico da ordem feudal, da igreja católica, a temática prometeica ganhou novamente espaço, especialmente mais tarde com a ascensão do Iluminismo e a renovação do humanismo clássico, movimentos culturais responsáveis pela mudança de uma cosmovisão teocêntrica para um mundo antropocêntrico.

Assim, durante os três séculos europeus até 1800, o longo e penoso processo da secularização ganhou força, e é especificamente nas décadas antes e depois da virada deste século que o mito prometeico aumentou seu peso cultural. Numa época, na qual as ideias da autonomia do sujeito e sua autoformação cultural ligaram-se ao *páthos* da liberdade, tanto os escritores quanto o público leitor estavam altamente interessados na figura do rebelde Prometeu. Na França, principalmente na Inglaterra e nos países alemães renovavam-se as narrativas mitológico-literárias gregas em torno do titã, ligando-as agora ao culto ao gênio, ao indivíduo excepcional, heroico e criativo ao mesmo tempo. Goethe concebeu já em 1773-1774 um drama chamado *Prometheus*, que ficou fragmentado (?). O fruto mais conhecido desse trabalho é seu poema de nome idêntico. Na mesma década do século, publicou-se na Inglaterra pela primeira vez em inglês a peça de Ésquilo, *Prometeu acorrentado* (cf. DOUGHERTY, 2006, p. 96). De 1806 data o projeto da peça *Pandora*, de que Goethe finalizou somente o primeiro ato. Lord Byron escreveu sua *Ode to Prometheus* durante o verão de 1816, que ele passou na Suíça junto com o casal Shelley. Percy Shelley elaborou seu poema *Prometheus Unbound* em 1818-1819.¹

Com sua figura do artífice-titã grego, o gênio artístico em geral é ressaltado e enaltecido no mencionado poema de Goethe, o

que acontece em desfavor à superioridade de Zeus. Deus-pai perdeu agora toda sua autoridade, enquanto Prometeu cria a humanidade à sua imagem e não, como em Ovídio, “à imagem dos deuses que governam tudo”. Não se trata, em Goethe, de astúcia ou de roubo por parte do titã, mas de uma revolta aberta contra a autoridade divina tradicional que aparentemente dissipou há muito tempo seu poder de ordenar. Esse Prometeu é criador rebelde não somente de humanos, mas de seu próprio destino, da sua autodeterminação: “Pois aqui estou! Formo Homens / À minha imagem, / Uma estirpe que a mim se assemelhe: / Para sofrer, para chorar, / Para gozar e se alegrar, / E para não te respeitar, / Como eu!” (GOETHE, 2002, p. 117).

Mais tarde, Goethe relativizou em várias ocasiões o ímpeto revolucionário do poema, tratando-o como capricho da juventude. De fato, nunca mais largou a temática. O protagonista do seu trabalho literário ligado por excelência à questão prometeica é Fausto, que acompanha a vida profissional e intelectual do escritor por seis décadas, até o último ano de sua vida.

140

2. Homúnculo

A figura de Fausto está vinculada a uma tradição antiga que condena os perigos do saber. Tanto a mitologia judaico-cristã (lembramos da árvore do conhecimento referida no *Gênesis*) quanto os mitos gregos (ali especificamente a caixa de Pandora, mito ligado a Prometeu) advertem contra os males que o conhecimento traz consigo. O personagem fáustico nasce dentro do universo europeu-cristão no Renascimento; assim se explica o núcleo narrativo principal, formado pela sequência: pacto com o diabo, vida em seguida e danação eterna no final. Ponto de partida que leva Fausto a aderir à magia é o desejo radical de ultrapassar as fronteiras vigentes do conhecimento – no primeiro *Faustbuch* e na peça de Marlowe, ambos ainda do séc. XVI, mas também na peça de Goethe duzentos anos mais tarde. Mas, como bem observa Ian Watt a respeito do Fausto

de Marlowe, o individualismo renascentista implica também “no direito que o indivíduo tem de optar pela danação” e por “assuntos mais terra-a-terra: poder, prazer, zombaria, aplauso dos que estão no cume social” (WATT, 1997, p. 59).

No seu famoso monólogo inicial, o Fausto goethiano articula, com toda a soberba de um homem renascentista ainda ligado à magia e à tradicional filosofia da natureza, os objetivos das suas pesquisas: “Por isso entrego-me à magia / A ver se o espiritual império / Pode entreabrir-me algum mistério, [...] Para que apreenda o que a este mundo / liga em seu âmago profundo, / Os germes veja es as vivas bases, / E não remexa mais em frases.” (GOETHE, 2004, vv. 377 – 385)

O que é a vida? Como ela nasce e perece? Talvez a mais básica fronteira do conhecimento seja aquela que marca a vida em geral e especificamente a vida humana, separando-a da morte. Pesquisadores renascentistas foram fascinados pela pedra filosofal que poderia imortalizar a vida, enquanto a nigromancia se esforçou em trazer os mortos de volta.²

Igual a seu antecessor trezentos anos mais velho, o Fausto de Marlowe, o protagonista goethiano sai do seu quarto de estudos depois do pacto com Mefistófeles. Deixe suas pesquisas para trás com a disposição de não mais pesquisar, mas de agir. “Era no início a Ação!” (v. 1.238) – esta tradução fáustica tão abertamente errônea do primeiro verso do *Evangelho Segundo São João* é programática. Como se sabe, na segunda parte da tragédia, o protagonista vira empreendedor em grande estilo. Marshall Berman relacionou o modelo fáustico de desenvolvimento “aos gigantescos projetos de energia e transporte em escala internacional” do capitalismo do século XIX, mas está equivocado quando acha que o autor Goethe “deposita suas esperanças naquilo” (BERMAN, 2007, p. 93). Em todo caso, o que une as aparências aparentemente tão distintas do Fausto cientista renascentista, do sedutor da jovem Margarida e, em seguida, do

fomentador valente, é sua disposição monomaniaca. O Fausto de Goethe personifica o mito do individualismo moderno (Ian Watt), a primazia absoluta do ego individual, cujo “único princípio operativo de valor é o movimento incessante” (WATT, 1997, p. 209).

Na opulenta *Segunda Parte da Tragédia*, quase três vezes maior em tamanho do que a primeira, as duas cenas curtas no início do segundo ato são as únicas que retomam o ambiente e a problemática da “tragédia do conhecimento” ou “tragédia do erudito”, conhecidos do início da primeira parte. A cena “Quarto gótico, acanhado, de abóbodas altas” dá continuidade ao diálogo satírico da primeira parte entre Mefistófeles disfarçado como Professor Fausto e um estudante calouro, não obstante da distância temporal de muitos anos que separam os dois encontros parecidos.

Na cena seguida, “Laboratório”, é tematizada a elaboração de vida no laboratório da ciência moderna. Goethe encena o projeto da gênese humana artificial como comédia trágico-grotesca. No seu comentário introdutório à cena, Marcus Mazzari menciona a explanação histórico-científica do germanista e editor do *Fausto*, Albrecht Schöne: em 1828, Friedrich Woehler conseguiu sintetizar artificialmente ureia, o primeiro composto orgânico produzido em laboratório a partir de um sal inorgânico. Esta descoberta, hoje em dia considerada a fundação da bioquímica, contribuiu para derrubar a teoria do vitalismo que postulava a existência de um impulso vital sem o qual a vida não poderia ser explicada. Vale lembrar que até o início do séc. XIX, na Europa, não existiu uma diferença nítida entre ciências exatas e filosofia da natureza (ingl. *natural science* e *natural philosophy*). Enquanto filósofos da natureza formularam teorias totalizadoras da natureza como o vitalismo, as ciências naturais avançaram a partir de pesquisas parciais, de campos bem limitados, descritos com toda precisão possível. Aos poucos, com o progresso científico cada vez mais acelerado, a especialização e a divisão de tarefas e saberes impossibilitaram o conhecimento de todo

saber científico. Um generalista não faria mais pesquisa de ponta, mas, como é no caso do velho Goethe, ainda poderia acompanhar com grande interesse o desenvolvimento das novas ciências exatas.

A possibilidade de produzir artificialmente substâncias orgânicas forma, então, o fundo histórico-científico da cena em questão. O pesquisador responsável não é, como poder-se-ia assumir, o protagonista do drama. O Fausto alquimista da primeira parte ainda esteve ligado à filosofia natural renascentista e à magia. Embora ele esteja fisicamente presente aqui na cena da segunda parte, encontra-se estendido em um leito, inconsciente ou dormindo, portanto não participa de forma ativa. Agente do progresso científico é agora seu antigo assistente medíocre, Wagner. Este mesmo se tornou professor-doutor e conduz a pesquisa moderna, tão diferente dos velhos experimentos alquimistas, mesmo acontecendo em um ambiente antiquado: “WAGNER / Da natureza o enigma que exaltamos, / Sujeitá-lo a experiência sábia ousamos. / É o que lhe coube outrora organizar, / Pomos nós a cristalizar” (GOETHE, 2007, vv. 6.877-6.860).

143

Seu experimento visa produzir nada mais nada menos do que um ser humano, o que deixa até Mefistófeles perplexo:

MEFISTÓFELES

Um ser humano! E que casal de amantes / Fostes trancar no tubo da fornalha?

WAGNER

Livre-nos Deus! a procriação, como era antes, / Hoje qual vão folguedo valha. / O frágil núcleo gerador da vida, / A suave força, do íntimo surgida, / Tomando e dando para enfim formar-se, / Da essência própria e alheia apoderar-se, / Foi derrubada do alto pedestal. / Se a besta se contenta ainda com tal, / Os sumos dons do ser humano exigem / Ele provir já de mais nobre origem. (Ibid., vv. 6.836 – 6.847).

Trata-se de uma sátira séria. O projeto prometeico da segunda criação implica no domínio da realidade natural, da nossa base biológica. Animalidade (= sexo) deve ser excluído; o bebê-proveta tem “mais nobre origem”. A cena, escrita em 1829, aponta para aquilo que hoje em dia é normal, faz parte do chamado progresso científico. Milhares de clínicas de reprodução oferecem não somente nos países mais ricos, mas no mundo inteiro, a fecundação gerada em laboratório. Friedrich Schiller, no seu já citado ensaio sobre o sublime, ainda acreditava que “as forças da natureza só se deixam dominar ou evitar até certo ponto; para além desse ponto fogem ao poder do homem e o submetem ao delas” (SCHILLER, 2011, p. 56-57). Por muito tempo, procriação e morte eram os dois campos por excelência que não se deixavam submeter ao poder humano, mas isto não vale mais para os tempos atuais. Em Goethe, Dr. Wagner no seu laboratório mexe com os limites da natureza na intenção de ir ainda mais longe do que a medicina moderna de reprodução: visa a reprodução humana assexuada. Assim, o *homo sapiens* poderia superar sua dependência natural de atos animalescos. No seu comentário à cena, Gernot Böhme identifica nas palavras de Wagner o pensamento europeu milenar pelo qual o ser humano cumpre sua humanidade completa apenas a partir da sua emancipação absoluta diante da natureza (BÖHME, 2005, p. 112).

A cena de Goethe em torno da criação artificial apoia-se em um mito medieval-renascentista referente ao Homúnculo, um homenzinho ou uma criança minúscula criada por procedimentos alquímicos. Esta figura aparece em escritos da época do Fausto histórico, sobretudo na obra de Paracelso (cf. a respeito o comentário de Mazzari em GOETHE, 2007, p. 315-316) e apresenta-se agora na segunda parte do drama sobre Fausto. Com presteza, o experimento de Wagner tem sucesso e dentro da proveta do laboratório começa a se mover “*ein artig Männlein*” (v. 6.874), um homenzinho transparente que começa a falar suas primeiras palavras:

HOMÚNCULO (na redoma, a Wagner)

Não foi gracejo, então! Como é, Paizinho?

Aperta-me ao teu peito com carinho!

Mas não demais, que o vidro não rebente.

Das coisas todas é o próprio inerente:

É à natureza ainda o infinito espaço

O artificial requer restrito espaço. (GOETHE, 2007, vv. 6.879-6.884).

Quer dizer: o que acabou de se formar é um ser incompleto. A natureza “otimizada” por Wagner resulta em um humanoide fosforescente sem corpo, “um luminoso anão” (Ibid., v. 8.245), como diz Proteu espantosamente quando encontra pela primeira vez esse espírito puro que precisa da proveta como invólucro.

Como se percebe, a cena foi escrita em tom humorístico. Homúnculo chama Wagner *Väterchen*, Paizinho, e logo depois dirige-se a Mefistófeles como “Senhor meu primo”. Não foi criado nenhum monstro no laboratório fáustico, mas um pequeno humanoide inteligente com forte de vontade própria. Mal está presente e já articula uma qualidade essencial sua: “Já que sou, devo ser ativo” (Ibid., v. 6.880), característica aliás que compartilha com o protagonista da tragédia. É importante observar que aqui, como na obra goethiana sobre o Fausto em geral, a perspectiva não é cristã; por isso o experimento de Wagner não é representado como blasfêmia. Contudo, não há como ignorar certa participação diabólica, pois a criação de Homúnculo se realiza exatamente no momento em que Mefistófeles entra no laboratório. Já na cena anterior Mefistófeles referiu-se a Wagner da seguinte maneira: “Seu homem sou, o resultado apresso” (orig: *Ich bin der Mann, das Glück ihm zu beschleu[ni]gen*, v. 6.684). Nas suas *Conversações com Goethe*, Eckermann relata no dia 16 de dezembro de 1829 o seguinte comentário do velho autor sobre sua cena recém-concluída: “(...) eu já pensei se, no momento em que Mefistófeles vai ao encontro de Wagner e o Homúnculo está em vias

de ganhar existência, eu não deveria colocar-lhe alguns versos na boca, por meio dos quais ele expressasse sua colaboração e a tornasse clara para o leitor” (ECKERMANN, 2016, p. 364).

Por fim, Goethe, que sempre contava com um “leitor atento”, como explica na mesma ocasião, não mudou mais nada no seu texto.

Qual é o destino do Homúnculo? Ele mesmo não tem consciência nítida a respeito, mas ao longo dos ca. 1.500 versos seguintes, até o final do segundo ato, torna-se cada vez mais claro que o espírito flamejante deve completar-se, compensar sua parcialidade deficitária adquirindo a materialidade que lhe falta. Nas palavras de Tales: “Dotes intelectuais tem por completo / Mas falta-lhe algo de tátil, concreto. / Só lhe dá peso até agora o cristal, / Porém quer ter substância corporal.” (GOETHE, 2007, vv. 8.249 – 8.252).

146 À procura da sua corporalidade, o homenzinho na proveta faz, junto com Mefistófeles e Fausto, uma viagem fantástica à Grécia antiga para participar da Noite de Valpúrgis Clássica. Participando de uma sequência de comemorações e festividades culturais, os três encontram um número impressionante das mais diversas figuras fabulosas, míticas e históricas como Esfinges e Grifes, Lâmbias vampírescas, os filósofos pré-socráticos Tales e Anaxágoras – aos quais o Homúnculo se associa – ou, na última etapa da viagem “Baías rochosas do mar Egeu”, os deuses do mar Nereu e Proteu. Aquele espaço do mar Mediterrâneo é encenado como o lugar onde tudo nasce de maneira natural e segue às leis da ordem cósmica, que determinam o ciclo vital da natureza. Goethe evoca a paisagem marítima mediterrânea em contraste à cena anterior com seu laboratório cheio de instrumentos e aparelhos (cf. JAEGER, 2015, p. 109-110).

Os deuses e filósofos presentes no final do segundo ato representam, de certa forma, também ideias principais do filósofo natural Johann Wolfgang von Goethe a respeito da evolução da natureza e dos princípios de metamorfose e ascensão (*Steigerung*). Neste ambiente de fusão da natureza com o humanismo clássico, a razão

instrumental da tecnociência moderna não tem validade. Por isso não existem meios artificiais para criar um corpo faltante. A única maneira consiste em respeitar a evolução natural da vida que se iniciou no mar, começando seu ciclo com os microrganismos “pequenininos”, como explica Proteu para Tales e Homúnculo: “Mas não há muito aqui que cogitar: / Terá de principiar no vasto mar! / Que em pequenino se comece / E se devore o que é menor, é a norma, / Pouco a pouco é que assim se cresce, / E que a ente superior algo se forma” (Ibid., vv. 8.259-8.264).

Homúnculo deve se unir à água do mar para começar o processo evolutivo da vida desde os primórdios.³ Para tal, Proteu oferece sua ajuda e transforma-se em Proteu-Delfim, um golfinho, enquanto Tales dá o último incentivo explicativo ao homenzinho da proveta: “Curva te, pois, à nobre aspiração / De reencenar de início a Criação! / A rápida atuação te aprontes! / Passas segundo eternas normas, / Lá, por mil e mais cem mil formas, / Tempo até ao homem tens aos montes” (Ibid., vv. 8.321-8.326).

147

Montado no golfinho, o Homúnculo vai então ao encontro erótico com a bela Galateia, uma das filhas do deus Nereu. Tudo culmina na apoteose em que a proveta esbarra contra a concha-carruagem da ninfa e “Homúnculo derrama-se flamejante (ou, antes, ejacula-se) nas águas doadoras de vida” (MAZZARI *apud* GOETHE, 2007, p. 348).

É um final espetacular, para qual os princípios do fogo, a chama de Homúnculo, e da água são unidos. Para Goethe, a chama representa a atividade e a água o elemento da transformação constante, a matriz do devir. Ambos juntos, a atividade e a faculdade da metamorfose, possibilitam a vida (BÖHME, 2005, p. 145). Contra a aspiração prometeica de dominar a natureza, inclusive a natureza humana, e utilizá-la para servir a supostos interesses humanos, Goethe evoca uma visão literária que combina a contemplação da natureza com a experiência de felicidade e beleza clássica na figura da Gala-

teia. Manifesta-se na cena um momento essencial da humanidade clássica europeia, onde a consciência contemplativa se reconhece como parte do cosmos (cf. JAEGER, 2015, p. 119). Sabemos que se trata do último grande hino goethiano à filosofia da natureza. Na sua monografia da história das ideias europeias sobre a natureza, Pierre Hadot cunhou – em contraste à atitude prometeica – o termo “atitude órfica”. Não é com violência, “mas com melodia, ritmo e harmonia que Orfeu penetra os segredos da natureza” (HADOT, 2006, p. 118). Estas palavras caracterizam também as intenções de Goethe como pesquisador científico, além de evidenciarem sua prática como autor, poeta e artista.

3. Frankenstein

148

Goethe encenou as ocorrências em torno do seu Homúnculo como um jogo estético-intelectual sério, em versos serenos e alegres, ao passo que Mary Shelley elaborou um romance gótico-romântico na tradição setecentista, fazendo uso de uma prosa que combina o romanesco com o realismo burguês, mistura o romance epistolar com o diário, tudo narrado em primeira pessoa por três figuras literárias diferentes. Alguns críticos já comparam a gênese do livro com a gênese do seu monstro dentro da narrativa: em ambos os casos, trata-se de um *patchwork* que procura reunir partes das mais diversas origens e tradições (cf. PETERS, 2016, p. 428-429).

Para a época de Goethe e Shelley, o historiador alemão Reinhart Koselleck cunhou o termo *Sattelzeit*, que quer dizer “uma época montada, como uma sela, entre o velho e o novo”. O velho “absolutismo da realidade” (cf. referência a Blumenberg no início) ainda dispõe de grandes forças e Mary Shelley não escapa do seu poder. Ela nunca conheceu sua própria mãe, pois a jovem senhora Wollstonecraft, famosa pioneira do feminismo, morrerá em consequência do parto de sua filha. E mais: dos quatro filhos que Mary teve com Percy Shelley entre 1818 e 1822, somente um sobreviverá.

Comparando com o estado do tratamento medicinal atual, a medicina da época ainda era uma protociência pouco desenvolvida. Mesmo assim, na filosofia, nas ciências sociais e humanas, nas engenharias e nas ciências exatas se estabelece aquilo que podemos chamar o “absolutismo do homem” em suas facetas conhecidas como *homo sapiens* e *homo faber*. O espírito do tempo é prometeico, como destacou o jovem Goethe de forma afirmativa no seu poema *Prometeu* e criticou fortemente mais tarde no *Fausto*. Atualmente, na segunda década do novo século, a comunidade científica discute a questão se a Terra mudou de época geológica. Vários pesquisadores defendem que o antropoceno, a época em que os humanos modificam o planeta de maneira impactante e irreversível, começou por volta de 1800 com a primeira revolução industrial em andamento. Em todo caso, Shelley elaborou seu famoso mito de criação vivendo numa época “*in which humanity seizes responsibility for re-creating the world, for violently reshaping its natural environment and its inherited social and political forms, for remaking itself*” (BALDICK *apud* RUSTON, 2013, p. 127).

149

No romance, a figura de Prometeu aparece ressaltada no subtítulo *Frankenstein or the Modern Prometheus*, mas não é mencionada ou retomada no texto. Forma junto com o *Fausto* – de que a autora conheceu a Primeira Parte (cf. SHELLEY. *Mary Shelley's reading*) – o pano de fundo desta narrativa sobre a primeira produção moderna, ou seja, tecnocientífica, de uma vida humana. A perspectiva da jovem autora inglesa não é menos crítica do que aquela do seu célebre colega alemão. Como muitos outros da geração do romantismo europeu, ela rejeita a visão mecanicista e utilitária do mundo, tão dominante durante os dois séculos anteriores. Seu protagonista cientista Victor Frankenstein é um anti-herói que finalmente fracassa porque não respeita, mas procura manipular e controlar a natureza. As metáforas que Frankenstein usa para explicar seus interesses científicos envolvem os campos lexicais da

sexualidade masculina, do militar e da tortura. Ele descreve-se como “alguém permanentemente imbuído de uma fervorosa necessidade de penetrar os mistérios da natureza”, lamentando “a fortaleza e os obstáculos que pareciam impedir os seres humanos de adentrar a cidadela da natureza” (SHELLEY, 2015, p. 109). A razão científica que ele começa a desenvolver na juventude está sempre ligada ao poder de domínio, de perseguir “a natureza em seus refúgios ocultos”, mesmo quando isso implica em “revolver o pântano profanado das sepulturas” ou em “torturar um animal vivo” (Ibid., p. 127). Tudo é permitido para arrancar o véu de Ísis (Hadot), podendo assim revelar “ao mundo os mais profundos mistérios da criação”.

150 Na literatura ficcional, a ciência vai além da mera constatação dos fatos, do raciocínio lógico a partir dos princípios básicos de todo sistema científico. Narrativas literárias precisam de agentes, de indivíduos únicos com características psicológicas, sociais e culturais singulares. Estes apresentam sempre uma visão subjetiva do mundo, que mesmo assim podem compartilhar com seus leitores contemporâneos. À diferença de Wagner, Victor Frankenstein é uma figura literária plena. Vem da elite da cidade de Genebra, portanto de um ambiente cultural calvinista, e tem uma história familiar explicada de maneira detalhada. Suas características pessoais, sua paixão e loucura obviamente têm a ver com o processo histórico da época, com as relações de gênero em vigor, inclusive com poder e domínio masculinos.

É interessante observar que a criação de um organismo humano acontece no romance sem a participação de uma mulher; o elemento feminino parece até excluído. A mãe de Victor morre relativamente cedo e em Ingolstadt, cidade dos seus estudos acadêmico-científicos, o protagonista vive por vários anos sozinho, longe da sua noiva Elizabeth, que é a única mulher com um papel um pouco mais destacado na trama. Formalmente, o casal até chega a se casar mais tarde, porém, ainda no dia do seu casamento, Elizabeth é

assassinada pela criatura. Devemos concluir que um ato sexual entre os dois nunca se realizou. A fala de Wagner, citada acima, sobre a animalidade retrasada da procriação convencional, está em plena sintonia com as convicções prometeicas de Frankenstein. Este se imagina, durante suas longas pesquisas, como Deus-pai-criador:

Uma nova espécie me abençoaria como seu criador, e da sua origem, muitos seres de excelente e feliz natureza sentiriam-se em débito comigo por sua existência. Não haveria pai que pudesse reivindicar tamanha gratidão de um filho quanto a que eu mereceria de minhas criaturas (Ibid., p. 126-127).

Chama a atenção também o tamanho da obsessão compulsiva com que Frankenstein desenvolve suas pesquisas. Ele conduz seu trabalho científico-prático da segunda criação “com uma ansiedade que beirava a agonia” (Ibid., p. 131) ou “em transe” (Ibid., p. 127) e comenta: “eu parecia mais um escravo condenado ao trabalho árduo das minas” (Ibid., p. 129). Parece que o recalque sexual de Frankenstein, o controle da sua própria natureza e o fanatismo científico são características complementares. Como se sabe, foi Sigmund Freud que estabeleceu a conexão sistemática entre o recalque sexual e o desenvolvimento cultural, principalmente no seu *Mal-Estar na Cultura*. A civilização em geral e especialmente a cultura europeia burguesa exigem dos indivíduos enormes deslocamentos libidinais, levando à sublimação dos impulsos básicos, considerados animais. Visto assim, as ciências exatas modernas constituem um campo onde o sujeito moderno pode gastar suas energias libidinais de forma civilizada.⁴

Além disso, “passar a atacar a natureza e a submetê-la à vontade humana com a ajuda da técnica guiada pela ciência” garante um excelente reconhecimento social, pois “assim se trabalha com todos para a felicidade de todos” (FREUD, 2010, p. 65).

Neste sentido, *Frankenstein* estabelece o mito do individualismo moderno no âmbito das ciências exatas. A primazia absoluta do

seu ego exige que o protagonista corte, ao menos temporariamente, os laços sociais com a família e os amigos, para se dedicar integralmente aos esforços científicos. Em Ingolstadt, ele entrega-se ao isolamento total, o que se repete mais uma vez nos preparativos do ato de produzir uma criatura fêmea, quando fica “imerso numa solidão” (SHELLEY, 2015, p. 264) no arquipélago de Órcades, remoto da civilização europeia. A partir do romance de Shelley estabelece-se tanto na literatura quanto no imaginário popular a figura do “*mad scientist*”, do cientista compulsivo que se isola do mundo social em um laboratório obscuro para realizar seus experimentos moralmente duvidosos. “*These aspects of Frankenstein’s character were to form the basis for many representations of the emotionally crippled scientist isolating himself from life, nature, and human affections*”, comenta Roslynn D. Haynes em sua monografia sobre a representação do cientista na literatura ocidental (HAYNES, 1994, p. 95).

152

O contexto científico-histórico do experimento de Victor Frankenstein é marcado pela discussão sobre a energia galvânica, nome comum para o ainda mal-entendido fenômeno da eletricidade. A suposta possibilidade de gerar vida em tecidos mortos mediante estimulação elétrica parecia sustentar a teoria do vitalismo mencionada acima. Na sua introdução para a edição do romance na *Penguin Companhia*, Maurice Hindle afirma que a forma imaginada por Mary Shelley em seu livro de animar um corpo inerte foi por uso da eletricidade (HINDLE, 2015, p. 28). Victor Frankenstein é extremamente lacônico a este respeito, pois acha que seu segredo científico deve morrer com ele. Diz simplesmente: “Depois de dias e noites de esforço e cansaço inimagináveis, logrei descobrir a causa da geração da vida; e, mais importante, tornei-me capaz de reanimar matéria morta” (SHELLEY, 2015, p. 125). Sobre a finalização do seu experimento principal, a animação do corpo inteiramente composto de peças cadavéricas humanas, Frankenstein relata apenas: “reuni perto de mim os instrumentos essenciais com os quais eu poderia

introduzir uma fagulha de existência na coisa sem vida que jazia a meus pés” (Ibid., p. 131). Aqui, é a expressão “uma fagulha de existência”, *a spark of being* no original inglês, que remonta à eletricidade. Já com quinze anos de idade, Frankenstein ficou fascinado com a força dos raios de uma tempestade que pôde observar nas cordilheiras dos Alpes, onde sua família morava. O clarão ofuscante que destrói um carvalho enorme recorda também o fogo divino da antiguidade; afinal, o raio e os relâmpagos são símbolos de Zeus. Fogo e eletricidade são divinos, simbolizando ao mesmo tempo as violações prometeicas das leis sagradas. “Portanto, assim como o roubo do fogo do conhecimento marca a transgressão fatal de Prometeu, a descoberta da eletricidade inicia a caminhada de Frankenstein rumo à transgressão das leis naturais” (GIASSONE, 1999, p. 51).

A esse respeito é interessante observar que Mary Shelley aplica metáforas e imagens que se referem ao mito arcaico, mas de forma moderna no contexto das ciências exatas contemporâneas. Ela não faz uso da alegoria. Entretanto, seu protagonista desafia as leis da criação semelhante ao Wagner goethiano, sem que o texto secular contasse com um Zeus ou Deus cristão que estaria sofrendo essa profanação. Tanto Frankenstein quanto Fausto representam facetas daquilo que Marshall Berman chamou o homem moderno assim caracterizado: “O único meio de que o homem moderno dispõe para se transformar [...] é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive” (BERMAN, 2007, p. 54).

Diferentemente do Fausto goethiano, principalmente do Fausto da segunda parte da tragédia, Victor Frankenstein é uma figura marcada por sua forte subjetividade romântica. Narra para Robert Walton e para os leitores uma história de obsessão, culpa, autoacusação e vingança. Sua consciência pesada funciona como um severo tribunal particular que o condena, em última instância, à morte. No romance, a ação e a introspecção do herói cientista se alternam continuamente. Obsessão, cobiça e egoísmo constituem

somente um lado da sua personalidade; enquanto o outro lado exibe qualidades introspectivas como autoexame e autocrítica (MOUSLEY, 2016, p. 169). Estes, porém, vêm surgindo no decorrer da trama, quando já é tarde demais.

De certa forma, a autora escreveu com *Frankenstein* um romance de formação negativo. O penoso processo de aprendizagem começa para o protagonista no momento em que sua pesquisa tem o tão esperado sucesso e a criatura ganha vida. Esta tem uma aparência monstruosa, pois a violação da natureza que caracterizou o processo da sua gênese já se faz presente na sua aparência física. Enquanto o Homúnculo no laboratório de Wagner é gerado como ser espiritual sem corpo carnal, a criatura de Frankenstein nasce reduzida à sua animalidade corporal. Seu criador fica apavorado e foge: “[...] agora que havia terminado, a beleza do meu sonho desvanecia, e um horror e uma repulsa de tirar o fôlego invadiam-me o coração. Sem conseguir suportar a aparência do ser que criara, corri para fora da oficina [...]” (SHELLEY, 2015, p. 132). A fuga não resolve nada, ao contrário. A partir do nascimento do humanoide, o destino do seu criador está ligado a ele e Frankenstein vai fazer a experiência que Mefistófeles formula nos últimos versos da cena Laboratório, Segundo Ato: “No fim tão sempre dependemos / Das criaturas que criamos” (GOETHE, 2007, vv. 7.003-7.004).

Com seu corpo humano feio, de tamanho e força sobrenaturais, a criatura humanoide passa em seguida por um longo e doloroso processo de hominização e aculturação, o que também não deixa de constituir um processo de aprendizagem, no entanto um processo diferente do seu criador. Através do seu relato conhecemos um lado seu que na recepção dentro da cultura de massa do século XX seria omitido:

[...] um admirador dos filmes de terror “classe B” ou das revistas em quadrinhos teria dificuldade em aceitar o monstro de Frankenstein como ele se apresenta no livro: um ser vegetaria-

no,⁵ atormentado por profundos questionamentos filosóficos e existenciais, que fala francês e lê Milton e Goethe (GIASONNE, 1999, p. 55).

Nada disso, porém, consegue garantir sua integração na comunidade dos humanos, que continuam a rejeitar a criatura. Depois de anos, seu criador que, outrossim, rejeitou desde o início a paternidade, encontra-se com a criatura sem nome nas montanhas dos Alpes. Lá, longe da civilização, onde, para os românticos, o ser humano chega mais perto do seu verdadeiro Eu, Frankenstein é capaz de escutar e até entender sua criatura pela primeira e única vez. Mas no fundo se encontra na situação do aprendiz de feiticeiro que no famoso poema de Goethe (1797) não consegue controlar as forças que evocou com seu feitiço. Não usou a magia, simplesmente fez da razão científica e da própria obsessão psíquica seus instrumentos para reanimar carne morta. Mesmo assim – ou melhor: por causa disso – não controla mais a vida que projetou e realizou com os meios da tecnociência moderna. Tudo isso leva diretamente à catástrofe, sua família é destruída e ele morre no gelo do Ártico, cenário ainda mais longe da civilização do que os Alpes. O contraste entre os dois ambientes finais nas cenas goethianas sobre o Homúnculo e no romance da Mary Shelley não poderia ser maior. Em Goethe, encontramos um mar mediterrâneo ensolarado e alegre, onde se celebra euforicamente o Eros da natureza, enquanto Shelley optou por um cenário nórdico inóspito, gelado e escuro, onde a tentativa da segunda criação finalmente é terminada.

155

4. Perspectivas

Na perspectiva aqui desenvolvida, o *Fausto* goethiano e o *Frankenstein* de Shelley são as duas narrativas romântico-modernas que dão continuação ao mito arcaico em volta de Prometeu. Levam a problemática do criador e artífice divino aliado aos humanos para os tempos modernos – tempos que já passavam pelo racionalismo e

iluminismo europeus –, e criam assim seus próprios mitos literários modernos.⁶ Sua força motriz não é mais o esforço de defender-se contra o absolutismo da realidade, mas transformar esta realidade, sujeitar a natureza e empoderar a humanidade. Isto está intrínseco nas duas figuras representantes do *Zeitgeist*, do espírito do seu tempo. Agora “a Terra como um todo precisa ser reconstruída para transformar-se no espaço planetário da produção” (JAEGER, 2010, p. 26).

156 O potencial e os impactos da tecnociência moderna são problemas centrais do nosso século. Até que ponto a humanidade pode levar seu próprio conhecimento? Até onde é lícito multiplicar sua potência através da ciência? Biotecnologia, nanotecnologia e nanomedicina, tecnologia reprodutiva e engenharia genética, robótica e seres híbridos são algumas palavras-chave atuais que indicam a transformação não somente do mundo, mas do *homo sapiens* como espécie, que está no caminho para o pós-humano. A literatura e principalmente a mídia audiovisual tematizam esta tendência prefigurada em Goethe e Mary Shelley, produzindo constantemente um número grande de narrativas a respeito. A figura, por exemplo, do ciborgue feminino em *Ghost in the shell*⁷ é um homúnculo moderno, um cérebro e espírito humano que ganhou um corpo mecânico da última geração.

As narrativas que circulam na indústria cultural também podem ajudar explicar porque certas limitações inerentes na estrutura do romance de Shelley e na sua linguagem não prejudicaram, mas até aumentaram sua popularidade. Um exemplo: Frankenstein concentra todos os esforços no projeto da criação artificial no laboratório da ciência moderna. Como individualista egocêntrico não serve bem como modelo para as tecnociências modernas, nas quais o conhecimento e sua aplicação são resultados de uma atividade coletiva (FIGUEREDO, 2010, p. 59). Especialização e divisão de tarefas e saberes tornariam impossíveis as atividades isoladas que

Victor Frankenstein desenvolve na ficção. Visto de um realismo literário engajado, trata-se então de uma certa falha na concepção da narrativa. Mas o entretenimento da indústria cultural desenvolve suas tramas quase sempre concentrado em algumas poucas personagens protagonistas e antagonistas, o que vale principalmente para Hollywood, a maior fábrica dos sonhos que cultiva com cuidado o individualismo americano. Assim, a concentração em uma figura de cientista não prejudicou o romance, que inaugurou o discurso moderno popular sobre as ciências e os cientistas. Para ser mais exato: não foi o livro que tem feito tanto sucesso extraordinário, foram elementos do seu núcleo narrativo que entraram na cultura de massa, lá sofrendo algumas alterações. Desde seus inícios na segunda década do século XIX, a narrativa tem sido reelaborada, simplificada e modificada para meios como o teatro, as revistas *pulp*, as telas do cinema, rádio, TV, games etc., como mostra Susan Taylor Hitchcock em sua monografia (HITCHCOCK, 2010). A modificação mais impactante consiste na transferência do nome do seu criador, Frankenstein, para a criatura. Além disso, há cerca de três décadas o romance também tem servido de objeto de pesquisa universitária em estudos literários, filosofia, sociologia entre outros.

157

Obviamente, um texto enigmático como o *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*, que Harold Bloom já qualificou como a mais grotesca obra-prima da poesia ocidental, carece de qualquer popularidade, o que vale tanto para o campo do entretenimento de massa quanto para a academia. Todavia, Goethe ainda é o nosso ancestral e até nosso contemporâneo. Desenvolveu na segunda parte da tragédia figuras alegóricas como Fausto e Mefistófeles, representando a modernidade com sua ideia de progresso e trazendo toda essa dinâmica destrutiva que não tolera nenhum empecilho para o desenvolvimento. Deste modo, o protagonista da Segunda Parte do *Fausto* e seus colaboradores, como Wagner, não podem ser compreendidos em termos de uma psicologia do indivíduo.

Frankenstein, por sua vez, envolve-se em um drama pessoal de ambição e culpa, o que facilita sua adaptação como figura. No romance, os discursos de subjetividade manifestam-se nos relatórios orais e nas cartas, meios literários subjetivos por excelência pois, ao escrever cartas, o indivíduo revela diretamente sua intimidade. Mary Shelley desistiu de fazer uso do pacto com o diabo, um ponto central da tradição fáustica. Seu Frankenstein não é mais o alquimista renascentista que consegue o elixir da imortalidade (como em *St. Leon*, protagonista do romance do seu pai William Godwin). É um indivíduo moderno que não precisa nem do diabo, nem da pedra filosofal. Como pesquisador, está concentrado na transformação do mundo biológico em que vive, tarefa que na Segunda Parte do *Fausto* goethiano é assumida por Wagner. O próprio Fausto vai mais longe ainda, visando não somente a transformação do físico, mais também do mundo moral e social. Marshall Berman já comentou quatro décadas atrás: “Fausto, o Fomentador, ainda apenas um marginal no mundo de Goethe, sentir-se-ia completamente em casa no nosso mundo” (BERMAN, 2007, p. 95), o que muito provavelmente não valeria para Frankenstein.

158

REFERÊNCIAS

BLUMENBERG, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006 [1984].

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.

BÖHME, Gernot. *Goethes Faust als philosophischer Text*. Kusterdingen: Die Graue Edition, 2005.

DOUGHERTY, Carol. *Prometheus*. London and New York: Routledge, 2006.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823 – 1832*. Trad. Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Ed. UNESP, 2016.

FIGUEIREDO, Renato Pereira de. *Frankenstein, o Prometeu moderno: ciência, literatura e educação*. São Paulo: Ed. Livraria da Física, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GIASSONE, Ana Claudia. *O mosaico de Frankenstein: o medo no romance de Mary Shelley*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2007.

_____. *Goethe: poesias escolhidas*. Trad. de Paulo Quintela. Campinas: Ed. Átomo; Ed. PNA, 2002.

HADOT, Pierre. *O véu de Ísis – ensaio sobre a história da ideia de natureza*. Trad. Mariana Sérvulo. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.

HAYNES, Roslynn D. *From Faust to Strangelove: representations of the scientist in western literature*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1994.

HESÍODO. *Teogonia/Trabalhos e dias*. Trad. Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2014.

HINDLE, Maurice. Introdução. In: SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein ou O Prometeu moderno*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2015. p. 7-55.

HITCHCOCK, Susan Tyler. *Frankenstein: as muitas faces de um monstro*. São Paulo: Larousse de Brasil, 2010.

JAEGER, Michael. *Wanderers Verstummen, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie oder: Die große Transformation der Welt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.

_____. Calvário – pira funerária: O Fausto de Goethe ou perfeccionismo e melancolia. In: GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (Orgs.) *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

LECERCLE, Jean-Jaques. *Frankenstein: mito e filosofia*. Trad. Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.

MOUSLEY, Andy. The Posthuman. In: SMITH, Andrew (ed.). *The Cam-*

bridge Companion to Frankenstein. Cambridge: Cambridge UP, 2016. p. 158-172.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2014.

PETERS, Günter. *Prometheus: Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2016.

RUSTON, Sharon. *Creating Romanticism: Case Studies in the Literature, Science and Medicine of the 1790s*. New York: Palgrave, 2013.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Org. Pedro Sússekind. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein ou O Prometeu moderno*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2015.

_____. Mary Shelley's reading. URL: <<http://www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/MShelley/readalph.html>>

SMITH, Andrew (ed.). *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge UP, 2016.

_____. Cientific Contexts. In: _____. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge UP, 2016. p. 69-83.

160

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

NOTAS

¹ Citamos aqui somente os exemplos mais destacados da época; as monografias especializadas p. ex. do francês Raymond Trousson ou recentemente do alemão Günter Peters (2016) apresentam um panorama da vasta produção literária e filosófica a respeito.

² Mais tarde, no seu ensaio *Über das Erhabene* (Sobre o sublime), o colega e amigo de Goethe, Friedrich Schiller, constou que a autonomia do indivíduo não pode coexistir com a morte, pois entendeu o ser humano “como aquele que não está submetido à imposição da necessidade, que não é obrigado a ser obrigado, como seriam todos os outros seres”, como resume o pesquisador

e tradutor brasileiro do ensaio mencionado, Pedro Süssekind (SCHILLER, 2011, p. 95). Negar a morte no nível do indivíduo seria ridículo; a solução que Schiller encontrou está na cultura, na maneira idealista de afirmar a humanidade, compensando a inferioridade física do ser humano por sua superioridade moral.

³ A respeito do pré-darwinismo nítido presente nestes e outros versos, v. o comentário de Marcus Mazzari em Goethe, 2007, p. 348-349.

⁴ Victor Frankenstein sobre sua infância: “Por vezes meu temperamento levava-me a violência, e minhas paixões, a atitudes veementes; mas por força de alguma lei de personalidade esses arroubos se transformaram não em obsessões infantis, mas num ávido desejo de aprender”. O que ele deseja aprender são “os mistérios do mundo físico”. (SHELLEY, 2015, p. 106-107).

⁵ “Meu alimento não é o mesmo do homem; não mato o cordeiro e o cabrito para saciar meu apetite; nozes e frutas silvestres são suficientes para nutrir-me.” (SHELLEY, 2015, p. 240).

⁶ V. a discussão em Lecercle, pergunta: de que mito se trata em Frankenstein? A questão “pode receber três respostas: é uma repetição do mito de Fausto; é uma versão moderna do mito de Prometeu; é um mito original, um dos nossos mitos modernos, que pertencem à categoria dos mitos da criação” (LECERCLE, 1991, p. 20). O autor favorece a última resposta.

⁷ Filme estadunidense de 2017, baseado por sua vez em um mangá japonês famoso.

Goethe em *Esaú e Jacó* de Machado de Assis: uma leitura a partir de *Fausto*¹

Pedro Armando de Almeida Magalhães
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O romance de Machado de Assis: passagem do Império para a República

162 De todos os romances de Machado de Assis, talvez *Esaú e Jacó* (1904) seja o mais histórico e o mais geográfico em termos de urbanidade. A historicidade se revela pelo modo como a mudança de regime governamental, período de transição que funda as bases políticas da atual República brasileira, causa impacto na vida de seus principais personagens, membros da elite burguesa abastada. E o cenário urbano se descortina no Rio de Janeiro, então capital do país, através dos deslocamentos frequentes de seres por ruas, vielas e passeios públicos.

Outra característica digna de nota é o modo como a narração se articula em duas esferas distintas que tendem a se fundir: uma esfera da história propriamente dita, a história fictícia global, dos eventos e personagens, e uma esfera do narrador e leitor inscritos no texto, que se sobrepõem ao narrador e leitor “reais” que se atualizam no ato de leitura. A tendência à fusão é reforçada pela ambiguidade do personagem Aires, testemunha privilegiada dos acontecimentos, que tende a se confundir com o narrador explícito.

No âmbito da história narrada, seguimos uma certa linearidade cronológica geral, não desprovida de pequenos *flashbacks*. Através da trajetória de dois personagens fictícios, gêmeos idênticos, Pedro e Paulo, percorremos o período que antecede a Proclamação da

República no Brasil (1889), vivenciamos o dia de transição política (15 de novembro) e a situação posterior. Acompanhamos a existência de Pedro e Paulo desde o período de gestação no útero materno até a idade adulta, e o amadurecimento profissional dos dois.

Gêmeos univitelinos, Pedro e Paulo reacendem o drama arquetípico do antagonismo entre irmãos. Desde o início do romance, o litígio entre os dois é sugerido pela adivinha do Castelo à mãe, Natividade. Esta parece acreditar piamente na vidente humilde, apesar de pertencer à classe rica brasileira. O fato é que a oposição ganha corpo na infância e se firma na idade adulta. Semelhantes fisicamente, Pedro e Paulo representariam metaforicamente duas tendências políticas dissidentes: a força monarquista, conservadora, e a força republicana, liberal.

Todavia não é só no âmbito político que a tensão se efetiva. Dissidentes na vida, idênticos fisicamente, Pedro e Paulo se interessam pela mesma moça, Flora. Os dois buscam a atenção da moça, lutam para conquistá-la.

Interessante notar que tal nome de mulher desperta no leitor a antiga e recorrente associação do princípio feminino à natureza. Flora evoca tanto a deusa das flores, esposa de Zéfiro, como o conjunto de plantas.

Fausto em Esaú e Jacó

É justamente por intermédio de Flora, objeto de disputa amorosa de Pedro e Paulo, que chegamos à maior referência explícita à obra maior de Goethe. Vejamos como começa o capítulo LXXXI: “Anda, Flora, ajuda-me, citando alguma coisa, verso ou prosa, que exprima a tua situação. Cita Goethe, amiga minha, cita um verso do *Fausto*, adequado: Ai, duas almas no meu seio moram!” (EJ, 205).²

Como podemos perceber, o verso é usado por Machado de forma irônica, já que há um evidente deslocamento ou deturpação de sentido ao ser extraído do *Fausto* para designar o dilema amo-

roso que acomete Flora. Trata-se de procedimento recorrente em Machado: “Emendar o alheio, a fim de torná-lo próprio, é o *modus operandi* da *aemulatio*.” (ROCHA, 2013, p. 308); “Emendar citações de texto, em geral clássicos, é procedimento característico do projeto machadiano, inscrevendo-se numa longa tradição, atualizada com irreverência e ironia” (Ibid., p. 311);

Essa emenda somente pode ser feita no ato de leitura, sugestão implícita do narrador, deixada na página como potência, que convoca a imaginação do leitor. A leitura-colagem e a técnica da emenda se associam na criação de um dispositivo textual que transfere ao ato de leitura parte considerável da atribuição de sentido (Ibid., p. 310-311).

164 Se em *Fausto*, as duas almas designam dois anseios antitéticos vivenciados pelo sábio doutor, um em direção às coisas terrenas (“Uma se agarra, com sensual enleio / E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria; [...]”),³ outro em direção às coisas etéreas (“A outra, soltando à força o térreo freio, / De nobres manes busca a plaga etérea.”),⁴ denotando um drama existencial arquetípico profundo, em *Esau e Jacó* a alusão configuraria aparentemente uma simples indecisão amorosa. Flora não se decide: Pedro ou Paulo?

Entretanto, esta seria somente a primeira camada da questão. Na verdade acreditamos que tal verso encobre uma maior complexidade, uma segunda camada de sentido. Trata-se talvez de um convite sub-reptício do narrador ao leitor para explorar a *arte de descobrir e encobrir* (que o diplomata Aires, talvez *alter ego* do narrador, parece dominar com maestria). Isto porque a citação pode ter sido deturpada semanticamente somente na superfície. É esta a hipótese que gostaríamos de desenvolver.

Outra referência: jogo entre Deus e o Diabo

No capítulo XIII, comentando a epígrafe do romance, verso da *Divina Comédia* de Dante, o narrador de *Esau e Jacó* convoca o leitor

a participar da história através da leitura, como um jogo. E afirma o que segue: “Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo.” (EJ, 59)

Ora, Machado já havia tratado do embate entre Deus e Diabo anteriormente, no conto “A igreja do Diabo” (1883). Neste texto, a referência ao mito fáustico é explicitada, como se sabe. Mas o que é digno de nota é a importância da metáfora empregada para ilustrar a questão. A metáfora principal do conto é a roupa, a vestimenta que encobre. Eis a estratégia a ser adotada pelo Diabo para aumentar o número de fiéis: “[...] as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas para minha igreja; atrás delas virão as de seda pura...”. Se de início é bem sucedido, após alguns anos percebe que os adeptos de sua Igreja tomaram um outro rumo. Contrariado, o Diabo pede uma explicação para Deus, que responde: “- Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? é a eterna contradição humana”.

165

Ora, em *Fausto 1*, justamente na cena do pacto, Mefisto surge vestido como um nobre, trajando vestes de veludo, capa de cetim, pena de galo no chapéu pontudo, roupa tradicionalmente associada ao demônio. E aconselha “Trajar idêntico aparelho / A fim de que, livre, ao laré / Aprendas o que a vida é” (GOETHE, 2014, p. 133).⁵

Tempo, tecido, vestimenta, superfície: coisas terrenas...

Tais referências a vestimentas, presentes no conto “A igreja do Diabo” (1883) bem como em *Fausto I*, são na verdade uma constante em *Esau e Jacó*, de diversos modos, indicando concepções temporais ou a superficialidade de posicionamentos, como veremos nos itens a seguir.

1) O tempo como tessitura

Efetivamente, tanto Goethe como Machado emprestam a concepção spinozista do tempo. Se o gênio afirma na parte inicial do *Fausto I*: “Do Tempo assim movo o tear milenário, / E da Divindade urdo o vivo vestuário” (GOETHE, 2014, p. 67),⁶ eis a maneira como o tempo é definido pelo narrador em *Esau e Jacó*: “[...] o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada” (EJ, 76).

2) Vestimenta, moda diabólica: a superfície que esconde o mesmo

A) A gravata de Pedro e Paulo

Os gêmeos Pedro e Paulo desde muito cedo defendem posicionamentos políticos diversos. As opiniões dos dois, no dizer do narrador ambíguo, são “gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra” (EJ, p. 77).

166

De fato, a gravata, peça de vestuário, constitui metáfora que ilustra a superficialidade das posições políticas antagônicas dos irmãos. As gravatas podem ser distintas, mas os gêmeos não deixam de ser idênticos, tanto fisicamente quanto na forma como se comportam: “Naturalmente cada um tinha a sua. Também se pode crer que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa. Como recebiam as mesmas aprovações e distinções nos exames, faltava-lhes matéria a invejas [...]” (EJ, 77).

Pedro e Paulo se esforçam para destoarem, para se diferenciarem. Em vão, pode-se dizer, pois não deixam de ser em última instância iguais, já que pertencem à mesma classe social abastada, possuem os mesmos privilégios e regalias, beneficiam-se das mesmas vantagens proporcionadas pelo meio social do qual fazem parte.

B) A tabuleta de Custódio: quando pararem as modas...

Em *Esau e Jacó*, o episódio da tabuleta de Custódio tem es-

pecial relevância ao metaforizar o continuísmo político com capa de mudança no Brasil. De fato, o comerciante Custódio, ao encomendar uma nova tabuleta para seu estabelecimento comercial, a Confeitaria do Império, só se interessa pelos eventos políticos na medida em que estes possam eventualmente perturbar o curso tranquilo de seu negócio privado.

A pintura da tabuleta se inicia na véspera da mudança de regime. No dia da proclamação da República, Custódio se dá conta que o nome de sua confeitaria precisa ser alterado. Mas já é tarde demais. Só lhe resta insistir para que o pintor refaça o trabalho. Chegando a um acordo com o pintor, vai se consultar com o Conselheiro Aires sobre o novo nome possível.

Custódio não sabe que novo nome dar a sua confeitaria. Teme que o regime mude novamente, e como não deseja despesas além do esperado, não acha ruim a solução neutra sugerida pelo Conselheiro: que o estabelecimento passe a se chamar Confeitaria do Custódio. Resolve refletir um pouco mais antes de tomar uma decisão: “- Sim, vou pensar, Excelentíssimo. Talvez convenha um ou dois dias, a ver em que param as modas, disse Custódio agradecendo” (EJ, 171).

Para o indivíduo que não tem cargo político, no caso Custódio, pouco importa o regime. Em suas próprias palavras os acontecimentos políticos não passam de “modas”.

3) Mudança de regime no Brasil: muda-se de roupa sem trocar de pele

Como sabemos, a Proclamação da República ocupa posição de destaque na narrativa. Chamada por vezes de Revolução, a Proclamação em 15 de novembro de 1889 foi marcada por eventos que rapidamente mudaram o jogo de forças no governo. Pode-se dizer, pela pouca ou fraca participação popular, que se trata de um golpe que afastou o Imperador D. Pedro II do poder, orquestrado por alguns militares do exército, em sua maioria integrantes da chamada

“mocidade militar”, liderados pelo marechal Deodoro da Fonseca. Especial relevância teve Benjamin Constant e o grupo de estudantes positivistas da Escola Militar da Praia Vermelha (CASTRO, 2000). Benjamin Constant, professor de matemática, difundiu as ideias de Auguste Comte e exerceu certa influência sobre os jovens.

No romance de Machado, o pai dos gêmeos, o barão e banqueiro Santos, não consegue esconder a aflição, se pautando talvez nos eventos ocorridos um século antes na França. Ao que é acalmado pelo sábio Conselheiro Aires:

Aires quis aquietar-lhe o coração. Nada se mudaria; o regímen, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele. Comércio é preciso. Os bancos são indispensáveis. No sábado, ou quando muito na segunda-feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a constituição (EJ, 172).

168 O povo tampouco teve participação consistente nos eventos que marcaram a instauração da República, muito embora tenha havido várias agitações posteriores: “Se na proclamação da República a participação popular foi realmente arranjada de última hora e de efeito puramente cosmético, logo após as agitações se tornaram cada vez mais frequentes e variadas, incluindo greves operárias, passeatas, quebra-quebras” (CARVALHO, 1987, p. 70). A equiparação com o modelo de ruptura francês não poderia ser mais inapropriado.

O alheamento é motivo de espanto para o gêmeo republicano Paulo:

- Como diabo é que eles fizeram isto, sem que ninguém desse pela coisa? refletia Paulo. Podia ter sido mais turbulento. Conspiração houve, decerto, mas uma barricada não faria mal. Seja como for, venceu-se a campanha. O que é preciso é não deixar esfriar o ferro, batê-lo sempre, e renová-lo. Deodoro é uma bela figura. Dizem que a entrada do marechal no quartel, e a saída, puxando os batalhões, foram esplêndidas. Talvez fáceis demais; é que o regímen estava podre e caiu por si... (EJ, 179-180).

Como podemos perceber, nesses exemplos que remetem ao universo do vestuário, o oportunismo é uma constante, traduzindo-se por um desejo de vestir uma roupagem que adeque os desejos a imperativos particulares, ou a interesses de grupos minoritários específicos. Com relação ao oportunismo, D. Cláudia é provavelmente a personagem machadiana mais reveladora quando o assunto é poder político.

O oportunismo mefistofélico de D. Cláudia: estratégias para obter ou manter o poder

Em *Esau e Jacó* talvez D. Cláudia seja a personagem que mais reúna características mefistofélicas, por procurar corromper seu marido. Mãe de Flora, amiga dos pais dos gêmeos e esposa do político Batista, ela exprime com bastante desenvoltura e desapego ideológico sua filosofia de vida. Diante da subida ao poder pelos liberais, sendo seu marido conservador, rapidamente busca a melhor solução pessoal.

Para convencer seu marido conservador a buscar cargo junto aos liberais no governo, procura desfazer crenças arraigadas, revelando assim seu oportunismo ou arrivismo político. Ela se vale de excelente comparação alegórica para instigar seu marido à mudança de postura. Fazer política, para ela, é como dançar quadrilhas. Seria uma dança que independe das ideias que os políticos possam vir a ter. A respeito dos conservadores diz a seu esposo: “- Você estava com eles, como a gente está num baile, onde não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha” (EJ, 125). D. Cláudia chega a insistir: “- Dance com quem for, a verdade é que todas as suas ideias iam para os liberais; lembre-se que os dissidentes na província acusavam a você de apoiar os liberais...” (EJ, 125).

Como bem sabemos, no Brasil, a falta de fidelidade partidária é uma constante ainda hoje, o que só revela a fragilidade ideológica dos posicionamentos políticos, ou um alto grau de oportunismo individual.

A D. Cláudia se opõe Flora, que acaba por se recusar a participar do jogo social das aparências, mantendo assim presente um idealismo romântico que a faz perecer. Sob determinados aspectos, Flora se aproxima muito da Margarida de *Fausto I*.

Coisas etéreas: idealismo de Flora, a inexplicável

No romance, como já foi mencionado anteriormente, Pedro e Paulo se encantam pela mesma pessoa, uma moça etérea que não se decide por nenhum dos dois. Inexplicável, segundo Aires, Flora pende para um irmão depois para o outro, alternada e ininterruptamente, de modo que acaba adoecendo e morrendo.

O refúgio de Flora é a música, uma sonata:

A música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro; era uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura. [...] – Lá, lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá, ia dizendo o piano da filha, por essas ou por outras notas, mas eram notas que vibravam para fugir aos homens e suas dissensões (EJ, 181-192).

170

A sonata é o elemento poético que expressaria a constatação do mesmo, do uno, da fusão ideal, desfazendo assim a aparente diferença.

Para Flora é inequívoca a semelhança interna entre Pedro e Paulo, para além das aparências. Ela não consegue distinguir os dois. As gravatas não a enganam:

Flora, não tendo visto sair nenhum dos gêmeos, mal podia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente depois que esta única pessoa solitária parecia completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado. Era muito fazer e desfazer, mudar e transmudar. Pensou enganar-se, mas não; era uma só pessoa, feita das duas e de si mesma, que sentia bater nela o coração (EJ, 211).

Ao contrário de Margarida de *Fausto I*, ela se mantém casta. Mas como Margarida, ela tende a colocar o amor romântico em altas esferas, idealizando o sentimento. Os versos pronunciados por Gre-

tchen à roda de fiar, podem ser aplicados a Flora em seu tormento: “Fugiu-me a paz / Do coração; / Já não a encontro, / Procuo-a em vão. // Ausente o amigo / Tudo é um jazigo / Soçobra o mundo / Em tédio fundo.” (GOETHE, 2014, p. 287-288).⁷

À guisa de conclusão: Em que medida *Esau e Jacó* configura um drama existencial?

Através de Flora, a inexplicável, o drama existencial se torna pungente em *Esau e Jacó*. Entretanto, a busca por explicação parece latejar, muito embora eivada de ceticismo, em Aires. É o diplomata Aires que observa tudo. De certa forma, é ele quem se aproxima mais de Fausto, com sua grande experiência de vida:

É ler muito, mas os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário. Aires fora diplomata excelente, apesar da aventura de Caracas, se não é que essa mesma lhe aguçou a vocação de descobrir e encobrir. Toda a diplomacia está nestes dois verbos parentes (EJ, 239).

Aires talvez represente a constância e conciliação que encobre a dissonância, a complexidade das contradições. É personagem ambíguo, que transita pela narrativa e se confunde com o narrador de primeira pessoa. Talvez ele aponte para um ponto de fuga, um questionamento das falsas aparências, metaforizadas por roupas, gravatas e modas, propondo, através de sua propensão ao diálogo e suas indagações conciliadoras, uma abordagem crítica.

Se Aires afirma ao final da narrativa que os gêmeos “não mudaram nada; são os mesmos” (EJ, 278), parecendo apontar assim a igualdade profunda dos dois sob a vestimenta da aparente dissensão, também Mefistófeles, ao tentar aplacar um pouco a insatisfação existencial de Fausto, assinala a inconsistência última dos disfarces ou subterfúgios, a inutilidade de anseios totalizantes: “No fim sereis sempre o que sois. / Por mais que os pés sobre altas solas coloquais, / E useis perucas de milhões de anéis, / Haveis de ser sempre o que sois.” (GOETHE, 2014, p. 148).⁸

Mas Aires de qualquer forma mantém um laço com o eterno, e com este, provavelmente o ideal, que soube tão bem perceber em Flora: “Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalmando a botocaira, onde viçava a mesma flor eterna” (EJ, 278).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTRO, Celso. *A proclamação da República*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

172 COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

GALLE, Helmut; MAZZARI Marcus (Orgs.). *Fausto na América latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust – Erster Teil*. Frankfurt: Insel Verlag, 1974.

_____. *Fausto – Primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2014.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. Dress and Female Intelligence: Intertextuality in Esau and Jacob. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *The author as plagiarist – The case of Machado de Assis*. Portuguese Literary & Cultural Studies 13/14. Dartmouth: University of Massachusetts Dartmouth, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

NOTAS

¹ Através do presente trabalho não temos a pretensão de explorar inteiramente o diálogo entre Machado e Goethe. Nosso intuito é o de assinalar num esboço de estudo algumas convergências. Além disso preferimos nos ater ao *Fausto* 1, por prudência.

² Texto original: “*Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, [...]*” (GOETHE, 1974, p. 55). Por comodidade, doravante EJ refere-se ao romance *Esaú e Jacó*, seguido do número de página(s).

³ Texto original: “*Die eine hält in derber Liebeslust / Sich an die Welt mit klammernden Organen; [...]*” (GOETHE, 1974, p. 55).

⁴ Texto original: “*Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / Zu den Gefilden hoher Ahnen.*” (GOETHE, 1974, p. 55).

⁵ Texto original: “*Dergleichen gleichfalls anzulege / Damit du, losgebunden, frei, / Erfahrest, was das Leben sei.*” (GOETHE, 1974, p. 73).

⁶ Texto original: “*So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit / Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid*” (GOETHE, 1974, p. 32).

⁷ Texto original: “*Meine Ruh ist hin, / Mein Herz ist schwer; / Ich finde sie nimmer / Und nimmermehr. // Wo ich ihn nicht hab, / Ist mir das Grab, / Die ganze Welt / Ist mir vergällt. [...]*” (GOETHE, 1974, p. 145-146).

⁸ Texto original: “*Du bist am Ende – was du bist. / Setz dir Perücken auf von Millionen Locken, / Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken, / Du bleibst doch immer, was du bist.*” (GOETHE, 1974, p. 81).

O abismo psicológico de Pessoa e a religiosidade de Goethe na criação do *Fausto*

Débora Domke Ribeiro Lima
Universidade de São Paulo

1. Primeiras considerações

Ao criar seu *Fausto*, Pessoa ainda não era esse autor heteronímico que conhecemos. O início de sua produção foi feito em língua inglesa e somente a partir de 1912 o autor se dedica aos escritos em língua portuguesa. Seus escritos sobre Fausto, que datam por volta de 1915, demonstram a capacidade de desdobramento psicológico do protagonista.

174

A fragmentação é uma marca permanente em sua produção, embora tentasse, como afirma Eduardo Lourenço, “criar realmente um objecto literário com princípio, meio e fim da parte de quem mal concebia princípios e jamais um fim” (LOURENÇO, 2013, p. 12). Essa necessidade de organizar os fragmentos de toda criação encontra explicação na corrente estético-literária do Sensacionismo, pois uma vez que o autor é guiado pelas sensações, sente a necessidade de organizá-las, de colocá-las em ordem no mundo pragmático. Como afirma o próprio Pessoa: “Sentir é compreender. Pensar é errar” (PESSOA, 1970, p. 217).

A organização do *Fausto* de Pessoa feita por de Teresa Sobral Cunha contribuiu de forma significativa para a leitura da obra, valorizando a inquietação do autor que se “confronta com uma Existência que nos é impenetrável, constituindo um enigma que o espírito não pode resolver nem, a bem dizer, conceber, é ainda um horror menor diante do existir em si, do facto bruto do existir” (LOURENÇO, 2013, p. 13).

Suas inquietações perpassam o universo amoroso, colocando em xeque a sua capacidade sentir e vivenciar esse sentimento. O próprio Pessoa explica sobre a desilusão do protagonista, mostrando ao leitor dois aspectos que o afligem em relação ao amor:

1) Verifica, no facto de que Maria o ama em parte sem saber porquê e em parte por qualidades que lhe supõe e ele não tem, que o amor é coisa que não se pode querer compreender e entre o qual e ele há um abismo profundíssimo; 2) verifica, na sua incapacidade não só de compreender o amor, como até de o sentir ou, talvez melhor, de se sentir sentindo-o, que esse abismo que existe entre ele e o amor começa por ser um abismo que existe entre ele e ele próprio (PESSOA, 2013, p. 99).

O trecho afirma a tese da tragédia interior, em que se destacam como temas principais os conceitos de amor e religião, presentes no desenvolvimento das reflexões e inquietações de Fausto. O próprio nome dado à sua amada, Maria, nos remete à figura da mãe, figura religiosa por excelência. A contradição permeia quase completamente o Fausto de Pessoa: a negação e a afirmação constante da existência de Deus, “Pode Deus existir mas não ser Deus; / Transcendente mentira realmente / Existindo e cercando-nos, / O único Horror de um mistério maior” (Ibid., p. 22), e sua inquietação em relação ao amor: “De vez em quando surge-me nos lábios / Uma canção de amor e, instintivo, / Nela choro uma amada morta. Sim. / É a noiva eterna morta de um eu / Que não soube amar” (Ibid., p. 88).

A citação abre espaço para reflexão sobre a impossibilidade de Fausto vivenciar o amor. Ao negá-lo várias vezes durante sua fala, ele poderia afirmar o sentimento, ainda que de forma inconsciente. A figura feminina, tanto em Goethe como em Pessoa, aparece atrelada ao sagrado. O protagonista recorre a ela, na tentativa de um dia poder amar.

As figuras femininas responsáveis pela salvação do Fausto de Goethe são concretas e levam-no para a salvação. De forma parado-

xal, o Fausto de Pessoa não se configura nem como um personagem concreto e muito menos tem a capacidade de interagir com o universo e feminino em busca de salvação.

O universo psicológico do autor português, que oscila entre a afirmação da não existência de Deus: “E não poder gritar / A Deus – que Deus não há – pedindo alívio!” (Ibid., p. 27) e a impossibilidade de amar: “Minha alma fria, meu coração frio! / Aquilo é amor... Eu, pois, nunca amarei...” (Ibid., p. 103).

De forma análoga, no *Livro do Desassossego* permeia a solidão e o horror de deparar-se com a realidade, conflitos que o herói enfrenta ao longo do poema, sem conseguir e nem mesmo almejar sair de sua subjetividade.

A obra de Pessoa convida o leitor a adentrar na profundidade psicológica de sua criação, buscando trazer à tona angústias universais: a incerteza da salvação, o sofrimento como mote da existência, a morte como certeza maior em relação à existência humana e a religião, enquanto questionamento sobre a existência ou não de Deus e da salvação.

São essas questões que nos convidam a participar da aventura desse Fausto introspectivo, que dialoga com o de Goethe, inovando na forma como a constituição do personagem é elaborada: a indefinição de fronteiras entre o protagonista, sua amada (e também antagonista), o amor e o sofrimento.

2. A figura do mal

Lúcifer-personagem pouco necessário, pois nem há disputa com Deus a propósito do homem, a realidade infernal é o próprio pensamento, enquanto pensamento de Fausto (LOURENÇO, 2013, p. 16).

A definição acima aponta para o mal enquanto parte da própria constituição psicológica de Fausto na obra de Fernando Pessoa. Analisar a figuração do mal na lenda de Fausto pode nos ajudar a

compreender melhor as relações que se estabelecem no processo de composição dos personagens.

A figura do Mefistófeles de Goethe é apresentada como elemento chave para o desdobramento da aventura amorosa e da ambição de conhecimento do protagonista. Na cena *Prólogo no Céu*, em uma conversa com O Altíssimo, ele dá a tarefa a Mefistófeles: “Pois bem, por tua conta o deixo! / Subtraí essa alma à sua inata fonte, / E leva-a, se a atraíres pra teu eixo, / Contigo abaixo a tua ponte” (GOETHE, 2006, vv. 323-326).

Esse antagonista, que já está com o acordo selado com o Altíssimo, possui ligação com o imaginário folclórico europeu, uma vez que o autor alemão envolve o leitor no universo religioso e folclórico. A cena “Diante da porta da cidade” apresenta Fausto em um passeio de Páscoa. “Goethe descreve momentos do passeio de Páscoa de Fausto e introduz por fim, sob o disfarce de um cão, a figura de Mefistófeles” (MAZZARI, 2004, p. 95).

É importante ressaltar que essa característica folclórica presente de forma significativa na obra de Goethe tem uma explicação histórica, que foi sintetizada por Bakhtin ao comentar sobre a criação do escritor:

A canção popular, o conto maravilhoso, a lenda heroica e histórica e a saga eram, acima de tudo, um meio novo e poderoso de humanização e intensificação do espaço natal. Com o folclore, irrompeu na literatura uma onda nova, poderosa e sumamente eficaz de tempo histórico-popular, que exerceu uma imensa influência no desenvolvimento da visão histórica do mundo e, no cômputo geral, particularmente no desenvolvimento do romance histórico (BAKHTIN, 2011, p. 256).

A figura do cão remete, segundo nota de Marcus Mazzari, à “forma assumida pelo mal e também como acompanhante do pacatário” (MAZZARI *apud* GOETHE, 2006, p. 121). Também podemos notar que quando ele assume a forma humana, já na cena “Quarto

de Trabalho”, sente-se mal porque há um pentagrama¹ no quarto. Fausto o indaga: “O pentagrama te causa aflição? / Eh! dize-me, filho do inferno, / Se isto te impede, como entraste então? / Como foi gênio tal logrado?” (GOETHE, 2006, vv. 1.396-1.399). E Mefistófeles lhe responde: “Observa-o! é que está mal traçado; / Vê! o ângulo que para fora aponta, / Aberto tem um vão ligeiro”. (Ibid., vv. 2.000-2.002). O autor, portanto, nos mostra sua preocupação com detalhes religiosos que permeiam os desdobramentos da aventura de Fausto.

O escritor alemão, além de se ocupar com os detalhes do cenário que ajudam a construir os personagens, também trabalhou o universo psicológico com tal complexidade, que nos permite avançar para uma análise de cunho psicológico feita por Jochen Schmidt, de que Mefistófeles possa ser interpretado como a extensão da consciência de Fausto. Em minha tese “Os labirintos do amor, um estudo de Goethe e Guimarães Rosa”, apresentei, de forma sucinta, essa ideia:

178

ist eine Wesensdimension Faustus selbst. Fausts “Disputation” mit Mephisto ist die Figuration eines inneren Prozesses, in dem er sich dieser seiner anderen ‘mephistophelischen’ Wesensdimension bewußt wird. Jede der drei mephistophelischen Tendenzen: Partikularisierung, Destruktion und materialistische Reduktion, negiert präzise eine bestimmte Grundeigenschaft Fausts (2001, p. 122).²

E, portanto, a relação de Fausto e Mefistófeles, “*signalisiert nicht bloß dessen Ambivalenz, sondern auch die Disposition zur Selbstdestruktion*”³ (SCHMIDT, 2001, p. 122).

Dessa forma, podemos constatar que a figura do mal na obra de Goethe congrega elementos da cultura popular, cuja pesquisa foi feita de forma minuciosa pelo autor, e, ao mesmo tempo, deixa em aberto interpretações mais complexas, como o desdobramento de sua consciência por meio de um ser estereotipado.

Para melhor compreender essa personificação do mal na forma humana, podemos citar o romance de Dostoiévski, *Os irmãos*

Karamazov, mais especificamente no capítulo “O Diabo: o pesadelo de Ivan”, no qual o encontro entre Ivan e o Diabo é permeado pelo cômico, apresentando ao leitor a figura de um homem de meia idade, com trajes um pouco *démodé*: “Usava um casaco pardo bastante usado, de corte impecável segundo a moda de três anos antes, já completamente esquecida pelas pessoas elegantes” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 822), e que pode ser interpretado como o desdobramento da consciência do personagem: “És uma alucinação, uma encarnação de mim mesmo, de uma parte de mim... das minhas ideias e pensamentos, mas só dos mais baixos e estúpidos. Deste ponto de vista, poderias interessar-me... se tivesse tempo para perder contigo” (Ibid., p. 824).

Percebemos que a caracterização do mal personificado em Goethe e Dostoiévski perpassa o viés do cômico, elemento já discutido por Bakhtin e que é forte na constituição do discurso de ambos. O processo de carnavalização pode ser entendido, nesse contexto, como elemento que aborda, de forma irreverente, alguns princípios questionados pelos personagens (tanto o Fausto de Goethe, quanto Ivan são personagens insatisfeitos e, por isso, estão o tempo todo brigando consigo mesmo e com o mundo exterior). O riso, portanto, chama a atenção para aquilo que não se está de acordo ou que incomoda. A própria menção ao fato de que o Diabo personificado possa ser a extensão de si já resume essa ideia de Bakhtin, uma vez que ao ver as próprias atitudes indesejadas no outro, o seu espelho, suas insatisfações e desacordos são colocados em destaque.

Ao saltarmos para a obra do escritor português, notamos que esse trabalho psicológico apontado por Jochen Schmidt ganhou aprofundamento. As duas estâncias (Fausto e Mefistófeles) estão mergulhadas no universo psicológico do personagem. Na obra do escritor português, não há limites precisos entre Fausto e o mal. A própria consciência e a abordagem essencialmente abstrata da obra

configuram o mal como constituinte do protagonista: “Deus? Nojo. Céu, Inferno? Nojo, nojo. / Pra quê pensar, se há-de parar aqui / O curto voo do entendimento? / Mais além! Pensamento, mais além!” (PESSOA, 2013, p. 42), e responsável pela angústia de existir. Os acontecimentos ocorrem no espaço psicológico, é como se o autor transferisse todos os desdobramentos exteriores de Goethe para o universo interior de Fausto.

Sendo assim, não há como adentrar na obra do autor português, sem deixar de lado esses desdobramentos interiores. Tal processo só será possível por meio da abordagem de sua heteronímia. O seu *Livro do Desassossego* pode ser um ponto de apoio, além de seu *Fausto*, que não foi acabado.

3. A criação heteronímica de Fernando Pessoa

180 Só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados da alma; só com um sentido que usa da inteligência, mas se não assemelha a ella, embora nisto com ella se funda, se pode distinguir estas figuras de sonho na sua realidade de uma a outra (PESSOA, 2010, p. 456)

A partir das considerações apresentadas no capítulo anterior, com base na representação do Diabo em Dostoiévski e Goethe, podemos aceitar a interpretação dessa figura como extensão do pensamento dos protagonistas.

Em contrapartida, Fernando Pessoa nos apresenta esse desdobramento da consciência de forma potencializada. Os seus principais heterônimos possuem identidades próprias, com data de nascimento e morte.

Etimologicamente, o termo heteronímia refere-se ao conceito linguístico que denomina seres em oposição (homem – mulher, por exemplo). Essa palavra passou a ter dimensão estética a partir da produção de Fernando Pessoa, com o significado de despersonalização ou alternância de personalidade.

O próprio autor comenta sobre esse processo, quando descreve o dia em que “nasceu” Alberto Caeiro:

Num dia em que finalmente desistira [de inventar um poeta bucólico] – foi em 8 de março de 1914 – acerquei-me de uma commoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa especie de extase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triumphal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um titulo, “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: apparecera em mim o meu mestre (Id., 2006, p. 461).

A partir dessa confissão, podemos constatar a dimensão introspectiva de sua criação. A relação com o espaço fica limitada ao ambiente psíquico. Jerónimo Pizarro, em seu livro *Pessoa Existe?*, comenta que “o heteronimismo seria a disposição dramática de sair de si mesmo, de ‘voar outro’, de se despersonalizar e se converter noutras pessoas” (PIZARRO, 2012, p. 76). Por meio desse processo temos um caminho para a compreensão dos desdobramentos internos do Fausto de Pessoa.

No entanto, ao observarmos a constituição desse *Fausto*, percebemos a problemática levantada por Eduardo Lourenço:

O heteronimismo só pode nascer quando Pessoa renunciar à condição fáustica por excelência, levada às suas últimas consequências, quer dizer, a de pensar e unificar pela compreensão um Universo sempre antevisto como pluralidade de universos e ao mesmo tempo, conjunto de mundos uns aos outros alheios, como um eu – o seu – o é ao universo que o compreende mas não o explica. Sucede, todavia, que no Fausto esta visão de universos plurais e irredutíveis é exterior, que o seu modelo é menos psicológico que científico (LOURENÇO, 2013, p. 15).

A questão, portanto, está centrada no fato de que, ao interiorizar os conflitos, o Fausto de Pessoa ignora as influências do

cenário externo, que é de extrema importância para sua constituição enquanto ser ambicioso e inquieto. A essência fáustica se baseia na relação do eu com o mundo exterior, presente na relação estabelecida por Goethe.

Bakhtin comenta a importância do espaço na obra do escritor alemão, salientando a visão diferenciada do autor em relação ao tempo e espaço. Para Goethe, o passado não deve ser visto de forma isolada, mas sim presente na relação atual com o espaço. A partir dessa visão, entende-se a estreita relação do cenário com a constituição dos personagens:

O enredo e as personagens não entram de fora no espaço, não são atrelados de modo fantasioso à paisagem, mas desde o início nela se revelam presentes, como forças criadoras que enformaram, humanizaram essa paisagem, fizeram dela um vestígio falante do movimento da história e até certo ponto predeterminaram inclusive a sua marcha posterior, ou como forças criadoras das quais um dado lugar necessita como organizadoras e continuadoras do processo histórico corporificado em tal paisagem (BAKHTIN, 2011, p. 253).

A última cena do *Fausto II*, por exemplo, em que o protagonista é salvo pela *Mater gloriosa*, nos mostra a harmonia em relação ao conceito cronotópico, defendido por Bakhtin. A construção do cenário é feita de forma tão minuciosa e melódica, que chega, em certos momentos, a fundir-se com os personagens.

Na cena em questão, Margarida reaparece para interceder por Fausto juntamente com a figura sagrada da *Mater Gloriosa* que, de forma paradoxal, representa a dama da cortesia, uma vez que o culto dedicado à virgem remete ao culto dessa dama.

A descrição e a contemplação da natureza são concretizadas na experiência visual do cenário, que irá proporcionar a transformação interior dos protagonistas. Seguindo a forma de uma espiral, as significações do sentimento nessa última cena configuram-se

em inúmeras imagens que remetem ao movimento do infinito, ora oscilando para a parte mais baixa de sua esfera, ora para a mais elevada, sem se cristalizar em um único conceito.

O amor de Margarida e a figura do “Eterno Feminino” foram os responsáveis pela mudança de um final punitivo, apresentando a possibilidade de expiação dos pecados. A constituição do espaço foi fundamental para que o fechamento do *Fausto* de Goethe ocorresse de forma inovadora (uma vez que nessa versão há salvação, ao contrário da lenda medieval).

O contraponto apresentado pelo *Fausto* de Pessoa reside na total separação do personagem com o mundo exterior. A complexidade na construção do cenário presente na obra de Goethe é substituída, na obra de Pessoa, por sua minuciosa construção heteronímica.

4. Considerações finais

O *Livro do Desassossego* nos traz a constatação do universo heteronímico de Pessoa. O seu “quase heterônimo” Bernardo Soares confessa ao leitor que “eu próprio não sei se este eu, que vos expinho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro” (PESSOA, 2006, p. 138).

O seu desdobramento é interior, em um universo introspectivo, é a busca pela tranquilidade perdida, quando não há resposta que satisfaça suas angústias. Ao avesso do *Fausto* de Goethe, o personagem de Fernando Pessoa, define-se pela fusão entre macrocosmo e microcosmo: “Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem senão o que somos. Nada possuímos, porque nem a nós possuímos. Nada temos porque nada somos. Que mãos estenderei para que universo? O universo não é meu: sou eu” (Ibid., p. 145).

Goethe construiu seu *Fausto* ao longo de toda sua vida, começando pela tragédia interior, o *Fausto I*, mostrando-nos o pequeno mundo, o microcosmo, no qual o protagonista vive um

romance que culmina no trágico assassinato do filho de Margarida e de sua condenação; e se estende ao macrocosmo, o *Fausto II*, ao nos apresentar o grande mundo, ampliando seus questionamentos para o universo exterior.

A ambição do *Fausto* goethiano relaciona-se com a ânsia de deter o conhecimento, e isso representa sua maior angústia. Na cena “Noite”, Fausto comenta sobre sua sede de saber:

Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
[...]
Que eu já não deva, oco e sonoro,
Ensinar a outrem o que ignoro;
Para que apreenda o que a este mundo
Liga em seu âmago profundo,
Os germes veja e as vivas bases,
E não remexa mais em frases. (GOETHE, 2004, vv. 354-359;
vv. 380-385)

184

Fausto busca, por meios externos, alcançar seu desejo de ter mais conhecimento, acabando por evocar o Gênio da Terra: “Fausto, onde estás, tu, cuja voz me ecoou? / Tu, cuja força ingente me invocou?” (Ibid., vv. 494-495) e, em cenas posteriores, depara-se com a oportunidade oferecida por Mefistófeles. Ele espalha para o universo sua aflição, exteriorizando seu conflito interior.

Pelo caminho inverso, a busca do Fausto de Pessoa é pela paz interior, que está ameaçada, frente a tantas dúvidas e ausência de respostas para sua aflição.

Sua busca é conseguir lidar com a realidade do mundo. Sua insatisfação é persistente:

Achei sempre que a virtude estava em obter o que não se alcançava, em viver onde se não está, em ser mais vivo depois de morto que quando se está vivo, em conseguir, enfim, qualquer coisa de difícil, de absurdo, em vencer, como obstáculos, a própria realidade do mundo (PESSOA, 2006, p. 163).

Ele não evoca entidades que o possam auxiliar. Na tentativa de buscar no clássico goethiano a inspiração para sua obra, o escritor português coloca o leitor frente às angústias de um ser atormentado pela procura de si mesmo. A relação do personagem com o mundo exterior não se dá de forma completa, uma vez que seu interior ainda não foi descoberto. É preciso olhar para dentro. “Somos todos míopes, excepto para dentro. Só o sonho vê com o olhar” (Ibid., p. 144).

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, António. *Outramento e heteronímia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. (Primeira parte); Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. *Fausto: uma tragédia*. (Segunda parte); Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo. “Fausto ou a Vertigem Ontológica”. In: PESSOA, Fernando. *Fausto, Tragédia Subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D’Água, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Fausto, Tragédia Subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D’Água, 2013.
- _____. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Edições Ática, 1970.

PIZARRO, Jerónimo. Obras ortónimas e heterónimas. In: _____. *Pessoa existe?*. Lisboa: Ática, 2012.

SCHMIDT, Jochen. *Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil: Grundlagen - Werk - Wirkung*. München: Beck, 2001.

NOTAS

¹ Marcus Mazzari comenta sobre a origem desse pentagrama, que é citado por Mefistófeles como um “pé”: “No original, Drudenfuss (pé druídico), que é referido por Fausto como sendo um ‘pentagrama’, símbolo sagrado empregado contra espíritos malignos. Goethe encontrou essas concepções mágicas, que remontam supostamente aos druidas (sacerdotes celtas), no livro de Johannes Praetorius (1630 – 1680), *Anthropodemos Plutonicus*, uma compilação de histórias de demônios, fantasmas e espíritos, e no escrito de Paracelsus (1493-1541), *De occulta philosophia*”.

186 ² É uma dimensão de Fausto, uma disputa de Fausto consigo mesmo. A disputa de Fausto com Mephisto é a figuração de um processo interno, na qual ele acaba por conhecer sua dimensão mefistofélica. Cada uma das três tendências mefistofélicas: Particularização, Destruição e Materialização, nega precisamente uma certa propriedade fundamental de Fausto (2001, p. 122).

³ Não meramente sinalizou sua ambivalência, mas também a disposição para a autodestruição.

“Mas tu dizes palavras sem sentido / e esqueces-te de mim” – Os limites da subjetividade trágica e da alteridade falhada no *Fausto* de Fernando Pessoa

Rodrigo Xavier
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

A assertiva de que Fernando Pessoa é um poeta plural é em si mesma axiomática. O seu projeto heteronímico – visível em contornos mais autônomos nos poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Bernardo Soares – tem nascedouro nos primeiros anos de sua infância com *Chevalier de Pas*, o seu heterônimo inaugural, e pode ser compreendido como elemento constitutivo intrínseco à sua estrutura mental e ao seu potencial criativo. Mesmo quando Fernando Pessoa não assina com a alcunha de um de seus heterônimos, a multiplicidade de *personas* já está naturalmente imbricada em sua escritura.

187

Para além de qualquer ilação acerca do fato de desfilarem pela galeria heteronímica pessoana mais de 135 personagens fictícias, a não inclusão de Fausto como uma dessas *personas* nos leva, no mínimo, a duas suspeitas preliminares. A primeira é que, diferentemente das outras personalidades poéticas, seu Fausto não é uma criação autenticamente sua, já que geneticamente herdada da tradição germânica, ainda que se possa defender que a lenda chegou primeiramente nas mãos de Pessoa por via da recepção do *Doutor Fausto* de Christopher Marlowe (Pessoa tinha um exemplar da versão inglesa em sua biblioteca pessoal). A segunda, não menos intrigante, é que, talvez, o Fernando Pessoa – com número de se-

guro social, certidão de nascimento – reconhecesse a si mesmo de alguma forma na figura do desesperado cientista. Assim como em *O Marinheiro*, o único drama estático de Pessoa, o poeta parece ter encontrado no mito alemão uma espécie de vulto especular.

A busca de Fausto pela experiência da totalidade, a transposição de limites humanos, do infinito no finito, constitui, quase que obsessivamente, tema e questão perene na poética de Fernando Pessoa. É possível imaginar que no íntimo deste indivíduo contido de outros tantos há um espaço para uma dobra ontológica, um “devir-eu”. A primeira suposição que ora ensaio é que Fausto representa essa figura especular.

Entretanto, na tentativa de uma outra dobra subjetiva, consubstanciada na relação com Maria, o Fausto português mais uma vez fingirá e negará a possibilidade de “outrar-se” pela via amorosa. O falhanço da alteridade em detrimento de uma subjetividade exacerbada é a segunda suposição aqui levantada.

188

No Século XVII a compreensão do sujeito como fundação do mundo foi radicalizada pela filosofia de Descartes e, tendo em conta as devidas proporções, foi utilizada como referência para a compreensão da vida sempre a partir de uma ideia de indivíduo que pensa e que determina toda a realidade a partir de si mesmo, por intermédio de sua racionalidade. Com Kant, o sujeito se torna transcendental, o que significa que ele agora é a condição de possibilidade da própria objetividade, e não mais problematicamente separado dela. A partir do Idealismo Alemão, o sujeito é absolutizado para se tornar potencialmente a encarnação da ideia de Espírito hegeliano. Em Nietzsche, o sujeito é denunciado como uma mentira, como aquilo que falsamente finge ser um substrato subjacente, e é caracterizado como um hábito gramatical, uma ficção e uma causa imaginária. Já no século XX, a filosofia estará particularmente atenta à desconstrução ontológica heideggeriana do sujeito, ao deslocamento do sujeito na psicanálise de Freud, e ao destaque que Lévinas oferece à dimen-

são ética do sujeito, ainda que a questão do sujeito também seja um dos temas centrais das filosofias de Foucault, Deleuze e Derrida.

Parto da suspeita de que Fernando Pessoa pensava a relação do sujeito com o mundo em termos “sujeito-objeto”, na maior parte dos casos, com uma conotação metafísica. A ideia da metafísica em Pessoa, assim como a sua identidade enquanto poeta, é de um amplo espectro que possui uma variedade de subdivisões. Concebia Pessoa a metafísica como: “a ciência do Ser, de verdade e realidade; como ciência do Absoluto; como uma ciência do poder força e domínio da Ideal; Metafísica da arte; Metafísica da vida, em outras palavras, a metafísica da vontade de viver” (PESSOA, 2006, p. 17), e assim por diante. No caso do *Fausto*, parece-me adequado tomar a ideia de metafísica ligada à experiência de vida, uma vez que no drama as antinomias “vida / morte”, “realidade / sonho”, “existência / existentes em si” são constitutivas de uma consciência de “estar num mundo”, e este mundo é o “mundo da experiência de vida” (aproximando-se ao conceito germânico de *Lebenswelt*). Portanto, não é a questão sobre a existência de uma metafísica divina que está em jogo no *Fausto* de Pessoa, mas a angústia em buscar compreender o mistério da existência e, portanto, uma certa metafísica do existir enquanto sujeito no mundo. Neste sentido, significa dizer que o mundo é mundo na medida de sua representação, mas também é constituído no âmbito da vontade, isto é, põe-se aqui em jogo a tese metafísica de que a realidade fundamental é constituída *a priori*.

É mais preciso afirmar que a concepção de metafísica em questão está especificamente relacionada a uma vontade que impulsiona o sujeito na direção da experiência, à ação de lançar-se no mundo da vida – aparentemente sem sentido, sem causa, sem um princípio de razão suficiente, como se pode apreender a partir da filosofia de Arthur Schopenhauer. Assim, a subjetividade seria composta pelas relações entre sujeito e objeto, embora muitas destas relações não possam ser racionalmente explicadas, comunicadas ou compre-

endidas. O poeta concebe o pensamento à luz de uma “realidade irreduzível”, composta de um sujeito e seus objetos (ainda que esses objetos sejam outros sujeitos coisificados), isto é, para a consciência e experiência, pensamento e sentimento, em que a subjetividade e a objetividade não existem por si sós nesta “realidade”, mas através da própria relação de coexistência entre esses entes:

A base de toda a especulação é a distinção entre Sujeito e Objeto. (A relação entre eles chama-se Conhecimento). (Na emoção e na vontade não há S[ujeito] e O[bjeto], mas só dois objetos). // 2. S[ujeito] e O[bjeto] são irreduzíveis. Nada que é Objeto pode ser Sujeito, nada que é Sujeito pode ser Objeto. // 3. Duas coisas ficam: a Consciência e Realidade. Estes são irreduzíveis. // 4. A consciência não é a realidade. Portanto, a C[onsciência] não existe. Não podemos afirmar que ela existe, porque afirmar que ele existe é afirmar que é Objecto, e é, essencialmente, o Sujeito Puro [...] (PESSOA, 2006, p. 194).

190

Esta concepção da relação entre sujeito e objeto pode explicar em parte o fato de Fernando Pessoa ter desenvolvido uma personalidade multiplicada – ao mesmo tempo fraturada – em personalidades fictícias, aumentando assim a capacidade de elaboração de uma subjetividade também multiplicada, rizomática, capaz de apreender experiências que, se fossem vividas por uma personalidade menos fragmentada, teriam como resultado uma compreensão menos plural do mundo da vida. A este respeito, Pessoa viveu sempre no limite de si mesmo, em um esforço de, por intermédio da sua poética, estudar, analisar, compreender a vida – ainda que sabedor de que não a compreenderia - a fim de alcançar a felicidade – certo de que feliz não seria. Assim, uma das características que compõem a subjetividade de Fernando Pessoa é que ele nunca teve uma única personalidade, nem sentia ou pensava como um, senão dramaticamente:

É, não sei se um privilégio, se uma doença, a constituição mental que a produz. O certo, porém, é que o autor destas linhas — não

sei bem se o autor destes livros — nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos (Id., 1980, p. 95).

Na aparente tentativa de elaborar um texto dramatúrgico de grandes proporções, aproximando-se em certo sentido do gênio goethiano, Fernando Pessoa escreve e reescreve entre os anos de 1908 e 1933 versos disjuntivos e não coordenados daquilo que em 1956 seria publicado pela Ática como sendo a primeira edição de *Notas para um Poema Dramático* intitulado *Primeiro Fausto*. Nesta primeira versão, embora fragmentária e organizada em quatro temas: I) O mistério do mundo; II) O horror de conhecer; III) A falência do prazer e do amor; IV) O temor da morte, Pessoa aparentemente dispensa a proposta teatral tradicional, e o que predominam são monólogos dramáticos, fragmentos incompletos de uma inacabada obra, trazendo apenas nuances das características daquilo que se compreende por ação teatral (*plot*).

191

Entretanto, encontra-se já nesse fragmentário esboço o que talvez pretendesse Pessoa que fosse a versão portuguesa da germânica e lendária peça mefistofélica. Fernando Pessoa concentrou os seus esforços na tentativa de dramatizar — de acordo com sua experiência de um poeta alquímico — a busca de respostas para os mistérios metafísicos, enigmas humanos e segredos da natureza, inspirado por Goethe. Sendo o poeta “português”, ele próprio, um homem em perene tender, vivendo nas sombras, ainda que buscando luz; solitário, ainda que aspirando amar; vivente, ainda que temendo a morte; Fernando Pessoa tende a falhar na tarefa de tentar despersonalizar-se em seu *Fausto*, e o que lemos parece ser, como afirma Eduardo Lourenço (*apud* PESSOA, 2013, p. 11-25) uma longa e desesperada confissão de seu falhanço. Não é por acaso que o subtítulo que a obra traz consigo em sua última edição é *Tragé-*

dia Subjectiva. Subjetiva para Fausto, o anti-herói do drama, mas também para seu autor, cuja construção da subjetividade constitui pedra de toque de toda sua obra, como já mencionado neste texto.

Dos quatro temas que conferem certa unidade aos fragmentos editados e reeditados do fraturado *Fausto* pessoano, um em especial serve-nos aos propósitos da discussão sobre subjetividade e alteridade: “a falência do prazer e do amor”. Os versos que compõem esse tema apresentam como Fausto mantém o seu projeto de radicalização da subjetividade no falhanço de seu contato amoroso com Maria. É ainda possível depreender desse tema uma relação dialógica estreita com o mesmo assunto tratado no *Fausto*, agora o de Goethe, embora o escritor alemão não tenha organizado sua obra por temas, nem tampouco esteja apresentada claramente em seu texto a ideia de falhanço amoroso.

192 O malogro de Fausto está conectado a uma impossibilidade de realização da alteridade. Segundo Lévinas, em *Otherwise than Being or beyond essence* (1974), o problema da alteridade consiste em uma forma de relação “eu-tu”, na qual o ser que se dirige ao outro fundamenta essa ação em um tratamento em que o “outro” é percebido como um objeto de recurso à afirmação da subjetividade desse “eu”. Naturalmente contestada pelo “outro”, para Lévinas essa alteridade é falsa e serve apenas aos propósitos de uma afirmação da própria subjetividade.

De acordo com o filósofo, na relação de alteridade, o movimento que deve ser operado de um “eu” para um “outro” não deve se dar dessa forma, mas justamente ao contrário, de fora para dentro. A alteridade não deve ser subordinada a qualquer ato de uma determinada subjetividade, ao contrário, o imperativo na construção de uma identidade que permita o estabelecimento de uma relação de alteridade tem por objetivo ligar um “eu” a um “outro” sem que essa conexão tenha origem em uma síntese efetuada pela subjetividade desse “eu” de acordo com o seu próprio *a priori*. A abordagem do

“outro” deve ser concebida como um evento empírico e contingente, em outras palavras, como uma experiência que ultrapasse uma relação de sentido daquela advinda, por exemplo, da experiência com objetos, que são consequentemente subjetivados pela representação que aquele “eu”, que se realiza de forma imagística tematicamente construída sobre polos de uma identidade ideal.

A relação de autêntica alteridade deve ser, portanto, construída pela tomada de consciência da noção de responsabilidade, exercida por intermédio de iniciativas que priorizam as ações concretas na relação com o “outro”, levando em consideração que antes de uma relação se configurar como uma externalização da representação subjetiva daquilo que um sujeito projeta como relação, ela em si mesma constitui-se como um fato, este sim *a priori*, porque precede as causas ou condições para a possibilidade de sua experiência, aproximando esse conceito, em certo sentido, da filosofia de Kant, onde a sujeição à lei – o fato do imperativo categórico – precede e torna possível a atividade legislativa de uma subjetividade autônoma, que precede suas formas intrínsecas. Resultante dessa nova dimensão, à constatação de que está a ocorrer a experiência de alteridade, segue-se um “afetamento” da subjetividade. O sujeito, sem qualquer mediação, percebe que a própria experiência com o outro é responsável pela construção de uma nova representação de si mesmo e do seu mundo. No processo de construção da alteridade acontece uma redução de distanciamento entre sujeito e acontecimento, entre sujeito e ação. Lévinas chama a esse fenômeno “proximidade”, e entende que é um elemento sem o qual nenhuma alteridade se opera de forma integral na relação entre um “eu” e um “tu”.

A estrutura da experiência de alteridade pode ser ainda expressa em termos de temporalidade, que é, juntamente com a espacialidade, principal componente da estrutura subjetiva. Para Lévinas, a categoria de tempo é que permite que a subjetividade se abra ou não para as experiências. Apenas temporalmente é possível

que o sujeito opere, por intermédio de cisões do instante da sua presença no mundo, o corte na estrutura de uma subjetividade absoluta, momento esse no qual seria possível o sujeito se dividir, ficando ao mesmo tempo fora de si mesmo, enquanto se agarra ao seu “eu”, percebido agora de fora para dentro, ou seja, a partir da experiência do momento na relação com o outro, sem se deixar fissurar completamente. Em outras palavras, o presente é um contínuo em que o sujeito pode ignorar – em certo nível – a si mesmo como absoluto.

The temporalization of time, as it shows itself in the said, is indeed recuperated by an active ego which recalls through memory and reconstructs in historiography the past that is bygone, or through imagination and prevision anticipates the future, and, in writing, synchronizing the signs, assembles into a presence, that is, represents, even the time of responsibility for the other. But it is not possible that responsibility for another devolve from a free commitment, that is, a present; it exceeds every actual or represented present (LÉVINAS, 2006, p. 52).

194

O amor constitui-se tema central na tragédia de Johann Wolfgang von Goethe (1808), conjuntamente com os temas do conhecimento e da morte. O amor como afeto pode funcionar como um mecanismo que permite a instauração da relação de alteridade. Na versão dramatúrgica da lenda, escrita entre os séculos XVIII e XIX, durante o florescimento do movimento romântico na Alemanha, Goethe constrói uma complexa relação entre Fausto e uma moça recatada e provinciana chamada Margarete (a moça também é chamada de Gretchen entre as personagens na peça e, posteriormente, nos episódios *Am Brunnen*, *Zwinger*, *Nacht* e *Dom* – vv. 3.542 a 3.833, ela é assim denominada pelo próprio Goethe), relação na qual Fausto é auxiliado e aparelhado pelo diabo Mefistófeles. Na tentativa de experimentar uma nova possibilidade de conhecimento, promovida pela experiência da relação com Margarete, Fausto engendra um plano de conquista que culminará na morte da mãe da moça,

no assassinato do irmão, e na condenação de Gretchen à morte, após cometer o crime de infanticídio (Gretchen mata o filho fruto da malograda relação com Fausto, alcançando igualmente a morte por decapitação no fim da primeira das duas partes que compõem a obra dramática alemã).

No fim da segunda parte, tendo que cumprir a sua condenação e, portanto, entregar sua alma ao diabo, fruto da “aposta” que fizera anos antes com Mefistófeles, Fausto é salvo pela mesma Margarete, já desencarnada, em uma cena de contornos metafísico-religiosos, que por si só já mereceria um estudo dedicado a si. Entretanto, a restrita síntese que ora apresento sobre a tragédia de Goethe tem por objetivo apenas inteirar o leitor desconhecedor dos elementos centrais da relação entre Fausto e Gretchen para que, ao comentar passagens do poema, não esteja totalmente alheio ao que se passa.

É o *Fausto* de Goethe uma tragédia numa significação mais próxima à concepção grega do termo, ao contrário do que se pode depreender do poema de Pessoa. Em Goethe está figurada uma condenação do herói por ultrapassar a sua *hybris*, embora sua salvação já seja de certo modo prenunciada na cena “Prólogo no Céu” (*Prolog im Himmel*), na qual a figura de um Deus aparentemente onipotente (o termo utilizado por Goethe é *Der Herr* = Altíssimo), conjuntamente com a sua legião celeste, composta pelos arcanjos Miguel, Rafael, Gabriel, elabora os termos da danação e da redenção de Fausto, intermediada na terra pela relação do doutor em ciências exatas e ocultas com o diabo Mefistófeles: “O ALTÍSSIMO / Se em confusão me serve ainda agora, / Daqui em breve o levarei à luz. / Quando verdeja o arbusto, o cultor não ignora / Que no futuro fruto e flor produz” (GOETHE, 2013, p. 53).

Deus levará Fausto finalmente à luz, no desfecho da segunda parte da tragédia, quando, por intermédio do amor de uma das vítimas de sua desmesura – Gretchen – o herói romântico e moderno encontra, por intermédio do amor incondicional e etéreo da amada,

agora imortalizada por Goethe como “A Penitente” (*Die Eine Büsserin* – vv. 12.084-12.093), o reino celestial, cumprindo a “profecia” da salvação de sua alma, profetizada ainda no início do texto. Segundo Marcus Vinicius Mazzari, além das sugestões imagéticas de figuras ligadas à esfera da teologia (*Mater Gloriosa, Chorus Mysticus, Muller Samaritana, Pater Profundos*, entre toda uma plêiade de anjos) atestando o aspecto de moralidade e religiosidade da passagem final, deve-se ratificar a presença também da dimensão morfológico-científica, originária dos estudos meteorológicos aos quais Goethe se dedicara no final da vida. Goethe “ao aproximar o texto da cena ‘Furnas Montanhosas’ a fenômenos [...] relacionados ao sistema de nuvens, ao mesmo tempo confere plasticidade poética à concepção panteística que o ensinou ‘a enxergar, de maneira irrevogável, Deus na Natureza, a Natureza em Deus’” (MAZZARI *apud* GOETHE, 2013, p. 1.026). Esse aspecto panteísta da concepção metafísica une-se ao fato de que o amor de Gretchen, amor esse outrora concebido fisicamente, seja de tamanha iluminação e incondicionalidade, que liberto do corpo natural que lhe deu forma e sensação, agora salva a alma de Fausto das garras do diabo, que naquele momento cobra sua parte no acordo. Dirige-se a Fausto a penitente:

196

A PENITENTE (*outrora chamada Gretchen*)

Em meio ao coro transcendente,

De si mal tem ciência o ente novo,

A vida eterna mal presente,

Já se assemelha ao santo povo.

Vê, como todo nó terreno

Despeja com a matéria humana,

E das etéreas vestes pleno

Vigor da juventude emana!

Concede-me orientar-lhe a espera,

Cega-o ainda a nova luz que o banha (GOETHE, 2013, p. 1.057).

Em Fernando Pessoa, a relação amorosa entre o suposto casal Fausto/Maria não apresenta o caráter trágico na mesma proporção do que ocorre em Goethe. A passagem subtende uma relação que já ocorria há um tempo em termos afetivos, mas ainda não teria se consumado pelo “conhecimento” do outro. Fausto teme essa consumação por ela configurar “um terror metafísico”, mas não conduz Maria a uma condição trágica como a de Gretchen. Em Pessoa, o aspecto mais emblemático da questão amorosa está no uso que Fausto faz da relação para alcançar um conhecimento, assim como acontece em Goethe, no entanto a falha em alimentar essa ânsia causa-lhe um horror ainda maior que o horror de desconhecer essa possibilidade. Não há salvação para a alma de Fausto em Pessoa, uma vez que, nele, o inferno e a própria ideia de diabo já convivem no anti-herói como componentes de sua subjetividade. A solidão depois do amor é maior do que a experimentada anteriormente: “É isto o amor? Só isto! Sinto como / O cérebro oscilante, um gozo / Mas o coração pesado, frio, e mudo. / Sinto ânsias, desejos / Mas não com meu ser todo. Alguma coisa / No íntimo meu, alguma coisa ali, / Fria, pesada, muda permanece” (PESSOA, 2013, p. 163).

A Maria do *Fausto* de Pessoa é aparentemente “objetiva”, e não atinge o *status* metafísico, a não ser pelo horror provocado no contato consigo. O amor, no caso de Pessoa, não redime, não perdoa e não salva. Maria, um nome também ligado ao universo semântico da teologia, exerce no máximo o papel daquela que fará orações ao condenado a seu pedido: “Sim rezarei por Fausto” (Ibid., p. 165). Figura também lírica e de pudores contralibidinosos, “Eu não tenho a viveza, nem a ardência / Que algumas têm, tremo de mim mesma [...] / Mas amo-te... Se te amo [...]” (Ibid.), Maria não se transfigura em outra – etérea e celestial – para salvar Fausto do seu martírio e sua condenação, que consiste em nunca saber como se sente sem que, no meio disso tudo, ponha o pensamento como intermédio de toda a experiência.

A relação entre Fausto e Gretchen é tratada por parte da crítica como uma relação trágica, uma vez que culmina em violência e morte, mas que também traz como efeito a purgação. O binômio amor e morte é tratado como estratégia que oferece as condições mais propícias para a elaboração das tragédias em seu formato mais tradicional.

Desde os gregos, independentemente da condenação dos Deuses por conta da desobediência humana, o componente amoroso é uma constante nas tragédias áticas. De *Édipo-Rei* a *Electra*, não é mais desesperadora a punição divina do que o reconhecimento da condição humana concreta no falhanço amoroso, resultando na separação dos seres amados, quer pela impossibilidade moral da união sexual, quer por fatores políticos e sociais que condenam ambos os amantes à solidão e à miséria de amargar o amor perdido. Recuperando a questão do binômio amor e morte, Ellis Dye afirma que essa relação é constante na história, na filosofia e na literatura e pode ser representada diversamente. Contudo, segundo Dye, Sigmund Freud deve ser tomado como um autor seminal na discussão, pois conseguiu determinar que essa relação, antes de se operar social, política ou religiosamente, ela se cristaliza no aparelho psíquico humano.

Any discussion of Eros and Thanatos that casts them only as opposites and ignores their coincidence misses the implicit paradox. Love and death both coincide and oppose each other; According to Freud 'sie heben einander auf'. Love fosters both the extinction and the preservation of the self, while the prospect of death may intensify someone's desire for love. But what love and death principle ultimately aspire to is neither survival nor self-perpetuation but rest and permanence, a timeless moment to which one might say, 'Verweile doch! Du bist so schön!'. Both love and death seek stasis and both express a wish for escape from time and temporal struggle into a lasting bliss (DYE, 2004, p. 31).

No *Fausto*, tanto em Goethe quanto em Pessoa, essa relação de amor e morte se consubstancia aparentemente mais motivada por um desejo de transcendência da experiência subjetiva masculina, do que pela eternização temporal da experiência amorosa como o encontro de duas subjetividades que se completariam na relação afetiva. Nesse caso, a falência das relações amorosas nos poemas, tanto no português quanto no germânico, constrói-se a partir de um abandono, uma frustração, ocasionada pelo fato da experiência amorosa em si mesma não ter oferecido aos homens fáusticos o resultado esperado por eles quando lançados nos seus eternos-devires. Em Pessoa e Goethe, ainda, ao contrário do que acontece em muitas tragédias que contemplam o binômio amor e morte, não é exatamente a condenação à separação por fatores externos que rompe os laços afetivos dos amantes. Parece que é por um falhanço na própria relação do sujeito com o ser amado – neste caso, o “outro” – que ocorre outra espécie de condenação – ao menos de um dos envolvidos: condenação à solidão e à desilusão amorosa, causadas em ambas as situações pelo abandono, fruto do não reconhecimento da subjetividade alheia e, conseqüentemente, fracasso também do estabelecimento de sincero reconhecimento da alteridade.

199

Em Goethe, Fausto encontra em Gretchen (Margarida na tradução brasileira) fonte de uma pureza, de um frescor juvenil e pueril, de uma certa virgindade e, conseqüentemente, de uma san-tidade ainda inabaladas. Sua aproximação à jovem se dá de maneira pouco espontânea e certamente não é motivada por uma paixão desinteressada. Logo, a jovem é seduzida, desonrada e conduzida ao destino trágico. É Gretchen quem recebe a condenação pelo amor nascido de sua relação com Fausto. Ao contrário, Fausto, mesmo tendo chance de salvar a jovem dessa condenação, prefere atender aos apelos de Mefistófeles, que já impaciente, embora tendo aberto com suas “chaves” a cela da romântica jovem, insiste na partida de Fausto do cárcere de Gretchen. Fausto, numa atitude pouco sofrida

para que há pouco amara a jovem com tanto ardor, assiste à entrega de Gretchen à morte sem nenhuma tentativa de impedi-la:

MARGARIDA

Que surge do solo, lá fora?
Ele! É ele! Vem repeli-lo!
Que busca no sagrado asilo?
Busca-me a mim!

FAUSTO

Tens de viver!

MEFISTÓFELES (*a Fausto*)

Vem! Vem! Ou com ela te abandono.

MARGARIDA

Sou tua, Pai no eterno trono!
Salva-me! Anjos, vós, hoste sublime,
Baixai ao meu redor, cobri-me!
Henrique! aterro-me contigo!

MEFISTÓFELES

Está julgada!

VOZ (*do alto*)

Salva!

MEFISTÓFELES (*a Fausto*)

Aqui, comigo!

(*Desaparece com Fausto*)

VOZ (*de dentro, esvanecendo-se*)

Henrique! Henrique (GOETHE, 2013, p. 521-523).

Gretchen morre por amor. Fausto, ainda com chances de liberta-la, abandona-a à sorte. Não se irmana com Gretchen a ponto de sentir por ela, de operar a compaixão e, consequentemente a alteridade. Ainda que seja salvo por esse amor no fim do drama, como já mencionado, durante a ação Fausto não se integra na relação reconhecendo Gretchen como um sujeito que tem o mesmo valor e importância que ele.

Por mais que a condenação no *Fausto* português seja de natureza um pouco diversa, Fernando Pessoa representa em seus fragmentos uma relação amorosa narrada dramática e liricamente por aquele que a concebe. Tratam-se de breves aparentes diálogos (digo aparentes, porque não estou certo de que são mesmo diálogos, ou na verdade monólogos que subtendem uma segunda voz que os escuta) entre Fausto e Maria, sua suposta amada, nos quais, diferentemente do que acontece em Goethe, a relação de Maria com Fausto não evolui para um enredo trágico na mesma proporção e dimensão.

O aspecto mais importante do que se apreende dos versos que compõem o diálogo é exatamente a discussão acerca da impossibilidade de se concretizar essa relação na sua inteireza, de se operar a alteridade de maneira recíproca. Ao contrário, do que se poderia esperar de um casal que aparentemente tem uma relação afetiva motivada por um sincero sentimento, em Fausto e Maria a troca não se opera de modo recíproco, e o resultado dessa ambiguidade sentimental leva ao esvaziamento da concretização amorosa, dando lugar ao abandono por parte de Fausto, traço que revela certa exacerbação de seu componente narcísico.

Dos versos: “Amo como o amor ama / Não sei razão pra amar-te mais que amar-te” (PESSOA, 2013, p. 153) pode-se depreender o seguinte raciocínio: Maria ama Fausto espontaneamente, sem causa aparente, não motivada por algo que possa ser apresentado ou explicado de maneira racionalista. Em outras palavras, Maria ama Fausto intransitivamente, sem mediação de uma representa-

ção desse amor como algo externo a si mesma. Ora, ao tomarmos esse raciocínio dessa forma, também é lícito dizer que Maria ama com entrega, e as razões pelas quais ama Fausto retroalimentam-se no próprio sentimento, que é, portanto, alheio às possíveis razões que supostamente justificariam seu amor. Há nesse amor um certo abandono de si mesma: “Se te vejo não sei quem sou: eu amo” (Ibid., p. 153), ou seja, de sua própria subjetividade. Quando Maria está amando Fausto, ela esquece de si mesma. Entrega-se Maria à possibilidade de fusão amorosa para que nela possa, quem sabe, encontrar a si mesma. Isso a satisfaz, e ela nada mais deseja, senão a retribuição de Fausto na mesma intensidade e entrega. Contudo, a entrega não se dá reciprocamente.

202 O *Fausto* de Pessoa, assim como em Goethe, é paradigma da busca pelo conhecimento e da certeza de seu falhanço em, na busca, encontrar respostas às perguntas essenciais que o moveram em ânsia e perene tender por toda a vida. Esgotara-se nos livros, nas fórmulas, nos elixires alquímicos, nas filosofias e nos tratados científicos toda a sua esperança em decifrar o enigma profundo das coisas, o mistério do Universo (ou dos universos), do ser e do existir. Alguém para quem “o [O] segredo da Busca é que não se acha” e cuja a única certeza é que “Todos os mistérios do universo / São um só: o mistério do universo” (Ibid., p. 245). Fausto é também incapaz de procurar no relacionamento com o outro a chave para o escape ao desespero profundo. Ao mesmo tempo em que se sente numa profunda e insolucionável solidão: “Há entre mim e a humanidade um golfo, / E esse golfo está dentro do meu ser” (Ibid., p. 143), Fausto se orgulha de estar numa condição em que nenhum outro ser humano esteve: “Pra quê te falar? Ninguém me irmana / Os pensamentos na compreensão. / Sou só por ser supremo, e tudo em mim / É maior” (Ibid., p. 155).

A aparelhagem psíquica dos Faustos, tanto o de Goethe como o de Pessoa, é de natureza narcísica, porque o único motivo pelo

qual ambos se lançam na conquista amorosa é a satisfação de uma necessidade especulativa, onde procuram encontrar nos outros os seus próprios ecos. No caso do Fausto de Goethe, essa necessidade especulativa não leva a personagem a uma mortificação da experiência amorosa com o outro, contudo leva o outro à experiência limite do esgotamento subjetivo na própria morte. Gretchen morre pelo amor, ainda que disso não se arrependa.

O uso que Fausto faz da situação amorosa em Goethe reflete o seu anseio (*Streben*) de que, talvez, na relação amorosa possa ele experimentar uma outra forma de apreensão da realidade, que enfim o leve a um contato mais próximo com aquilo que ele buscava desde o seu desapontamento com a ciência e sua evocação ao Espírito-da-Terra (*Erdgeist*). Gretchen teria de certa forma sido usada como uma espécie de instrumento para se chegar a um conhecimento de natureza empírica que aproximasse Fausto de um sentimento de saciedade, êxtase, comunhão com o infinito. Um outro ponto importante desse investimento amoroso em Goethe é o fato de que, conjuntamente com Mefisto, que o faz inclusive rejuvenescer, Fausto arquiteta todo um plano donjuanesco de conquista de Gretchen, passando por uma valorização de sua libido ao investir em uma nova imagem, até o estratagema que o faz oferecer o elixir sonífero que, na intenção de adormecer a mãe de Gretchen, acaba causando a sua morte. Portanto, Fausto em Goethe é um sedutor e usa todas as armas que tem para conseguir o que deseja. Pode-se dizer que em Goethe, Fausto investe na apresentação de uma imagem, na identificação, porque ele se apegava a essa imagem e no investimento da sustentação dessa imagem, componentes triádicos do narcisismo do ponto de vista psicanalítico, resultando num fascínio, um entorpecimento, extrema atração, entretanto extremamente enganosa. Mas Fausto é salvo no final, pelo amor transcendental de Gretchen.

Em Pessoa a circunstância é diversa. Maria ama Fausto, incondicionalmente. Fausto diz também amar Maria, contudo, de fato

ama apenas a ideia de amor como uma possibilidade – já falhada – de descobrir uma resposta aos seus questionamentos existenciais. De uma maneira muito mais radical do que ocorre em Goethe, o *Fausto* de Fernando Pessoa já está esvaziado de esperança de que a relação com Maria possa lhe abrir alguma senda em direção à verdade que busca. Ao contrário, no drama pessoano os motivos que levam o anti-herói a evitar a consumação da entrega amorosa são três: o primeiro motivo seria o de reconhecer nesta entrega amorosa a inutilidade em trazer-lhe alguma resposta aos seus questionamentos; o segundo, a certeza de que na relação com Maria ele não é capaz de amar, anulando a sua capacidade de entrega por um mecanismo de constante racionalização do amor; por último, entretanto não menos importante, Fausto considera que o fato de dois corpos estarem em contato, dividindo num mesmo tempo e espaço uma experiência amorosa, o levaria a uma espécie de colapso, causado pelo “horror metafísico” de outrem. Cito Pessoa: “O horror metafísico de Outrem!

204 / O pavor de uma consciência alheia, / Como um deus a espreitar-me! / Quem me dera / Ser a única consciência animal / Para não ter olhares sobre mim!” (Ibid., p. 149-150).

Fausto teme a experiência do horror metafísico de outrem porque concebe a ideia de existência como imponderável à racionalização dos sentimentos, embora ele só consiga sentir com o pensamento: “O transcendente horror dum corpo humano! / Sentir o mistério doutra vida / Tão intimamente perto... quase nosso” (Ibid., p. 162). Compreende ele que a experiência do existir está mais próxima ao sentir desalojado do pensar, e que essa experiência de abandono da consciência só seria possível no encontro e na entrega com o outro, e nisto consiste o horror de romper com o entendimento. No entanto, Fausto não consegue se desprender da necessidade narcísica que o aprisiona ao seu ego em uma cadeia onde o pensamento é maldição ininterrupta. Um ego requerente da sustentação de uma imagem de um sujeito que crê em si mesmo como

um sujeito ao mesmo tempo privilegiado por ter experimentado toda uma gama superior de conhecimento sobre ele mesmo, utilizando seu relacionamento com Maria como uma espécie de mediação para retroalimentar o seu próprio narcisismo, ainda que consciente de todo o seu falhanço em transformar essa experiência em matéria redentora. Há ainda mais um componente que diferencia o Fausto de Pessoa do homônimo germânico. O conceito de narcisismo nas duas personagens se apresenta de forma diversa. Enquanto em Goethe o narcisismo de Fausto o leva ao engano, ainda que potencializado pelo engodo de Mefistófeles, mas redimido pelo amor incondicional de Gretchen, o Fausto português, sem demônios ou pupilos para lhe prestarem auxílio luxuoso, não se redime do engano resultante de seu narcisismo exacerbado, porém negativo, porque de acordo com Freud o excesso de negatividade sobre a própria imagem, como que uma afirmação veemente da própria insignificância, também é forma outra de manifestação do narcisismo (FREUD, 2010, p. 62). Fausto abraça seu narcisismo de autocomiseração e escolhe, ainda que em desespero, orgulhar-se da sua condição: “Coroai-me de espinhos – sou aquele / Que mais tem sofrido. [...] / Crucificado, / Não como Cristo numa mera cruz, / Mas no mistério do universo [...]” (PESSOA, 2013, p. 235).

205

Maria, a exemplo de Gretchen, é pudica e inexperiente. Contudo, seu amor, também como o da heroína alemã é incondicional e arrebatador. Traz consigo a pureza de alma e a certeza de que o seu amor, embora não comunicado em palavras como o de Fausto, é autêntico e verdadeiro. Maria encarna a devoção de uma mulher toda entregue ao seu “tu”, encarnando as virtudes do eterno-feminino. Amante e santa, num mesmo corpo, quer se dar a Fausto mesmo na incerteza da reciprocidade amorosa. Sabe ela que com Fausto o amor é palavra sem conteúdo, esvaziada de significação, porque jamais experimentado em plenitude por ele. Dirige-se Fausto à Maria: “Amor! Como me amarga / De vazia em meu ser esta palavra / Como

de isso assim me encolerizo! / Perdoa, meu amor! / Cedo aprendi a duvidar de tudo” (Id., 1986, p. 149).

Maria reconhece a impossibilidade de alteridade em seu amado. Um homem que “[compreende] compreendo tanto que não [sente] sinto” (Ibid., p. 146), e num esforço lancinante tenta, por via da consumação em cópula (apenas sugerida no poema na edição de Teresa Sobral Cunha pela indicação do verso em intervalo “*Depois do amor – na treva*” (Id., 2013, p. 162) atingir o êxtase da existência. Fracassa, o que se nota pelos versos que seguem nas instâncias finais, posteriores ao suposto enlace amoroso: “Se eu morrer na minha cova / Ponham letreiro mostrando / Que morri quando era nova / Que morri sempre te amando” (Ibid., p. 167).

206 Há um conceito antes mencionado neste texto e que poderia aqui ser resgatado para explicar a atitude dos Faustos, em relação à Maria e Gretchen. O *Streben*, termo que poderia ser traduzido como “constante anseio” ou “perene tender”, ou ainda, “devir infinito”, parece ser uma das características das *personas* fáusticas, ainda que referindo-se ao comportamento narcísico masculino em contraposição a uma ideia de eterno-feminino, presente nessas mulheres e concernente à sua capacidade de amar incondicionalmente, com devoção, com certa santidade, fazendo do amor um elemento redentor e purificador. É como se não restasse outra saída a Fausto, senão deixar-se levar pelo *Streben*, na tentativa de alimentar a sua ânsia pelo infinito, finitamente.

Fausto é uma personagem que toma em Fernando Pessoa contornos aparentemente autobiográficos, dada a semelhança entre o projeto de literatura do autor e o projeto de incessante busca do mito arquetípico. Pessoa, assim como o seu Fausto, também se julgava inapto em matéria amorosa e, conseqüentemente, inapto também em consumir uma relação de alteridade nesse sentido, embora tivesse nutrido e alimentado por anos seu relacionamento de contornos pouco erotizados com Ophelia Queiroz.

É possível que o poeta dramático português tenha metonimizado no seu Fausto vários elementos de suas buscas e de suas frustrações – de sua tragédia pessoal. O supra-camões, antonomásia que cabe bem a Fernando Pessoa, morreu – assim como seu Fausto – também por tomar elixires que fazem, ainda que por algumas horas, esquecer dos problemas e das frustrações cotidianas. Sua subjetividade multiplicada em poetas, que nos oferecem a alquimia digna de um grande mago, pode nesse sentido ser considerada trágica, na medida em que se encarnou sempre de forma violenta e desmesurada a sua busca pelo infinito. É um poeta do limite, porque sua busca é sempre a busca do inalcançável, por intermédio do indizível. É, paradoxalmente na sua fratura que reside sua unidade, e mesmo que de forma estranha a nós, Pessoa, mais do que talvez qualquer outro poeta moderno, construiu-se poeta por intermédio relação dialética entre ele e suas outras Pessoas.

207

REFERÊNCIAS

DYE, Ellis. *Love and Death in Goethe: One and Double*. Rochester: Camden House, 2004.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v.12 - Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916). (Tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Parte I e II. (Tradução de Jenny Klabin Segall e comentários de Marcus Vinicius Mazzari). São Paulo: Editora 34, 2013.

LÉVINAS, Emmanuel. *Otherwise than Being, or, beyond essence*. (Tradução para o inglês por Alphonso Lingis). Pittsburgh: Duquesne University Press, 2006.

PESSOA, Fernando. *Poemas dramáticos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1956.

_____. *Páginas íntimas e de auto interpretação*. (Textos Estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1986.

_____. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

_____. *Obras Completas de Fernando Pessoa* (textos filosóficos estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho). v. II. Lisboa: Editorial Nova Ática, 2006.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Obras de António Mora*, Vol. VI. Lisboa: INCM, 2009.

_____. *Fausto: Tragédia Subjectiva*. (Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Prefácio de Eduardo Lourenço.) Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

Antonio Candido, leitor do *Fausto* ¹

Marcus Vinicius Mazzari
Universidade de São Paulo

Se Goethe conviveu com o assunto de sua mais célebre criação literária por cerca de setenta e cinco anos, desde o primeiro encontro com os bonecos de Fausto e Mefistófeles no teatro de marionetes que ganha da avó no Natal de 1753 (conforme relatado no 10º livro de *Poesia e Verdade*) até os derradeiros retoques que deu no *Fausto II* poucas semanas antes da morte em 22 de março de 1832, um leitor contemplado com uma vida igualmente (ou ainda mais) longa poderá colher frutos dessa obra magna da literatura alemã e mundial por muitas décadas.

É o caso de Antonio Candido (1918-2017), que no ensaio “O Albatroz e o Chinês”, abrindo o livro homônimo publicado em 2004, vale-se do majestoso devaneio cósmico a que se lança Fausto na cena “Diante da porta da cidade” para discorrer sobre uma modalidade de “poesia ascensional” que o crítico vê alçar-se também no célebre poema “*L’albatros*”, de Baudelaire, e ainda no “Navio Negreiro” de Castro Alves: “O devaneio graças ao qual [Fausto] parece dissolver-se na paisagem tem um encantamento que afina com a movimentação alegre do domingo de Páscoa, configurando uma poesia de abertura e expansão”.

209

Trata-se dos versos em que o doutor, contemplando o pôr-do-sol, dá asas à fantasia e entrega-se à aspiração por um voo cósmico que se antecipasse continuamente à noite e o fizesse ver o mundo sempre sob as cores do entardecer. Por fim, contudo, as trevas vencem a luz e o doutor é constrangido ao chão da realidade. No mesmo instante, porém, uma simbologia ligada a pássaros (co-

tovia, águia, grou) inspira-o a retomar o arrebatamento anterior e exprimir em novas imagens a aspiração por superação de fronteiras e limites. Fausto arroja-se então aos versos grandiosos em que Candido vislumbra não apenas a tentativa de dissolver-se na natureza (como contraste ao “fechamento da cena anterior” e, assim, à “ascese precedente, feita de privação austera como caminho para o saber”), mas também uma manifestação do panteísmo de Goethe: “Para usar expressões de Spinoza, que Goethe com certeza aceitaria, digamos que a levitação de Fausto visa dar-lhe acesso à *natureza naturante*, isto é, ao conhecimento da essência, por meio de uma identificação profunda com a realidade do mundo, a *natureza naturada*”.

Eis, na tradução de Jenny Klabin Segall, os versos finais do longo monólogo em que o inquieto doutor exprime seu devaneio *sublimis*: “Mas, a nós todos uma inata voz, / Para o alto e para a frente guia, / Quando, perdida no éter, sobre nós, / Canta radiante a cotovia; / Quando a águia, nos celestes vagos, / Plana sobre o áspero pinhal, / E sobre várzeas, sobre lagos, / O grou volve ao torrão natal” (vv. 1.092 – 1.099).²

Valeria assinalar que, ao falar de “poesia ascensional”, Antonio Candido traz à baila o procedimento central da cena conclusiva da tragédia (“Furnas montanhosas”), todavia não mencionada no ensaio “O Albatroz e o Chinês”. Pois o que nos é mostrado nessa derradeira cena (a que o próprio dramaturgo chamou “gracejos muito sérios”) é justamente a *ascensão* do elemento “imortal” de Fausto sob o empuxo do “amor onipotente”, como formula o *Pater profundus* – ou do “incorpóreo” Eterno-Feminino que, no penúltimo capítulo do livro *Na sala de aula*, o crítico associou à Esmeralda que desponta no “Rondó dos cavalinhos”, de Manuel Bandeira: “Tua beleza, Esmeralda, / Acabou me enlouquecendo”.³

Mas é, sobretudo, na *Formação da Literatura Brasileira*, publicada em 1959 (portanto, 45 anos antes de “O albatroz e o chinês!”), que se evidencia o significado que a tragédia goethiana possui

para Antonio Candido. Apenas no segmento “Revisão de mundo” (capítulo “O Indivíduo e a Pátria”), o crítico se reporta nada menos do que quatro vezes ao *Fausto* em seu esforço de elucidar o surgimento do Romantismo na Europa, que constitui o pano de fundo para a abordagem do correspondente (e um tanto defasado) movimento no Brasil, cujo início é comumente associado à publicação, em 1836, dos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães. E logo na primeira das quatro referências vem à tona o momento crucial da obra, quando o doutor eternamente insatisfeito explicita suas condições para fechar o pacto-aposta com Mefistófeles: “Se vier um dia em que ao momento / Disser: Oh, para! és tão formoso! / Então algema-me a contento, / Então pereço venturoso! / Repique o sino derradeiro, / A teu serviço ponhas fim, / Pare a hora então, caia o ponteiro, / O Tempo acabe para mim!” (vv. 1.699 – 1.706).

Antonio Candido enxerga nesses versos a manifestação intensificada do anseio romântico pelo momento “único”, singularizado a tal ponto que não comporte mais nenhum resquício de lugar-comum, de um chavão ou epíteto como – um mero exemplo – “lâmpada febéia”, pois nos termos de sua argumentação o sol passa a importar tão somente na medida em que iluminou um lugar ou instante plenamente *individualizado*, que não pode mais repetir-se.

A expressão suprema dessa aspiração residiria, portanto, justamente naquelas palavras que Fausto lança contra Mefistófeles em tom desafiador, convencido de antemão de que jamais vivenciará um tal momento de felicidade plena, que o faça anelar pela suspensão do tempo. Por isso, o primeiro *Fausto* é caracterizado como “o mais completo breviário do que a alma romântica tem para nós de essencial”, uma vez que nesse drama “toda a angústia do velho sábio está presa ao sonho de encontrar a perfeita manifestação do ato perfeito, isto é, a plenitude inserida na duração”.

O crítico, entretanto, não recorre apenas à Primeira Parte da tragédia de Goethe em seu esforço de elucidar o surgimento

e certos desdobramentos do romantismo na literatura europeia (e, depois, na brasileira). A impossibilidade de alcançar na vida social, no convívio com os seres humanos, aquele estado de plenitude sonhado por Fausto gera um sentimento de inadequação, de inadaptação à vida, que estaria na raiz do *mal du siècle* e até mesmo do “satanismo” que irá se manifestar posteriormente na obra de um Baudelaire. Esse desdobramento ocorre num momento da história europeia em que a “cultura urbana” começa a sufocar com mais força o “passado em grande parte rural”, com o aceleração vertiginoso da industrialização tornando “obsoletos um sem-número de valores centenários, alterando de repente a posição do homem em face da natureza”.

212 E é novamente no *Fausto*, mas agora em sua Segunda Parte, que essa nova constelação é colocada com força estética ímpar ou, como escreve Candido, “de maneira cruciante”. Eis como é resumida ao leitor brasileiro a cena em que o projeto colonizador que o centenário Fausto impõe com o respaldo violento de Mefistófeles e seus três sicários alegóricos (*Raufebold*, *Habebald* e *Haltefest*, literalmente algo como “Fanfarrão”, “Pega-Já” e “Agarra-Firme”), topa com o pequeno mundo ancestral de Filemon e Baucis:

Ao cabo da vida, Fausto sente que apenas pelo domínio das coisas o espírito humano encontrará equilíbrio: são necessárias novas técnicas, novas relações, todo um aproveitamento inédito do tempo que foge. Mas em meio à atividade febril que planeja e executa, resta um farrapo insistente do passado no pequeno horto em que Filemon e Baucis prolongam a vida bucólica e o ritmo agrário da existência. Levado pelo impulso inevitável da sua obra, Fausto destrói esse grumo indigesto para a nova vertigem do tempo e completa o domínio da natureza. Na consciência romântica, o horto de Filemon representa a alternativa condenada, a que o homem moderno se apegava, ou que destrói, para curtir no remorso a nostalgia do bem perdido.

Abrindo um parêntese, pode-se observar neste ponto que a perspectiva adotada por Antonio Candido para comentar esse episódio do complexo dramático conhecido como “tragédia do colonizador” permitiria relacionar ainda o massacre do casal de anciãos à morte das duas grandes figuras românticas (e italianas) do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o Harpista e sua filha Mignon, o que na leitura de Novalis teria configurado um pérfido ataque de Goethe à poesia romântica.

A eliminação do “grumo indigesto para a nova vertigem do tempo”, nas palavras do crítico, simbolizaria o advento do período histórico capitaneado pela Revolução Industrial, que acarreta o desaparecimento das antigas tradições culturais (clássicas e judaico-cristãs) nas quais o próprio Goethe construiu toda sua formação. À medida que a incipiente “Era das Máquinas”, conforme expressão do romance de velhice *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, acelera o domínio humano sobre a Natureza, passando a destruir em grande escala florestas e formas de vida ancestrais, a conspurcar paisagens por meio da proliferação de fábricas (metaforizadas pelo romântico Willian Blake como “*dark satanic mills*”), o “sentimento do mistério”, conforme se lê na *Formação da literatura brasileira*, afirma-se cada vez mais na condição de “nova marca da Natureza na sensibilidade romântica”.⁴ Transformando-se numa realidade em última instância inacessível aos esforços humanos, a Natureza deixa de ser o que representara para o poeta neoclássico e passa a atrair o romântico na mesma intensidade com que o repele.

Na chave dessa argumentação, o crítico recorre novamente ao *Fausto* a fim de exemplificar o dilaceramento íntimo que acomete o artista que, incapaz de desprender-se do fascínio ainda exercido por uma Natureza submetida agora a transformações inauditas, tampouco logra “pacificar-se ao seu contato”. Tal dilema manifesta-se paradigmaticamente no herói goethiano em vários momentos da Primeira Parte da tragédia, inclusive na magnífica cena “Floresta e

gruta”, que nasce durante a estada italiana do poeta, entre setembro de 1786 e abril de 1788. Antonio Candido cita, porém, versos ainda mais expressivos dessa postura romântica, ou seja, aqueles pronunciados por Fausto no monólogo da cena “Noite”, enquanto folheia seus empoeirados pergaminhos e se detém na contemplação dos signos do Macrocosmo e do Espírito da Terra. Esses versos – redigidos durante o período “Tempestade e Ímpeto”, pois já constam do chamado *Urfaust* – constituiriam expressão privilegiada da “posição do espírito romântico em face duma natureza cerrada no mistério”: “Ah, que visão! mas só visão ainda! / Como abranger-te, ó natureza infinda? / Vós, fontes, de que mana a vida em jorro, / Das quais o céu, a terra, pende, / Às quais o peito exausto tende — / Correis, nutris, enquanto à minguia eu morro?” (vv. 454 – 459).

214 Vale lembrar que pouco antes, numa passagem que o crítico também poderia ter citado, o doutor exprime o anseio de “apreender o que a este mundo / Liga em seu âmago profundo, / Os germes veja e as vivas bases, / E não remexa mais em frases”. Algumas décadas antes da redação desses versos, Isaac Newton desvendara com a formulação da lei gravitacional aquilo que, de fato, à Natureza e ao universo “liga em seu âmago profundo”. O herói de Goethe, contudo, é visto pelo crítico numa perspectiva oposta à encarnada por Newton, ou seja, enquanto proeminente representante do espírito romântico, mais exatamente de tendências antirracionais que em diversos momentos são ironizadas pelo seu diabólico acompanhante:

Quando Mefistófeles o seduz com a miragem da vida estuante, em contraposição à esterilidade da vida racional, está de certo modo empurrando-o para uma aventura essencialmente romântica: abdicação dos aspectos racionais da atividade em troca da vertigem [...]. Ao definir a atitude de Fausto, Mefistófeles define todo esse aspecto antirracional do Romantismo.

A esse comentário se segue nova citação da tragédia, agora as palavras com que o antirromântico Mefisto dá por concluída a tarefa

de arrancar o recém-pactuário à estreiteza do gabinete de estudos – do “antro vil, maldito, abafador covil” – e levá-lo ao encontro da “vida estuante”, em consonância com o desafio de enredá-lo nos prazeres da mundanidade, fazê-lo desejar a suspensão, no tempo, de um instante de felicidade plena.

Trata-se dos versos que Mefisto pronuncia apenas para si (ou *ad spectatores*, como diz uma rubrica frequente na Segunda Parte), imediatamente antes de impingir impagável sátira ao sistema universitário no encontro com o calouro que vem ao gabinete de estudos atraído pela fama de Fausto; em registro satírico tem-se aqui um ataque à ciência e à razão que lograra expurgar do doutor e, por isso, esses versos são vistos na filologia fáustica como o ponto de transição entre a tragédia do erudito e a amorosa: “Vai-te e despreza razão e ciência, / Do ser humano a máxima potência! / Deixa que em cega e feiticeira gira / Te embale o demo da mentira [...] / Debalde implora alívio refrescante, / E, se antes ao demônio já não se entregasse, / Pereceria, não obstante!” (vv. 1.851 – 1.867).

215

É a última citação que faz Antonio Candido do grande clássico da literatura alemã, mas o teor desses versos lhe fornece ainda o ensejo para caracterizar Mefistófeles como “voltairiano e setecentista”, já que em seu íntimo reconhece na vilipendiada razão o “único recurso” à disposição do ser humano para concretizar seus projetos e aspirações. Com isso o crítico aponta para a faceta, aproveitando a sugestão, “voltairianamente” irônica dessa personagem camaleônica – possivelmente o diabo mais complexo, cintilante, espirituoso, irreverente e mesmo filosófico de toda a literatura mundial. Mefisto exprime sua convicção de que a razão, a sensatez, é o único recurso que pode salvar efetivamente o ser humano da catástrofe, mas ao mesmo tempo sabe que o seu contraente está prestes a enveredar por trilhas que o levarão por fim a um impasse que será comentado, nove mil e seiscentos versos adiante, de maneira apodítica por essa mesma figura diabólica: “E tudo marcha para o aniquilamento” (v. 11.551).

Em termos de história literária, ou seja, de desdobramentos do romantismo, a renúncia à razão propicia, na exposição de Candido, o fortalecimento do culto à morte (“irmã do Amor e da Verdade”, conforme expresso no soneto de Antero de Quental comentado no *Estudo analítico do poema*) e do satanismo que tem em Lord Byron, três décadas antes da publicação de *Les Fleurs du Mal*, um de seus maiores representantes.

A partir de então (isto é, das ilações “satanistas” que decorrem da caracterização de Mefisto como “voltairiano e setecentista”), a tragédia goethiana não é mais citada explicitamente na *Formação da literatura brasileira*. No entanto, novas reminiscências fáusticas podem assomar à memória do leitor em páginas subsequentes do estudo, por exemplo no capítulo “O triunfo do romance”, em que se esboça uma aproximação entre expedientes financeiros de que lançam mão heróis de José de Alencar e o antigo motivo do pacto demoníaco. Tais expedientes teriam levado, no “Ocidente capitalista” (e, portanto, também no Brasil representado nos romances alencarianos), ao “abandono do sonho e da utopia”, sendo que o “jeito de remediar é a alienação da consciência, que nos mitos medievais foi a venda da alma ao diabo e, na sociedade burguesa, veio a ser a substituição da inteligência ou do sentimento”.

216

**

Pode causar estranheza que Antonio Candido, em sua *Formação da Literatura Brasileira*, tenha caracterizado o primeiro *Fausto* como “o mais completo breviário do que a alma romântica tem para nós de essencial”. Goethe, afinal, foi também um adversário mordaz do romantismo alemão e em não poucos momentos o opôs drasticamente ao clássico, por exemplo, nesta sentença do volume *Máximas e reflexões*: “Clássico é o saudável, romântico, o doentio”.

Mas é importante não perder de vista que a gênese do *Fausto* se estende por 60 anos e que vários dos versos citados por Candido

foram escritos durante o movimento “Tempestade e Ímpeto”, que contribuiu consideravelmente para o advento do romantismo na Alemanha e em toda a Europa. Além disso, se trouxermos para o nosso campo de visão a admiração que Goethe expressou por românticos europeus – em primeiro lugar uma figura de proa da literatura inglesa, Lord Byron, mas também Walter Scott, o italiano Alessandro Manzoni ou o francês Gérard de Nerval – as observações de Antonio Candido ganham expressivo apoio.

Em Lord Byron, Goethe enxergou o maior talento do século, atual “como o próprio dia presente”, conforme disse a Eckermann em cinco de junho de 1827; e ao receber a notícia da morte de Byron em Missolunghi (19 de abril de 1824), Goethe escreve que “o mais belo astro do século poético se extinguiu”. A admiração goethiana pelo autor de *Childe Harold’s Pilgrimage*, *Manfred*, *Don Juan* ou ainda a tragédia *Sardanapalus* (que por sua vez traz a dedicatória *to the illustrious Goethe*) presta testemunho de sua relação aberta, não dogmática com o romantismo europeu. E será que essa admiração não teria a ver com a potência demoníaca, com a força titânica que emanavam da figura e obra de Lord Byron, despertando no poeta alemão, quase quarenta anos mais velho, lembranças do próprio passado pré-romântico, quando escreveu o *Werther* e várias cenas do *Fausto*, como as lembradas por Candido em seu estudo? Seja como for, pouquíssimos nomes da literatura mundial tiveram necrológio tão belo como aquele que Goethe dispensa a Byron, alegorizado por Eufóron, no terceiro ato do *Fausto*, a “fantasmagoria clássico-romântica”, nas palavras de Goethe, concebida como tentativa de superar a dicotomia entre os dois movimentos literários.⁵

E se Candido vê no *Fausto I* “o mais completo breviário” da “alma romântica”, foi justamente nesta obra que Byron se inspirou para compor o seu *Manfred*, para o qual Nietzsche não poupa elogios em seu *Ecce homo*:

Devo ter profundas afinidades com o *Manfred*, de Byron: encontrei em meu íntimo todos aqueles abismos – com treze anos eu estava maduro para essa obra. Não tenho palavra, mas um mero olhar para aqueles que, na presença do *Manfred*, ousam pronunciar a palavra *Fausto*. Os alemães são incapazes de todo conceito de grandeza: a prova é Schumann. Eu próprio compus, tomado de ojeriza contra esse saxão adocicado, uma contra-ouverture ao *Manfred*, da qual [o pianista] Hans von Bülow disse jamais ter visto algo semelhante numa partitura.

É bastante conhecida a grande admiração que Antonio Candido tem por Nietzsche (já em 1946 publica o ensaio “O Portador”, em cujo fecho estão as palavras “Recuperemos Nietzsche”), mas nesse ponto seria difícil supor que ele compartilhe o juízo tão intempestivo quanto desmesurado do filósofo – juízo, aliás, a que a *Formação* se refere com reticências: o *Manfredo* “que segundo Nietzsche era muito superior ao *Fausto*...”. Mais legítimo e sensato seria inferir de tudo aquilo que o crítico brasileiro efetivamente escreveu sobre o *Fausto* uma proximidade maior em relação ao grande nome da literatura russa, Alexander Púchkin, que num fragmento sobre dramas de Byron (e o *Fausto I*) se expressa nos seguintes termos:

Os críticos ingleses contestaram o talento de Byron para a arte dramática. Ao que parece, eles estão certos. Byron, que é tão original em *Childe Harold*, em *Giaour* e em *Don Juan*, ao entrar no campo dramático torna-se um imitador: no *Manfred* ele imita o *Fausto*, substituindo as cenas populares e sabáticas por outras, mais nobres em sua opinião; mas o *Fausto* é a mais grandiosa composição do espírito poético, um emblema da poesia de nossa época, da mesma forma como a *Ilíada* é um monumento à antiguidade clássica.⁶

Portanto, para o autor do romance versificado *Eugene Onegin* o *Fausto* representa, ao contrário do que afirma Nietzsche, “a mais grandiosa composição do espírito poético”, nada menos do que o *pendant* moderno da *Ilíada*! Numa carta de setembro de

1831, ao comunicar a um jovem amigo a conclusão de sua *opera della vita*, Goethe escreve:

Aqui está ele então, tal como foi possível realizá-lo. E se ele ainda contém suficientes problemas, se de modo algum proporciona toda elucidação necessária, mesmo assim irá alegrar o leitor que sabe entender-se com gestos, acenos e leves alusões. Esse leitor encontrará até mesmo mais coisas do que eu pude oferecer.

Antonio Candido encontra-se certamente entre os leitores atentos que Goethe desejava para o seu *Fausto* – leitores sensíveis a “gestos, acenos e leves alusões” e, assim, capazes de encontrar no *opus magnum* da literatura alemã muito mais do que o próprio autor pôde colocar de maneira consciente e intencional. Desse modo, vale para a recepção que o *Fausto* experimentou por parte de nosso crítico, que com grande coerência soube relacionar vários de seus trechos ao surgimento do romantismo no cenário europeu (e brasileiro, num segundo momento), o que ele próprio observou em relação ao grande romance fáustico de nossa literatura: “Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício”.

219

NOTAS

¹ Este texto baseia-se em exposições apresentadas no Simpósio Internacional “Fausto e a América Latina” (São Paulo, 2008) e no XV Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Estudos Germanísticos (Curitiba, 2014).

² Antonio Candido cita esses versos na valiosa tradução de Agostinho D’Ornelas, publicada em 1867 (Primeira Parte) e 1873 (Segunda Parte). Já os trechos do *Fausto* apresentados na *Formação da literatura brasileira* aparecem em prosa, muito provavelmente em tradução própria. Opto pela de Jenny Klabin Segall por considerá-la superior à de Ornellas; seu teor de

poesia mais intenso poderá ressaltar aos ouvidos do leitor já pelo cotejo com o correspondente trecho na tradução portuguesa: “Ai, que às asas do espírito tão fácil / Não hão de associar-se asas corpóreas! / E todavia em cada um é inato / Que acima e avante o leve o sentimento, / Se sobre nós no espaço azul perdida / Entoa a cotovia o canto agudo, / Se sobre os pinheirais de altivas rochas, / Paira a águia estendida, e por lagoas / Ou por plainos o grou regressa à pátria”. Observe-se ainda que, no original, Fausto dedica dois versos a cada pássaro mencionado, mas em Ornellas a referência ao grou é condensada, gerando um descompasso que não se verifica na tradução brasileira, sempre empenhada em alcançar uma proximidade a mais fiel possível ao sentido e à estrutura formal do texto alemão, como assinalaram, por exemplo, Augusto Meyer e Sérgio Buarque de Holanda.

³ Trata-se do ensaio intitulado “Carrossel”. Logo no primeiro segmento da análise, comentando o teor factual do poema (acontecimentos no cenário europeu, como a invasão da Abissínia por Mussolini, e a politicagem brasileira), Candido escreve: “Com efeito, Esmeralda é criação dele, independente do nome corresponder ou não a determinada mulher, pois está concebida como entidade poética, podendo inclusive ser o incorpóreo ‘eterno feminino’, a Mulher”.

220

⁴ Nos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (livro III, capítulo 13), o narrador coloca na boca de uma tecelã (ligada, portanto, à esfera do trabalho artesanal que seria suprimida) as palavras: “O sistema maquinário, que vem se impondo mais e mais, me atormenta e angustia; como uma tempestade ele se aproxima pesadamente, aos poucos, aos poucos; mas já pegou o seu rumo, irá chegar e atingir em cheio”.

Veja-se que, se Goethe, em vários momentos de sua obra, revela uma atitude positiva em relação ao processo de industrialização, ele também não deixou de apontar para as consequências nefastas que a Revolução Industrial poderia ter para a natureza e a sociedade humana, como ilustra o quinto ato do *Fausto II*. Mas essa ambivalência não se verifica, como podemos inferir de uma observação do próprio Antonio Candido, em um romântico como Castro Alves, que no poema “O livro e a América” exprime uma visão unilateral, inteiramente apologética, do progresso encarnado no trem-de-ferro: “Agora que o trem de ferro / Acorda o tigre no cerro / E espanta os caboclos nus, / Fazei desse ‘rei dos ventos’ / — Ginete dos pensamentos, / — Arauto da grande luz! ...” Na estrofe seguinte é o próprio Goethe que assoma como o portador das luzes do desenvolvimento: “Como Goethe moribundo / Brada ‘Luz!’ o Novo Mundo / Num brado de Briaréu... / Luz! pois, no vale e na serra... / Que, se a luz rola na terra, Deus colhe gênios no

céu!...” . Como contraste à postura do nosso poeta perante o trem de ferro, Candido lembra a visão inteiramente negativa expressa pelo romântico francês Alfred de Vigny em “La Maison du berger”.

⁵ Nas três últimas estrofes do necrológio de Eufóron – ou Byron, pranteado na Grécia por 21 dias: “Para os térreos bens nascido, / De alta origem, brioso ardor, / Cedo a ti mesmo perdido, / Ah! ceifado em tua flor! / Do universo hauriste as dores, / Penetraste da alma o Eu, / Das mais belas fruístes amores / E teu canto foi só teu. // Mas, indômito, correste / A enredar-te em fatal teia; / E, violento, assim rompestes / Da moral e norma a peia. / No alto intuito se redime / Já no fim o ardente zelo; / Aspiraste a um quê sublime, / Mas não te foi dado obtê-lo. // Quem o obtém? — Questão sombria / A que foge o augúrio, quando / Todo um povo, em negro dia, / Emudece, em dor sangrando. / Canto fresco entoai! O colo Reerguei, que tão prostrado! / Pois de novo os gera o solo, / Como sempre os tem gerado”.

⁶ A tradução, direta do russo, é de Danilo Hora, a quem expresso meu agradecimento. Na sequência imediata do fragmento: “Nas outras tragédias o modelo de Byron foi, aparentemente, [Vittorio] Alfieri. *Cain* possui apenas a forma dramática, mas suas cenas incoerentes e discussões abstratas pertencem na verdade ao mesmo gênero de poesia cética como *Childe Harold*. Byron lançou um olhar unilateral ao mundo e à natureza humana, e depois, dando-lhes as costas, mergulhou em si mesmo”.

Torneios de Deus a partir de uma ideia de pacto

Ieda Magri

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

1

Duas meninas.

222 Uma delas tem os cabelos soltos. Longos e bem pretos, a outra os traz num rabo de cavalo. De onde as vemos, de frente uma para a outra, o vento os embaralha e é constante o movimento da mão direita de uma delas para desviá-los da boca e dos olhos. Uma usa saias, outra calça comprida. A da direita leva na mão uma faca. A da esquerda estende a mão. Súbito, um pingo de sangue cai sobre o pé de uma delas e, de imediato, os dedos feridos são levados às bocas.

— Amigas para sempre?

— Amigas para sempre.

A menina de cabelo amarrado agora está à mesa e ouve a mãe contar que não muito longe dali uma casa ardeu em fogo. Todos os que estavam nela puderam fugir. Mas o mais assustador de tudo isso, ainda mais do que a fumaça que ainda se podia ver pela janela, era que na casa havia um livro além da Bíblia e ele foi o único a se salvar das chamas. A Bíblia queimou, o uniforme da escola dos meninos queimou, o dinheiro queimou, até a louçaria se quebrou com o calor. Nada puderam salvar, mas o livro, o livro ficou intacto.

Então, depois, o poste de luz da casa da avó pegou fogo. A menina olhava durante a noite. Os olhos não podiam se fechar.

- Mãe, podemos ter um livro de São Cipriano?
- Isso é coisa do diabo, menina.
- Mas se eu me abraçar nele, o fogo do poste não vai me

pegar.

Ninguém mais se lembrava da Bíblia.

Um rapaz que vestia branco, e em meu imaginário continua até hoje colhendo um cacho de uvas nos parreirais de uma velha casa de campo, morreu de uma doença desconhecida aos 13 anos. Dessa morte prematura, as mulheres do lugar disseram, depois de fazer novenas, promessas e procissões pedindo por sua saúde: — Deus quis assim.

Essa mistura de Deus que leva os meninos antes da hora e de diabo que protege da morte por fogo; esse Deus com quem não se pode fazer pacto, só crer e obedecer e esse diabo que inspira uma cena tão bonita como a de duas meninas furando os dedos numa promessa de amor, essa mistura no mínimo quer ser des-recalcada quando se pede à vivência que dê espaço para o exercício crítico, ou à reflexão um pouco mais intelectualizada de tema tão abarcador como o pacto fáustico.

223

É com essa dualidade católica em mente e inscrita mesmo no corpo — por isso sem chances de ser simplesmente colocada de lado — que quero iniciar minha incursão sobre o tema do mito do pacto com o diabo e, mais precisamente, pela disputa entre Deus e diabo pela alma do homem — esse frágil corpo sobre a terra, no fundo bastante domesticado e mesmo assolado, senão chantageado até o último minuto pelo assombro que lhe traz a ideia de algo a ser vivido depois da morte — disputa tematizada por Ariano Suassuna na peça de teatro *Auto da Compadecida*, em diálogo tanto com Goethe e com Gil Vicente como com o cordel e os casos populares da tradição brasileira. E, numa inversão sutil, como aparece o Deus católico abençoando mudo e distante os feitos do personagem protagonista do romance *Casi nada*, do mexicano Daniel Sada.

2

Mas qual diabo? Mesmo no *Fausto* de Goethe, Mefistófeles não é o Satanás, e está longe de ser um demônio assustador tal qual o pinta a tradição católica. Logo no “Prólogo no céu”, em sua primeira aparição, temos o mais próximo da galhofa:

MEFISTÓFILES

Já que, Senhor, de novo te aproximas,
Para indagar se estamos bem ou mal,
E habitualmente ouvir-me e ver-me estimas,
Também me vês agora entre o pessoal.
Perdão, não sei fazer fraseado estético,
Embora de mim zombe a roda toda aqui;
Far-te-ia rir, decerto, o meu patético,
Se o rir fosse hábito ainda para ti (GOETHE, 2004, p. 51).

224 O gostoso ritmo do madrigal nos impele a procurar logo as falas desse demônio tão irreverente, que diz as coisas de modo claro e divertido, em pleno contraste com um Altíssimo que perdeu o hábito de rir. Um demônio que se despede dessa primeira cena dizendo que seria errado romper com Deus: “MEFISTÓFILES / Vejo, uma ou outra vez, o Velho com prazer, / Romper com Ele é que seria errôneo. / É, de um grande Senhor, louvável proceder / Mostrar-se tão humano até para com o demônio” (Ibid., p. 57).

O que somente reforça a imagem de um Deus pai (o Velho) e bondoso, que autoriza-o — tal o pai a seu filho — a fazer algo que almeja mas não ousa sem permissão: “Se o permitirdes, tenho em mira / Levá-lo pela minha estrada”. Ao que o Altíssimo responde: “Enquanto embaixo ele respira, / Nada te vedado no assunto / Erra o homem enquanto a algo aspira.” (Essa aliás a salvação de Fausto: nunca deixar de aspirar a algo. Jamais dizer para um momento “ó, para, és tão formoso”).

Dessa primeira cena, saímos então com um diabo ameno, filho

da Deidade, a quem é permitido atuar como “um companheiro” que impede a preguiça, “influi e incita, laborioso” o homem. Na edição da 34, as notas de Marcus Vinicius Mazzari, reforçam que nesses versos 341 a 344 “Goethe marca diferença entre Mefistófeles, o irônico espírito laborioso que irá associar-se a Fausto, e o Satanás (o primeiro na hierarquia infernal) da História de Jó”, modelo literário desta primeira cena, toda retomada na quinta parte da tragédia, quando vemos se realizar a promessa do Altíssimo aqui, em suas derradeiras palavras: “O que se forma e, eterno, vive e opera, / Vos prenda em suaves vínculos de amor.” No quinto ato — Inumação —, vemos Mefistófeles, transido ao cheirar e ser tocado por uma chuva de rosas:

MEFISTÓFILES

(...) Que há comigo?

Tem me embebido eflúvios estranháveis?

Vejo-os com gosto, esses mancebos adoráveis;

Que me retém? nem praguejar consigo! —

(...) Dizei-me lindos jovens, pois:

Também da geração de Lúcifer proviestes?

Quisera vos beijar, tão sedutores sois (...) (GOETHE, 2007, p. 1.013).

225

É, pois, com o amor que o diabo é logrado e a alma de Fausto poderá subir aos céus. Os anjos mais jovens não deixam dúvidas: “Até o mestre Satanás / Em pungente amor soçobra. / Jubilai! findou-se a obra” (Ibid., p. 1.043).

Mas entre o início e o desfecho, o mal por Mefistófeles provocado — e a perdição de toda a família de Gretchen talvez seja o mais duro, até porque o primeiro grande mal-feito da tragédia — é sempre entremeado pela representação dessa figura do mal como risível. Assim o é quando entra no quarto de trabalho de Fausto na figura de um cão e que não percebe a artimanha na entrada, o pen-

tagrama mal traçado, “o pé / de mágica no umbral interno...” (Ibid., p. 143), e que tem um vão do lado de fora, permitindo a entrada, mas é perfeito do lado de dentro e mantém o diabo preso, numa situação digna de comédia. Não é outro o tom na cozinha da bruxa, quando esta não o reconhece como diabo e ele precisa dizer, ameaçador: “sabes quem sou?” (Ibid., p. 255) Assim na Noite das Valpúrgias, enquanto Fausto dança com a beldade, Mefisto dança com a velha de língua mais afiada que a dele:

MEFISTÓFELES (com a velha):

Um sonho obsceno outrora tive;
Num tronco aberto me detive,
Um buraco descomunal era o que tinha;
Mas assim mesmo me convinha.

A VELHA

Permita o ilustre par saudá-lo,
Senhor do pé mor de cavalo!
Tenha uma rolha certa ao dispor,
Se não temer seja o que for (Ibid., p. 463).

226

Aqui “buraco descomunal” e “rolha certa” são dados em nota de rodapé, pois o decoro fez Goethe retirar as expressões da versão final, substituindo-as por reticências.

O mesmo espírito jocoso emoldura o diabo na segunda parte da tragédia, quando Mefistófeles aparece como bobo da corte. Assim, à pergunta do imperador, “Falta meu bobo, onde é que está?” A resposta que vem é: “Surgiu um outro em seu lugar; / Com muita pompa engalanado, / Grotesco de deixar pasmado; / Impedem-no de entrar os guardas, / Nele assestando as alabardas — / Ei-lo, ainda assim, palhaço ousado!” (Ibid., p. 54-55).

Essa sua nova condição de demônio bufão, embora seja bem-sucedida no engano do imperador, traz “um saber popular” nos

impagáveis murmúrios que trai sua versão final: “MURMÚRIOS / É burla grossa — mera troça — / Almanacalha — Alquimicalha — / Já ouvi tal — Saiu-me mal — / Vem com farfalho — é um paspalho —” (Ibid., p. 77).

Somente a invenção do dinheiro é que consegue calar a turba. Do mesmo modo, é jocosa a incursão do diabo como médico da corte, ocupado em curar pé torto e bexigas... rebaixado a mero feiticeiro ou curandeiro. Assim poderíamos prosseguir enumerando as aparições risíveis do diabo, sem contraponto assustador ou maligno. Basta lembrar ainda que o diabo aparece como mulher e como homossexual no logro final e que não consegue atuar apropriadamente em vários projetos do Fausto, precisando confessar que não tem poderes ali e deixando ao próprio a “viagem” ou a ação necessária para cumprir suas aspirações. O Fausto, então, se mostra sempre mais esperto e ousado que o diabo.

Saímos do *Fausto*, parece, com aquela dúvida infantil fortalecida: como pode o diabo — sinônimo do mal — ser tão divertido, criação inconsequente, e o Deus — sinônimo do bem — ser aquele que avaliza as brincadeiras do diabo?

227

Tudo é culpa de Deus.

O diabo foi ludibriado por Deus. Mas nessa afirmação de Deus, muitos morreram tragicamente: além da família de Margarida (a Gretchen), o massacre dos velhinhos Baucis e Filemos, e o sacrifício de muitas vidas no projeto colonizador de Fausto. Esse rastro de destruição é resultado de um gracejo, de uma brincadeira, de uma aposta entre Deus e o diabo. No “Prólogo no céu”, o diabo propõe ao Altíssimo: “Que apostais? perdereis o camarada?” (Ibid., p. 53). Embora o comentador se apresse em lembrar que Goethe não deixa explícito que Deus tenha se rebaixado a apostar com Mefisto, saímos da leitura tanto inebriados com a beleza dessa obra-prima quanto com o senso de um jogo que não cessa de ser jogado em todo o discurso religioso, mal grado nosso.

Haroldo de Campos já nos mostrou como Fausto mofa do pobre diabo que toma como servente e situou Mefisto entre pícaro e malandro, o que tem a ver com toda uma tradição popular de antes e depois de Goethe. No Brasil, os chamados “contos do diabo logrado” tem larga tradição na literatura de cordel, vasta fonte, por exemplo de Ariano Suassuna. Jerusa Pires Ferreira, em seu estudo já clássico *Fausto* no horizonte, diz:

Quando se vai em busca de motivos e tipos que constroem a matriz de Fausto, coloca-se não apenas o problema da intertextualidade, mas o da articulação de mitos e lendas, num grande tecido que termina por formar uma espécie de grande texto. Conservado e desenvolvido com maior ou menor perícia aqui e ali, com grande alcance e pontos de cumeada entre grandes escritores, de todos os circuitos (PIRES FERREIRA, 1995, p. 94).

228 Quanto ao *Fausto* de Goethe, é interessante a ideia de que foi ele quem marcou definitivamente a força do conjunto de escritos sobre o pacto: “Como se do tecido se destacasse uma trama, que depois devolveria ao conjunto popular aquilo que foi dele retirado” (Ibid., p. 65). Essa espécie de compilação, de organização em conjunto das lendas sobre um pacto entre o homem e o diabo, se tornou definitiva e irremediável como intertexto a todo escrito posterior sobre o assunto.

Assim, embora não haja pacto no conhecido *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, logo chama a atenção algumas similaridades na disputa da alma humana por Deus e pelo diabo, assim como a representação da atuação do demônio apenas dentro dos desígnios de Deus. Mas a derradeira passagem entre texto e intertexto se dá na mediação da disputa pelo aparecimento da *Mater Gloriosa*. São as penitentes, entre elas Gretchen, a mulher samaritana e Maria Aegyptiaca que pedem o perdão para Fausto e a *Mater Gloriosa* que, definitiva, diz: “Vem, ala-te à mais alta esfera”. Essa interseção da Virgem Maria, como “amor salvífico” é que conduz a alma ao céus.

Menos sublime — e com menos pretensão, claro, afinal Suassuna nunca se afirmou um Goethe dos trópicos — um desfecho semelhante na atuação da virgem se dá no último ato do *Auto da Compadecida*, em que a Virgem intercede pela alma de todos e concede a graça — implorando ao filho, que preside a disputa — a João Grilo de voltar à Terra e viver outra vez. A disposição da cena em tudo se assemelha, com os representantes do céu à direita e os do inferno à esquerda. (SUASSUNA, 2004, p. 13; GOETHE, 2007, p. 997; p. 1001).

Mas o mais interessante, é pensar que, conforme nota de rodapé de Marcus Vinicius Mazzari, Goethe havia planejado um “Epílogo no céu, motivado por uma espécie de recurso impetrado por Mefisto contra a ação pretensamente ilícita dos Anjos ao arrebatá-lo a alma de Fausto”. E, muito próximo do que faz Suassuna depois: “Nesse epílogo, a sentença final sobre litígio metafísico seria proferida então não mais pelo ‘Altíssimo’, mas sim por Cristo, na condição de regente do império celeste ” (SUASSUNA, 2004, p. 1.023).

229

Apesar de Suassuna nunca citar Goethe como autor importante diretamente para a constituição de sua obra, preferindo sempre marcar a importância do cancionero e do romanceiro popular nordestino e, no tocante ao estrato erudito, citar sempre Calderón, Lorca e Cervantes, quando pensa as “ilumiaras” — textos pensados a partir das inscrições que aparecem em “anfiteatros ou conjunto-de-lajedos, pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Carirys no sertão do Nordeste brasileiro” —, ele cita o *Fausto* de Goethe como uma das principais ilumiaras, pelo potencial de agrupamento de diversas lendas, livros e referências, constituindo assim uma síntese intertextual abarcadora de várias culturas e séculos:

A *Divina Comédia* também é uma ilumiaras, o mesmo acontecendo com o Dom Quixote. Entretanto, a obra literária que com mais propriedade pode assim ser chamada é o Fausto, onde achamos vestígios e destroços de quase tudo: desde o Livro de Jó até uma

peça medieval de bonecos que Goethe, em sua juventude, viu numa Feira e que foi se juntar ao chamado *Livro Popular*, publicado em 1587 pelo editor Spiess, de Frankfurt; desde *O Grande Teatro do Mundo* e *O Mágico Prodigioso*, peças de Calderón de La Barca, até o *Doctor Faustus*, escrito por Christopher Marlowe no século XVI. Na tradição hispânica e luso-brasileira *O Grande e Verdadeiro Livro de São Cipriano* desempenha, em relação a *O Mágico Prodigioso*, o mesmo papel que o *Livro Popular* para o Fausto (Id., 2008, p. 253).

Grande leitor dos clássicos, e conhecedor que é do *Fausto* de Goethe, com ele dialoga incessantemente, preferindo, no entanto, enaltecer a cultura popular, que defende como impregnada da matriz erudita tanto quanto esta estaria da popular. Em entrevista a Paes Loureiro, ele fala de como se dá a apropriação das matrizes europeias “como que por acaso” na cultura popular nordestina, dando um exemplo saboroso:

230

Mostrei isso recentemente em uma aula no Ceará sobre formas da poesia erudita da Península Ibérica que repercutem aqui no romanceiro e os cantadores não sabem nem que estão usando uma forma erudita. Calderón de la Barca usava uma forma chamada décima, que é uma estrofe de dez versos de sete sílabas. Pois bem, essa décima, do jeitinho que está aí feita por Calderón de la Barca, uma obra-prima do teatro universal e da literatura universal, é usada pelos cantadores. A forma da décima. A gente dá o mote, o mote é o motivo. As rimas são colocadas no mesmo lugar. Na Península Ibérica o primeiro verso tinha que rimar com o quarto e com o quinto, o segundo com o terceiro, o sexto com o sétimo e com o décimo e o oitavo com o nono. Pois bem, eu dei a um cantador pernambucano, cantador e folhetinista, mas mais cantador, que cantava de improviso tocando uma viola. Ele se chamava Dimas Batista. Dei o mote a ele, repare, e o tema não era fácil: “A vida venceu a morte”. Ele então glosou da seguinte maneira:

Na vida material
 cumpri o sagrado destino,
 um filho de Deus divino
 nos deu glória espiritual,
 deu o bem, tirou o mal,
 livrando-nos da má sorte.
 Padeceu suplício forte
 como o maior dos heróis,
 morreu para dar vida a nós,
 a vida venceu a morte (SESC, 2012, p. 25-26; grifo meu.).

O que Suassuna diz, é que a forma erudita é incorporada pelo improvisador inconscientemente. E o que fascina Suassuna é justamente este “saber ignorado” que coloca em pé de igualdade a matriz erudita e a popular.

O diabo em Suassuna é sempre um diabo sertanejo. No *Auto da Compadecida* ele aparece como encourado. Este o diabo maior, que está acompanhado de um diabo servidor, que atormenta as almas e prepara a aparição do “verdadeiro” diabo. Vejamos a rubrica em que Suassuna os descreve, em que “ele” se refere à personagem do “Demônio”, o diabo servidor:

Desde que ele começou a falar, soam ritmadamente duas pancadas, fortes e secas, de tambor e uma de prato, com uma pausa mais ou menos longa entre elas, ruído que deve se repetir até a aparição do Encourado. Este é o diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem que se veste de vaqueiro. Esta cena deve se revestir de um caráter meio grotesco, pois a ordem que o Demônio dá, mandando que os personagens se deitem, já insinua o fato de que o maior desejo do diabo é imitar Deus, resultado de seu orgulho grotesco. E tanto é assim, que ele tenta conseguir aí pela intimidação o tributo que Jesus terá depois, espontaneamente, quando de sua entrada. O Bispo é o único a esboçar um movimento de obediência, mas antes que ele se deite, Encourado entra, dando pancadas de rebenque na

perna e ajustando suas luvas de couro. Os mortos começam a tremer exageradamente e o Demônio corre para junto dele, servil e pressuroso (SUASSUNA, 2004, p. 129-130).

O Demônio usa truques de magia para que as almas (em posse de seus corpos...) tremam de medo e desprazer, mas quando o Encourado chega, torna-se logo servil e para os truques, ele mesmo como um pobre diabo diante da autoridade. Essa autoridade do Encourado torna-se logo infantil assim que Jesus aparece. Quando este aparece, ao contrário da entrada do diabo, repicam os sinos, marcando a oposição com o tambor da entrada anterior. Numa análise mais de perto, poderíamos aqui argumentar pela possível alusão ao tambor como instrumento do diabo, numa referência praticamente explícita à macumba. O Jesus negro quer ser didático com o preconceito de raça, mas as questões culturais podem aqui trair o preconceito, ou mesmo, simplesmente, o imaginário popular religioso.

232

Mas essa marcação de um diabo sertanejo, diz muito sobre o Brasil: cada região seus diabos. Cada religião, seus diabos. Cada cultura, seus diabos. No interior do Brasil mais ao Sul, o diabo como figura risível não há. Nem muito menos se poderia imaginar um diabo-vaqueiro. É figura ou um tanto apagada ou por demais assustadora.

3

O diabo da minha infância era apenas um personagem distante, que se podia enganar ou evitar facilmente, algo que de verdade não existia. Agora Deus, esse sim era temível. Talvez o grande baliizador da vida nem fosse “Amar a Deus sobre todas as coisas”; mas “Temer a Deus sobre todas as coisas”. Temer. O grande ensinamento. A fundação da educação familiar. Era Deus que se não fosse temido e amado o suficiente nos entregaria para o diabo. O diabo em si não seria um perigo durante a vida, os ciúmes e a possessão de Deus, sim. Se ele se sentisse traído nos deixaria arder no inferno. O inferno

era um lugar ruim. Mas isso só depois da vida. E estava longe. E se podia brincar com o diabo se a gente se arrependesse no final da vida. Talvez isso explique a culpa vinda depois das grandes festas, e os arrependimentos. Será que houve traição? É o famoso: “Quem ri hoje chora amanhã”. Quem se diverte na vida na terra arde no fogo do inferno. A inculcação é forte.

Em “O diabo e o dilema brasileiro”, João de Pina Cabral, antropólogo português, busca pensar a especificidade dos modos de “convivência” com o diabo na cultura brasileira. Em seu texto, parte de uma vivência que lhe parece fazer eco com os largos estudos tanto de crítica literária quanto de antropologia e história que empreende em seu tempo de morada em Salvador (2004-2007). Assim, relata um momento em que dá carona a uma pessoa na estrada:

João – Então, vamos lá.

C.– Com Deus à nossa frente.

J.– E o Diabo atrás?

C.– Não, não; porque Deus é bom e o Diabo não é mau.

J.– Se não é mau, então que é?

C.– Se você trata bem ele, ele funciona; senão, ele acaba com tudo, destrói.

J.– E como trata bem?

C.– Qué’ dizê, botar os ebó dele, a cachaça.

233

Esse tipo de tratamento, um diabo com quem se pode negociar e de quem se pode obter as graças, não é propriamente um modo brasileiro de “se relacionar” com o diabo, mas das regiões onde a presença da religião de matriz africana se faz presente. Por isso a dificuldade em se falar de um diabo ou de uma identidade brasileira. No Sul, onde há a predominância do catolicismo e do protestantismo dificilmente se poderia falar de um diabo que não é mau ou de se

tratar bem o diabo. Não há trato com o diabo a não ser em termos de pacto e o pacto é a venda da alma para queimar eternamente no fogo terrível do inferno.

Mas o autor faz a ressalva de que nada disso (o tratar bem o diabo) é especificamente brasileiro — há um diabo popular também na Europa. Ele afirma que “No Brasil, porém, essas questões colocam-se com outra ênfase: a centralidade do tropo demoníaco é notável nas constituições das identidades brasileiras (tanto quando vistas de fora como de dentro e tanto na Época Moderna como atualmente).” E conclui: “A imagem refletida do Brasil nos países historicamente mais próximos assume frequentemente um brilho demoníaco (PINA CABRAL, 2007, p. 480) que, mais adiante no texto, ele explica de que se trata: “a violência do cotidiano brasileiro; o pavor que a *mass media* brasileira cultiva diariamente e que é uma das primeiras coisas que um estrangeiro aprende sobre o Brasil” (Ibid., p. 507). Essa imagem foi construída desde cedo, pelo drama do nome retirado do pau-brasil e não da Santa Cruz; um país que de colônia torna-se capital do império; e depois, na modernidade, pela ideia de paraíso que “traz consigo como corolário uma propensão à subsequente demonização”, ou seja “local de desejo e local de horror, local de realização e local de falsidade” (Ibid., p. 481).

234

O estudo de Pina Cabral é dos mais profundos e renovadores porque consegue ver no emaranhado de culturas e religiões brasileiras justamente o que emerge de uma margem que escapa a cristianização e que continua em suas cozinhas a cozinhar outras crenças, escapando do dualismo sem contorno de um mal essencialmente mau e de um bem essencialmente bom, representado pela fé no Deus cristão. Essa imposição do monoteísmo como um progresso, uma superação da superstição pela fé, teria deixado brechas no projeto colonizador e daí emerge no sincretismo atual. Mas como escreve um texto destinado a discutir a imagem do Brasil na Europa, o tom é de um chamado à atenção para a descristianização de uma ideia de

involução no que diz respeito à presença da idolatria e do politeísmo:

Se assim for, então, podemos ver o politeísmo moderno brasileiro (dos candomblés, da umbanda, do espiritismo, dos índios “inconstantes”, da movimentação individual entre diferentes igrejas e crenças etc.) como uma aquisição, um ganho histórico da liberdade, algo que se ajusta melhor à vida de quem olha para o seu mundo com os olhos que o seu cotidiano constitui. Se assim for, o demônio dos teólogos cristãos deixa de fazer sentido (Ibid., p. 495).

Se assim for, a moralidade das peças de Ariano Suassuna deixariam de fazer sentido. A mulher que engana o marido e o rapaz que mente não precisariam ir para o inferno nem mesmo para o purgatório cumprir sua sentença. Se assim for, o mundo não precisará mais de uma resposta literária para os crimes do Sertão como a que Suassuna dá com a absolvição dos dois temíveis cangaceiros:

A COMPADECIDA:

Quanto a Severino e ao cabra dele...

235

MANUEL:

Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos.

ENCOURADO:

É um absurdo contra o qual...

MANUEL:

Eu sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos da sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir pra ali.

Severino e o Cangaceiro abraçam os companheiros e saem para o céu. (SUASSUNA, 2004, p. 166).

Isso mostra o quanto o sertão é no plural. E o quanto se encontra com o Sul numa ideia cristã de Deus e do diabo interdependentes e moralizantes. Com os diabos no meio, na incontornável presença e na força da cultura afro-brasileira que tem talvez a maior representação quando se fala de “um modo brasileiro” de representar o diabo, já que essa parte do meio é também a mais almejada como lugar de turismo e de projeção ao exterior.

Mas essa desconfiança, ou mesmo medo de Deus, de sua cólera, que inverte o tropo do medo do diabo está presente também no mais célebre romance brasileiro que tematiza o pacto com o diabo: Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, profere: “O Diabo, é às brutas; mas Deus é traíçoeiro”.

236 Assolado pela dúvida — houve ou não o pacto? — o jagunço já velho precisa da confirmação de que o diabo não existe, é invenção. Mas não é o diabo que ele teme, é Deus não aceitar as muitas missas que contratou, o seu arrependimento sincero de cristão cheio de culpas. É o medo do castigo de Deus que sobressai no Riobaldo católico e um pouco espírita, ideia emprestada de seu compadre Quelemém. E para justificar o dito “O diabo, é às brutas; mas Deus é traíçoeiro”, Riobaldo emenda: “Ah, uma beleza de traíçoeiro — dá gosto! A força dele, quando quer — moço! — me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém vê” (ROSA, 2001, p. 48).

4

Daniel Sada, escritor mexicano morto em 2012 e com uma dúzia de romances extraordinários, além de dois livros de poemas, em *Casi nunca*, de 2008, leva às últimas consequências essa fusão do diabo em Deus, ou senão, pelo menos, a devoção a um Deus que se converte em fiador da ascensão social, do dinheiro fácil e da luxúria, tidos como as provas mais comuns da ligação com o diabo, ganhos do pacto nas versões populares. Na “Noite das Valpúrgias”, na primeira parte do *Fausto*, “Mamon” aparece como divindade

demoníaca, a personificação do dinheiro e riqueza, como explica em nota o comentador (GOETHE, 2004, p. 441). Em outra nota, a menção ao sexo e sua ligação com o demônio é também explicitada: “No percurso para o cume do Blocksberg [ainda, portanto, na Noite das valpúrgias] as bruxas mantêm larga dianteira sobre os feiticeiros, de acordo com a superstição medieval de que a mulher estava bem à frente do homem no caminho para o ‘mal’”. E Marcus Vinícius Mazzari completa a nota com um comentário de Albrecht Schone: “o manual de perseguição às bruxas usado pela Inquisição, codificou a noção de que o sexo masculino, sob o qual Cristo veio ao mundo, seria menos vulnerável à ação do demônio do que a mulher, movida por insaciável apetite sexual” (p. 447). De todas formas, ainda que no *Fausto* de Goethe, o sexo e o dinheiro sejam menos apetitosos do que a ânsia pelo conhecimento, sexo e dinheiro são temas capitais da ligação com o mal. E qual o pecado do Padeiro, no *Auto da Compadecida* senão o ter dinheiro? É que o amor ao dinheiro obnubila a compaixão pelo próximo, entoada na cantinela de João Grilo: três dias passei em cima de uma cama, com febre, e nenhum copo de água me mandavam... E qual é o pecado da mulher do padeiro? A luxúria e o dinheiro. Assim também toda a Igreja é condenada pelo seu amor ao dinheiro.

237

Em *Casi nunca*, Demétrio Sordo é agrônomo num rancho distante de Parras — onde nasceu e onde vive sua mãe, mais ao Norte do México —, na cosmopolita Oaxaca, mais ao Sul, onde vive e se enamora não de uma prostituta mas do sexo com uma prostituta chamada Mireya. O ano é 1946. Toda a primeira parte do livro se passa nas idas e vindas de Demétrio ao bordel La Presunción e no sexo “diabólico”, no “descaro do sexo” (SADA, 2008, p. 23), como arrebatamento ulterior. Todos os dias, menos às segundas — descanso de Mireya — o agrônomo “*acudia tan pontual a pecar como ir campante a su trabajo diario*” (Ibid., p. 24). A dona do bordel, ao perceber que a tal cliente somente interessava uma das prostitutas,

vai pedindo mais dinheiro e dificultando a vida de Demétrio. Porém, como depois saberemos, sua “*buena estrella*” faz tudo fácil para ele. Seu patrão lhe dá aumento e tudo vai bem, mesmo gastando muito no bordel, até que recebe uma carta de sua mãe para que a acompanhe a um casamento em Sacramento, estado de Coahuila, onde ele conhece Renata, a virgem protótipo de mulher santa, ótima para o casamento mas com quem o decoro é peça chave. Ao voltar, o patrão lhe dobra o salário para que não deixe o trabalho, sem que ao menos ele peça e assim, quanto mais peça, mais se sente abençoado. Mas Mireya força uma fuga em busca de casamento e acaba por precipitá-lo a Parras, meio caminho entre Oaxaca e Sacramento, depois de abandoná-la com um maço de dinheiro no ônibus em que viajavam em fuga. Assim Mireya e o sexo diabólico saem da vida de Demétrio e do romance de Sada. “*Quizás el diablo estaba actuando, pero a su vez Díos se abria paso a codazos*” (Ibid., p. 103).

238

Já em Parras e noivo de Renata, na terceira parte do romance, habilmente intitulada “*La necesidad de santidad*”, vemos Demétrio perdido no deserto. Duas noites vagando de carro. E então algo sucede. Algo como um pacto, mas um pacto com um Deus que passa a “*abrir paso*”. O capítulo de abertura desta terceira parte já se inicia com um calor fora de época, em pleno novembro:

... pero como tampoco nadie de por ahí hallaba la causa inequívoca de este fenómeno, casi todos lo atribuían a una venganza divina. Acaso todo esto se debiera a que la humanidad se estava portando tan mal que merecía lo peor: un calor perpetuo y matón, a lo bestia, verdad? Ojalá que no, pensaban otros: que Dios apretaba, pero que era incapaz de destruir lo que Él mesmo había creado (p. 187-188).

Nesse lugar e nesse tempo em que tudo se dá por vontade — ou por má vontade — divina, Demétrio vai mais ao meio do deserto, para trabalhar como administrador de três ranchos e ali se sente em solidão absoluta. Pensa em Renata como uma santa, mas procura, em

desespero, um bordel em cidade vizinha, ali nessa região chamados de “congais” e de difícil acesso: é muito fácil se perder no deserto. Entre esses dois desejos — o sexo diabólico e o sexo santificado — assim o narrador descreve um Demétrio quase mudo:

Así el refuerzo de fijación en un culto sagrado, aquel que presentía colmado de belleza y misterio, una noción de túnel con paredes flexibles, pero aún férreas y mui resbaladizas, algo así como un cáliz — sí, — divino? — sí? — puesto en el centro de un altar bizarro; cursilerías (casi) a modo de relance, también para no dar tanto de sí a nadie: esto es: Demétrio se fue haciendo más callado. Ya no buscava plática: la mínima, cual disipación eventual (Ibid., p. 214).

Guardemos essa simbologia da purificação, bíblica, e aproximada do jejum. Um jejum de palavras. Haverá também o jejum de comida. Como não aguentava mais tal vida reclusa, Demétrio resolve ir a Sacramento para ver Renata, porém a noite o surpreende no deserto sem saber como prosseguir: “De hecho, la noche lo sorprendió como una grosería. Hacía un frío del carajo en ese desierto donde no se vislumbraban en derredor ni cerros ni oteros” (Ibid., p. 216). Demétrio tenta comer folhas na segunda noite, já que não há outro alimento. E se põe a rezar pela primeira vez no romance:

No se cansó de repetir más de cien veces: Ayúdame, Dios mío!, frase más y más silabeada y, adrede, cada vez com mais largueza y más eufonía; de suyo, en su imploración, sólo una vez agregó esta frase: Tú sabes que soy buena persona!, y en otra un enlabio como éste: Si me ayudas a llegar pronto a La Mena, o a El Origen o a La Igualdad [os três ranchos que administra], te prometo que te llevaré flores a la iglesia de Sabinas en cuanto pueda. Flores? Que magnífico regalo. Tal vez Dios, al oír que esa criatura grandullona le iba a dar un obsequio tan colorido, no tuvo más remedio que apiadarse, siendo así que le ayudó a localizar la trocha correcta. Llegó en un pispás a El origen (Ibid., p. 217-218).

Demétrio acaba por pensar que ter reprimido a sua fala por tanto tempo deveria ser algo assinalado pela Providência. Para culminar as ideias impregnadas de divino — deserto, silêncio e jejum como sinal de purificação —, ou para se assemelhar com a passagem dos filhos de Deus no deserto, ele sonha que beija Renata na boca em uma grande cidade, numa cidade “moderna e pecadora”, o “centro do mundo” (Ibid., p. 219) e entende que deve sair do deserto o mais rápido possível e arranjar tudo para a vida nova com a “santa” Renata. É uma espécie de revelação. Não mais pecar, andar no caminho do divino. E nas páginas seguintes, Daniel Sada trata de fazer aparecer a “*buena estrella*” que vem primeiro como auxílio no deserto (Ibid., p. 223) e depois com outros sentidos entre parêntesis, como “*sentido centelleo*” (Ibid., p. 224) ou simplesmente a boa estrela que o guia para o sucesso por mais que erre. O tempo no deserto, portanto, como provação, como um encontro com Deus.

240

Vejamos os tortos caminhos de Deus. Uma reviravolta no noivado: Demétrio lambe a mão da noiva depois do primeiro beijo nesta santa parte do corpo e ela termina o noivado. Demétrio ainda não sabe que isso é um jogo, faz parte do decoro e que ele deveria se sacrificar para reaver o noivado. Inocente nos jogos do amor, jogado pela mãe da noiva mais do que por esta, Demétrio passa a jogar dominó e enriquece com esse jogo também inocente. A industrialização e a modernização chegam a Parras, Demétrio compra uma caminhoneta e com plena confiança em sua boa estrela começa a pensar em abrir um “*congal muy exclusivo*” em Parras. Volta a pecar, ou pelo menos tenta, mas os bordéis das cidades vizinhas não têm a inocência do La Presunción, da distante Oaxaca. Em suas tentativas de alívio, é roubado, embebedado e inclusive ameaçado de morte. Nenhum prazer. Entre Deus e o diabo outra vez: “*Bien hecho! Imán: la santidad o qué?, o al menos la cautela lo estaba jalando. Lo jalaría el diablo más adelante...*” (Ibid., p. 269).

Com este dito enigmático (ainda) do narrador, segue-se uma

espécie de santificação de Demétrio: para cada provação, uma reza. Passa a ir à Igreja. Retoma o noivado. Enriquece ainda mais com um negócio de bilhares que rende mais que o esperado. Quando sua casa e negócio são roubados numa de suas idas a Sacramento para reatar o noivado, chega ao cúmulo de rezar de joelhos:

Máxime que habían rezado harto, y lo hicieran en el templo, durante horas, de rodillas, eh?; cuéntese que hubo dolor en la súplica y hubo duración. De modo que ya podemos ir adelantando lo que ocurrió en las siguientes semanas. Vino diciembre y felicidad! las fiestas navideñas y felicidad!, vino enero y felicidad! vino febrero y algo de altibajos, pero en general bien, mui bien! Ubiquemonos, por tanto, en marzo de 1949, en el pleno ascenso maravilloso (Ibid., p. 328-329).

E quanto mais devoto, mais rico, mais feliz e mais cheio de más intenções. Com o casamento marcado, a benção da Igreja pela frente, Demétrio decide buscar os poderosos do lugar e propor o negócio do bordel. Fica acordado que farão o negócio depois do casamento, no início de 1950. Assim, o sexo-pecado e o dinheiro do pecado estão limpos pelo sexo-santo e pelo amor abençoado:

Por ende: su idea de poner un congal em Parras era tan espuria como una fantasía. Y que otros negocios perversos que le dejaran montones de dinero. Quería corromperse — por que nó? — a más no poder. Quería juntarse lo más pronto posible con gente metida en política, para poder robar (bien bonito) com todas las de la ley, y se dijo a si mismo: Sí, quiero ser corrupto, pero adinerado, muy adinerado a la postre. Quiero que me respeten mis congéneres (Ibid., p. 336).

Mas como tudo ia bem demais, e para culminar a presença de Deus em sua história, veio-lhe a culpa por ter abandonado Mireya e — ele não sabe que era uma mentira a gravidez que ela disse certa — seu filho ou filha. Passa a ter visões desse filho ou dessa filha e para expurgar-se da culpa vai à Igreja num derradeiro sacrifício:

“Hincado le dio tres vueltas a la nave del templo, por dentro, eso si. Acción difícilísima que a poco no valia la pena? Se ensangrentó las rodillas: ayayay. No pudo caminar buenamente durante unas tres semanas” (Ibid., p. 340).

Nesse romance de Sada, o sutil mas muito bem alinhavado — e aqui em meu artigo por tanto sublinhado aparece mais visível — enlace entre as forças do mal operadas com ajuda divina está colocado como um triunfo da civilização modernizada. Quanto mais cresce a cidade, quanto mais se abrem espaços para o comércio, as atividades de lazer, e a entrada de novos artefatos industriais como os carros, os banheiros modernos que imprimem o prazer no banho, mais se abrem também as facilidades para o enriquecimento e a exploração do trabalho árduo e mal pago dos trabalhadores destas cidades em ascensão. Assim, por exemplo, é descrita a exploração de Demétrio-quase-santo:

242

Téngase la buena estrella de Demétrio, quizás durante um tiempo tapada por nubarrones, o ténganse los rezos esperanzados en el templo, la penitencia tan bien hecha, o, bueno, considéremos que ya le tocaba que le fuera bien, el caso es que esos dos jóvenes: Ángel y Aníbal, se desbordaban, com el paso de los días en su empenho. De hecho estuvieran dispuestos a trabajar más de doce horas, incluidos los sábados y los días festivos, por un salario bien raquítico. Que felicidad! (Ibid., p. 326).

O claro é que em *Casi nunca*, de Sada, não há nenhum espaço para o moralismo religioso de Ariano Suassuna. Aqui, o catolicismo das personagens é colocado em chave irônica da qual emerge o vínculo do homem com o mal avalizado pela religião, pela crença e pela Igreja. Um romance sobre sexo, um romance sobre superstições e crenças, um romance sobre o saber moral popular e interiorano, mas tudo isso vazado pela distância crítica do autor. Um romance que coloca em xeque a ideia de Deus e diabo como duplo antagonico, que coloca Deus e diabo como desculpa do homem para justificar seus desejos e culpas.

Ou então, como diz o narrador nesse final de capítulo em que mais bem aparece, talvez, o que se poderia chamar de “uma moral da história”:

Ella también tenía una buena estrella? Si a ésas vamos, todos tenemos una, la cosa es que no todos pensamos en ella. Más bien pensamos en la voluntad de Dios, que és otra cosa, o en la de los santos. Pero lo que aquí se pretende poner en claro es que si pensáramos en nuestra buena estrella, día con día, otro gallo tendría que cantarnos. Uno — si o no? — que tuviese un tamaño alarmante, insospechado, quizás del tamaño imponente de un arcángel (Ibid., p. 330).

Um arcanjo caído, talvez. Com toda a ajuda divina, vemos a transformação de Demétrio — alma empenhada no altar, em sacrifício de seus joelhos. Com os empregados, diz o narrador de Sada, “*Demétrio se portó castigador; se le estaba endureciendo la cara, como a la gente adinerada; guapo, interesante, autosuficiente, sus dos cejas de arcos triunfales y su boca un poco más pelotona: señales del éxito sin freno, modo de ser despectivo, sabiendo-se muy-muy*” (Ibid., p. 342). E mais adiante: “*Dinero a carretadas. Un envío de Dios*” (Ibid., p. 342). O pacto às claras.

243

O final do romance reforça essa ideia de passagem entre o sexo como pecado, a purificação pelo casamento abençoado pela Igreja e o dinheiro como prêmio. À medida em que Demétrio se torna mau como homem rico padrão que vai perdendo a inocência e o bom trato com os menos ricos, constituindo-se na classe dos que alcançam a fortuna e sua solidez, o sexo — agora sem pecado — o redime e o abençoa. É o mesmo “meter, sacar, meter, sacar, meter, sacar” do início, mas como conta com a benção divina — da Igreja e da sociedade — tudo o mais parece ser permitido. O sexo foi absolvido. O grande mal é agora o dinheiro. “*Un envío de Dios*”.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *Fausto*, parte dois, de Goethe: o poema contracanonico. In: _____. *O cânone ocidental*. Os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

GOETHE, Johan Wolfgang von. *Fausto*. Uma tragédia. Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Fausto*. Uma tragédia. Segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2007.

PINA CABRAL, João. *O Diabo e o dilema brasileiro: uma perspectiva antiesurista*, II. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 50, n. 2, 2007.

PIRES FERREIRA, Jerusa. *Fausto no horizonte*. São Paulo: Educ; Hucitec, 1995.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SADA, Daniel. *Casi nunca*. Barcelona: Anagrama, 2008.

SESC. *Conversas sobre as artes*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.

244

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. *A arte popular no Brasil: almanaque armorial*. Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TAVARES, Bráulio. Tradição popular e recreação no *Auto da Compadecida*. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

NOTAS

¹ Desta cena do *Fausto*, Harold Bloom faz um longo comentário que demonstra sua assertiva de que o Fausto de Goethe é muito pouco humano, ficando com Mefistófeles toda a porção de humanidade: “Não conheço poesia mais surpreendente do que as falas grotescas e de um absurdo sublime do heroicamente ridículo Mefistófeles, quando trava uma solitária luta de retaguarda contra os dilúvios celestes de flutuantes rosas e nádegas angélicas que o impedem de agarrar a alma que Fausto lhe prometeu. Que vamos fazer com uma cena tão surpreendentemente afrontosa? Assim que Fausto grita: “Gozo agora meu mais elevado momento”, afunda e desaparece, e o

que se segue está ao mesmo tempo além e abaixo da crítica literária. Uma baixa farsa, beirando um pavoroso bathos, nos esmaga quando Mefistófeles comanda suas covardes legiões de gordos demônios com chifres curtos e retos, e magros demônios com chifres longos e curvos, só para vê-los fugir quando surge o delicioso bando de anjos meninos. Vencido pelo exuberante desejo por essas gracinhas, Mefistófeles ainda combate bravamente, e depois, às gargalhadas, se compara com Jó e acaba por admitir a derrota, conquistando nossa pesarosa afeição final com sua confissão de um desejo demasiado humano” (BLOOM, 2010, p. 274).

² Braulio Tavares assim começa seu texto sobre tradição popular e recriação no *Auto da compadecida*: “Reza a lenda que certa vez um crítico teatral abordou Ariano Suassuna e o inquiriu a respeito de alguns episódios do *Auto da Compadecida*. Disse ele: Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defeca dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel.” O crítico: E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa?” Ariano: “Tirei de outro folheto.” O outro: “E o cachorro que morre e deixa dinheiro pra fazer o enterro?” Ariano: “Aquilo ali é do folheto também.” O sujeito impacientou-se e disse: “Agora danou-se mesmo! Então, o que é que o senhor escreveu?” E Ariano: Oxente! Escrevi foi a peça!” (TAVARES in SUASSUNA, 2004, p. 191). Os três folhetos de que fala Suassuna são: *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918); o romance popular anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*; e *O castigo da soberba*, também anônimo. Os três textos estão reproduzidos no livro *Violeiros do Norte*, de Leonardo Mota, publicado pela primeira vez em 1925.

Ulisses e as Sereias, Fausto e Mefistófeles: a suspensão pactual do tempo

Leonardo Davino de Oliveira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O diabo não há! (...) Existe é homem humano

(ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*)

Tempo? Unicamente algum tempo? Não meu caro, não é só esse artigo que o Diabo faz negócios. Só ele não nos faria merecer o preço do fim que será nosso. O que importa é a espécie de tempo que se fornece! Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis.

(MANN, Thomas. *Doutor Fausto*)

Ainda assim acredito

Ser possível reunirmo-nos

Tempo tempo tempo tempo

Num outro nível de vínculo

(VELOSO, Caetano. “Oração ao tempo”)

Esse ensaio investiga como o desejo de suspensão do tempo (ou a vontade de tempo expandido), implícita à narração e frustrada

pelo esclarecimento técnico-científico, encontra resposta através da vocalização – do entendimento de si tomado voz, em vez da abstração característica da música, ou melhor, do tratamento comumente dado às questões do *saber sonoro* – do *logos*: das Sereias para Ulisses e de Mefistófeles para Fausto. Para tanto, utilizaremos a tradução de Carlos Alberto Nunes (2000) para a *Odisseia* de Homero; e a tradução de Jenny Klabin Segail (2011) para o *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe.

Os mitos aquáticos acompanham nossa história universal desde sempre. E têm no feminino uma genealogia repleta de significados em torno da fecundidade. Filha de Gaia e Urano, a titânide Tétis é a mais antiga representante da potência feminina das águas. Da hierogamia com seu irmão Oceano nasceram três mil rios e as Oceânidas, ninfas dos oceanos e mares. Tétis e Oceano constituíram, portanto, a parêntese cósmica e representam a origem da manifestação visível da vida: a Fonte Divina. Para Homero, os deuses descendiam desse casal arquetípico.

247

Nessa perspectiva, brasileiros, podemos fazer a aproximação mitológica entre aquilo que Nanã, a orixá iorubá que forneceu a lama para a modelagem do ser humano, representa e aquilo que Tétis promove da manifestação imanente do Deus transcendente. Encarregado de fazer o mundo e o homem, Oxalá é socorrido por Nanã Burucu, que oferece a ele uma porção de lama do fundo da lagoa onde vivia. Nanã é a lama sob as águas. Moldado por Oxalá, a criatura caminhou após o sopro de Olorum. Morrer é retornar à natureza de Nanã. Por sua vez, Tétis é representada pelas áreas mais profundas do mar, das fontes, dos lagos e das lagoas. Essas e outras arcaicas deusas-mães simbolizam o *Logos* feminino, ou, ainda, o “redondo urobórico, a Totalidade que contém todas as sementes potenciais, o espaço uterino, o ventre primal materno” (CAVALCANTI, 1998, p. 158).

Mas Tétis também pode sincretizar com Olocum. Pouco cultuada no Brasil, essa orixá tem sido confundida com Iemanjá, por

reinar as águas profundas do mar. Segundo algumas tradições, Olocum precede Iemanjá. Se Iemanjá é mãe, Olocum é avó. Para alguns, devido à sua força destruidora, Olocum foi atada ao fundo do mar por Olorum, para outros, envergonhada de sua natureza andrógina, Olocum vive em autoexílio no fundo do oceano, seja como sereia, seja como serpente marinha, onde tudo é desconhecido. Interessa-nos particularmente a androginia, a dubiedade, a ambiguidade própria da estética, para pensar Mefistófeles. Vamos por partes.

248 Sobre a origem das Sereias gregas, para os dicionários, sendo ou não filhas do rio Aquelóo e da musa Calíope, ou da musa Terpsícore, ou da musa Melpômene, as aves do mar e seu gorjeio carregado de sentido, para quem ouve numa experiência íntima e intransferível, desviam o marinheiro do caminho ordinário. A respeito do canto, parece-nos que as Sereias *en*-cantam o ouvinte também a fim de manterem-se vivas no tempo. Ou seja, as Sereias se reconhecem e se compreendem – existem – no *reconhecimento* e na *compreensão* que engendra em quem escuta o canto. Isso porque “o canto das Sereias é, portanto, um grau superior da poesia, da arte do poeta. (...) É um canto que fala dele mesmo. As Sereias dizem uma só coisa: que estão cantando!” (TODOROV, 2003, p. 85).

No Brasil, as Sereias, assim como as Musas, são amálgamas. Uma vez que realizam certa tradição, que está além da circunstância, elas sabem que o local da cultura não está previamente determinado, e sim está descentralizado: não tem uma raiz, e sim muitas. Do mesmo modo, no *Fausto*, a

repristinação [restauração funcional ao estado primitivo, extirpando o que lhe havia sido eventualmente acrescentado] da antiguidade clássica não se faz sob o império da medida e da pureza, que constituem a reivindicação mais sentida de todo neoclassicismo que se preze, mas opera sob o signo da desmesura e do hibridismo barrocos (CAMPOS, 2008, p. 129).

A semiologia sirênica precisa ser entendida a partir desse

complexo semiótico que a constitui hoje. Europa (Ondina), África (Iemanjá) e Amazônia (Iara) nos fornecem os cantos do mundo ancestral ouvidos ainda hoje.

Mais do que som, o canto das Sereias entoava palavras, narrava cantando algo audível aos ouvidos humanos. “De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia a sua falha? Por que é que essa falha o tornava tão poderoso?” (1984, p. 11-12), pergunta-se Blanchot, para concluir que “se as Sereias, que não passavam de animais, muito belos devido ao reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que fazia nascer naquele que as ouvia a suspeita da inumanidade de todo o canto humano” (Ibid.).

Se o canto das Sereias homéricas continham os três tempos, o passado (a guerra de Troia), o presente (os périplos no retorno a Ítaca) e o futuro (o orgulho e a glória), podemos ousar dizer que elas carregam a metáfora de um canto que mata o *homem velho* e desperta o *homem novo*, via sobreposição alquímica dos tempos. Elas nos fornecem a fama: o calor de se sentir cantados. “Depois da prova, Ulisses se reencontra tal como era, e o mundo se encontra talvez mais pobre, mas mais firme e seguro”, anota Blanchot (1984, p. 11). Herói da razão, Ulisses provou que era possível ouvir as Sereias sem que isso o levasse à morte. Por sua vez, Fausto anseia esse presente, esse prazer oferecido por Mefisto de uma *agoridade* sem fim, a fim de reaver o “tempo perdido” com a civilização. Daí a demonologia e a feitiçaria tão bem trabalhada no texto goethiano: as conotações sexuais, o desperdício erótico, os sons e os ritmos orgiásticos que compõem a cena da Noite de Valpúrgis, como veremos, oferecendo a Fausto a *morte em vida* – o gozo, o prazer aflito – experimentada por Ulisses.

Devido às suas “competências vocais, a relação imediata [das Sereias] era com pássaros, e não com peixes. Quem é mudo como um peixe não pode certamente se prestar a hibridar um monstro canoro”, anota Adriana Cavarero (2011, p. 131). Mas as Sereias foram

conduzidas ao mar e “a mudança de morada é crucial. A descida para as águas, isto é, a metamorfose pisciforme é acompanhada pela sua transformação em mulheres belíssimas. Tal processo corresponde, muito significativamente, à afirmação de um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino” (Ibid., p. 132). Surge a mulher como um corpo de voz inarticulada. Antes monstros barbudos, cujo poder de sedução estava no canto (*logos* poético), agora, num mundo videocêntrico, as Sereias seduzem antes pela beleza física.

A fim de começar efetivamente nosso diálogo entre Ulisses e Fausto, de partida, sugerimos que Mefistófeles propõe essa “morte na vida” (fama: canto futuro no presente), que “traduz-se pela esterilidade espiritual; [e] é, afinal de contas, a danação. [Pois] todo aquele que, no mais profundo de si, tiver deixado perecerem as raízes da Vida cairá em poder do Espírito negador. O crime contra a Vida, dá a entender Goethe, é um crime contra a salvação”, observa Mircea Eliade (1999, p. 79). E completa: “Esse demônio que nega a Vida é, contudo, um colaborador de Deus. É por isso que Deus, em sua presciência divina, impõe ao homem, com muito prazer, esse companheiro” (Ibid.).

A presença explícita das Sereias goethianas está no *Segundo Fausto*, quando a Idade Média se encontra com a Antiguidade clássica. Basta lembrar os diálogos entre Fausto e Helena, a raptada. Para Haroldo de Campos, nessa segunda parte do poema

a figura do Fausto passa de finalidade a instrumento dramático, perdendo os contornos de um indivíduo fechado em si mesmo, para se dissolver numa variedade de papéis reunidos sob um mesmo nome, funcionando em diferentes ambientes (históricos e mitológicos) e retracando a ‘gênese do moderno mundo burguês’ através de ‘conjunções epocais’, que Goethe tematiza (CAMPOS, 2008, p. 119).

Também não é à toa que a passagem das Sereias se encontra guardada na terceira parte do segundo ato: na “Noite Valpúrgis

Clássica”. Mefistófeles leva Fausto à festa da Santa Valburga, numa evidente demonstração do pendor clássico de Goethe. Figuras pré-clássicas e arcaicas entram e saem de cena confirmando o padê, a festa na fé da “pulsão dionisiaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sgnica: [pondo] a cristalografia em reebulição de lava” (Ibid., p. 181).

Leitor de Walter Benjamin, para quem Goethe seria um liberal no sentido abstrato e de princípios reacionários, Haroldo de Campos escreve que a teatralidade da *Noite* de reafirmação do pacto entre Mefisto e Fausto “remota ao confronto entre a *físis* one-rada de pecado, tal como a entendeu e estatuiu o Cristianismo, e a ideia de uma *natura deorum* mais pura, tal como encarnada pelos gregos no Pánteon” (Ibid., p. 105). O autor transcriador prossegue afirmando que

O Lúifer, Príncipe das Trevas, regente sulfúreo da tristeza profunda, o Lúifer que “não admite brincadeiras”, do texto benjaminiano, corresponde ao Mefistófeles de olhos tigrinos, no poema de Goethe, ao aspecto “ignóbil” de Mefisto, na apreciação de Thomas Mann; a “diablada” dessacralizadora de tantos outros momentos do Fausto, que o próprio Mefisto se encarrega de promover, guarda, por seu turno, o cariz jocundo do Momo carnavalesco bakhtiniano, que prevalece sempre onde a crítica se sobrepõe à melancolia e ao exaurimento angustioso (Ibid., p. 106).

251

Buscando ser mais sábio e ter melhor aparência, Fausto faz o pacto com este demônio inimigo da luz (das luzes, do Iluminismo, da razão, do “esclarecimento”, diriam Adorno e Horkheimer). O eterno presente vivido durante vinte e quatro anos é o benefício. Bem mais do que o tempo estendido – o período poético – vivido por Ulisses, já que o canto das Sereias, ao menos na *Odisseia*, parece durar uma fração curtíssima de tempo. O cenário nebuloso da *Noite* entre o fim do inverno e o início da primavera, ambiente propício às celebrações do passado e aos comprometimentos com

o futuro, evoca o cenário da aparição das Sereias homéricas. Isso porque, as Sereias e Mefistófeles aparecem na vida de Ulisses e de Fausto, respectivamente, num momento de maturidade das personagens.

Cansado da travessia de retorno, Ulisses se acredita apto à audição do canto. Cansado da existência banal da civilização e das falsas promessas da ciência, e “atento ao substancial de existir / e à imanência do mistério em tudo”, como dirá o Fausto pessoano (PESSOA, 1991, p. 121), a personagem goethiana se permite ouvir o demônio. Isso porque “Mefistófeles estimula a atividade humana. Para Goethe, o mal, tanto quanto o erro, é produtivo. ‘Se não cometeres erros, não obterás a compreensão’, diz Mefistófeles a Homunculus (v. 7.847)”, anota Mircea Eliade (1999, p. 78). Por sua vez, Haroldo de Campos observa que “Mefistófeles zomba da ciência e faz o elogio da abundância sensual da vida, à qual o saber teórico se opõe com sua plúmbea coloração mortuária” (CAMPOS, 2008, p. 84). Eis a crítica de Goethe ao ambiente universitário, científico e/ou pseudocientífico da Alemanha do século XVIII.

O pacto voluntário (ou voluntarioso) revela o desejo de suspensão do tempo ordinário, a favor de uma vida mais real (de fruto proibido, de *Fausto*, próspera), pela dobra na abundância carnavalizada da vida, pela ficção, pela verdade estética: a única verdade possível – a visibilidade de tipo metafórico. Ambas as personagens sabem disso. Errantes, Ulisses e Fausto percebem o risco e arriscam-se “Cuidado! dos valentes mais / Triunfaram já cantigas tais” (GOETHE, vv. 7.154-7.155), alerta a Esfinge em resposta à pergunta de Mefistófeles: “Nos álamos ribeiro, que aves / Nos galhos se balançam suaves?” (Ibid., vv. 7.152-7.153). Essa retomada das Sereias arcaicas – corpo de pássaro – confirma a releitura paródica goethiana da Antiguidade.

Astutas, as Sereias também advertem Mefisto contra as Esfinges: “Não te enredas, ah, em teias / Do monstruoso, execrando! /

Vimos nós em bando, entoando / Canto suave em que te enleias, / Como é próprio das Sereias.” (Ibid., vv. 7.156-7.160). Além de tentar seduzir as próprias Esfinges com promessas de trégua e alegria: “Deixai do ódio! abaixo a inveja! / Alegria pura reja / Todos sob o céu infinito! / Seja sobre terra e mar, / Com alegre homenagear, / O novo hóspede bem-vindo” (Ibid., vv. 7.166-7.171). Ao que um Mefistófeles – “de coração” – contradiz, ironicamente jogando com a ambiguidade do termo corda: vocal e de amarração: “É a novidade, essa, que encanta, / Como das cordas, da garganta, / Um tom se enfia em outro tom? / A mim não pega. Qual de abelhas / O zum-zum coça-me as orelhas, / Ao coração não chega o som.” (Ibid., vv. 7.172-7.177). Por sua vez, Fausto demonstra *ciência* do jogo de poder em cena, apontando às Sereias o passado homérico: “Torceu-se ante elas em seus nós Ulisses” (Ibid., v. 7.186).

Assim como no caso de “cordas”, agora é Fausto quem desdobra o sentido do termo “nós”: substantivo (amarrações) e pronome (Ulisses e Fausto em segunda pessoa: o Humano), mas também metáfora das “tranças bem-feitas” de Circe, como veremos. De viés, podemos perceber nessa passagem a aproximação do jeito de ser de Mefisto ao jeito de ser de Fausto: o *logos* irônico, a verve picaresca diante da verdade universal e inquestionável. A zombaria diante dos ritos pactuais, por exemplo.

Mais adiante, novamente, as Esfinges advertem do perigo que as Sereias representam, agora a Fausto, a fim de que este se conecte a Ulisses, no que tange a resistência ao canto mavioso das Sereias: “Não te deixes enganar, / Nobre amigo! Atou-se Ulisses, / Nosso aviso amarre a ti!” (Ibid., vv. 7.209-7.211).

Canto que se assemelha à mensagem dirigida a Ulisses, haja vista o conteúdo: “Não falhará! quando parou conosco / Ulisses não passou aos brados, toco, / Com sua nave a acelerar / Pois tinha muito que contar; / Tudo iríamos confiar-te / Viesses conosco entrosar-te / Nas regiões do verde mar.” (Ibid., vv. 7.202-7.208).

Ao evocar a imagem de Ulisses, as Sereias querem seduzir Fausto pela promessa de heroísmo. Ora, se até o herói homérico não resistiu, não cabe a Fausto recusar. Mas se o convite das Sereias pode capturar esse Fausto ansioso por encontrar Helena, diferente de Ulisses que buscava a fama, no texto goethiano, coube às Esfinges o grito de alerta.

Importa destacar ainda nessa passagem da *Noite* aquilo que parece ser o mais revelador do impulso pactual de Fausto, numa fala de Mefistófeles ao lembrar e acusar a personagem-título. Posto que aqui, o homem da ciência e da razão cede à crença mitológica, metafísica: “Outrora houveras desprezado essa cambada, / Mas hoje agrada-te a noção; / A quem procura a bem-amada, / Monstros até bem-vindos são.” (Ibid., vv. 7.191-7.194).

254 Toda essa conversação é sintomática da *escrita mefistofélica* apontada por Haroldo de Campos no texto goethiano. A mistura e a interpenetração paródica de mitos, contrapondo-se ao classicismo de Weimar, reafirma a “obra híbrida, amalgamada, contrastante” (CAMPOS, 2008, p. 72) do Goethe afeito ao enigmático. Ainda para Haroldo de Campos:

Já no *Primeiro Fausto*, o texto é profundamente paródico (na acepção etimológica do termo, que encerra a ideia de “canto paralelo”, e que parece marcar o sentido da releitura da tradição fáustica, até o mais recente *Doktor Faustus*, 1947, de Thomas Mann). Entre as fontes mais óbvias estão a *Bíblia* (o pacto com o Demo, no “Prólogo no Céu”, é inspirado no “Livro de Jó”), Shakespeare (*Hamlet* e *Macbeth* em especial), além dos tratados alquímico-cabalísticos, hinos sacros, canções e provérbios populares, para não falar dos próprios antecedentes fáusticos (Ibid., p. 73-74).

A suspensão do tempo se dá nesse tratamento da linguagem, dos estratos culturais. Ao sobrepor narrativas de tempos e espaços diversos, Goethe solapa as noções prévias de ordenamento, linearidade e hierarquia. De algum modo, o poeta resgata algo que já é

imagem visiva na *Odisseia*, quando a nave de Ulisses se aproxima da ilha das Sereias: “Eis que de súbito o vento se acalma e tranqüila se estende / a calmaria, que as ondas fizera aplacar um demônio.” (GOETHE, vv. 168-169). E quando a nave se afasta: “Mal nós havíamos a ilha deixado, através do nevoeiro, / ondas enormes percebo, seguidas de grande estampido.” (Ibid., vv. 201-202).

Lembremos: no *Fausto*, estamos na Noite de Valpúrgis, cercada de magias e mistérios, tal e qual a ilha das Sereias. Isso revela o “movimento plagiotrópico da literatura”, expressão de Haroldo de Campos (2011), no que se refere à cartografia poemática criada por Goethe, a partir de um saber universal e enciclopédico, de variados e diversos estratos da formação da cultura, e que exige do leitor um modo específico de atenção: poética.

Parece-nos que tanto na *Odisseia* quanto no *Fausto* o leitor é chamado a escrever, noutra palavra: imaginar, a partir das referências dadas pelos autores. Estas obras lidam com treinos e práticas de atenção que convidam o leitor à revelação poética, ao *saber da arte*, logo, suspendendo o tempo ordinário, cronológico, científico e filosófico, já que mistura *mundos* no mundo conhecido e automatizado. A busca de Ulisses e de Fausto, portanto, está refletida no tecido – imagem visiva – do texto. Texto entendido como organização conceitual das analogias, simetrias e contraposições elegidas pelo autor. As paródias (os *plágios*) e citações – explícitas e implícitas – presentes no texto goethiano presentificam o trabalho do escritor-leitor e engendra o leitor-escritor atento à função poética da linguagem, estimulando o “cinema mental” da imaginação. Assim, a paródia é compreendida nos dois sentidos do termo: “o *etimológico*, lato, de ‘canto paralelo’, e o *estilístico-literário*, estrito, de inversão cômica. A derrição diabólica pode operar pela risada debochada ou pela aniquilação ferina, contundente, impiedosa” (CAMPOS, 2008, p. 115). Homero e Goethe traduzem criativamente a tradição, pois problematizam a formação de nosso imaginário. É desse modo que

podemos entender que Ulisses e Fausto são pactários da narrativa que, possuída de demonismo, não é piedosa, pois oblitera o original. A essa “desmemória parricida” Haroldo de Campos chamou de “transluciferação”. O que ambas as *persona*-gens desejam é ser narradas – estender o tempo, esse tecido morto que jamais se decompõe. É o próprio poeta de Weimar (em carta a Eckermann, em 18/01/1825) quem escreve que: “somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios”.

256 Será a partir disso que Haroldo de Campos defenderá o que chama de “fenômeno da carnavalização”, estudado por Mikhail Bakhtin, como a chave de compreensão do *Fausto* goethiano, devido à familiarização e à desierarquização – “suspensão provisória das diferenças hierárquicas” entre aquilo que ainda se considera baixa e alta literatura – cultural. E o acesso ao que temos chamado aqui de “suspensão do tempo” se dá através disso. Ou seja, “a atmosfera de liberdade, os torneios jocosos, a interpenetração entre vida e morte, a conversão de imprecações, a ambiguidade generalizada das relações e a imprudência dessacralizadora dos gestos” (Ibid., p. 78) são alguns dos sedutores (sirênicos) elementos do *espírito carnavalesco* utilizado por Goethe. A condescendência com que Deus trata Mefistófeles – entidade mefítica entre pícaro e malandro – também pode ser interpretada como ícone disso, como vimos. Além das visões culturais – sensações, memórias – reprojatadas, e, logo, ressignificadas, na mente do leitor, fazendo mitemas, mitos e mitologias *dançarem*.

As próprias relações de Fausto com Mefistófeles se deixam por vezes ambigüizar, reverter, e é o doutor-pactário quem dá a impressão de estar mofando do demo. [...] A própria celebração do pacto, a ser assinado solenemente com sangue, é tratada desrespeitosamente por Fausto, como uma formalidade excessiva, uma ridicularia protocolar, um trejeito farsesco, e é Mefistófeles quem assume a posição de defender o “pergaminho escrito e estampilhado” (Ibid., p. 83).

Aproximar-se e afastar-se da ilha das Sereias em seu potencial poético revela a dobra ficcional motora do *canto* narrativo. Atento, Ulisses aprende a narrar. Narrar, cantar é *esticar* a infinitude em performances de autoria. Ora, já na *Odisseia*, o narrador Ulisses informa que o canto das Sereias seduz o ouvinte justamente porque guarda o passado (a guerra de Troia), afirma o presente (os périplos no retorno a Ítaca) e anuncia o futuro (o orgulho e a glória). Se “as Sereias são como um aedo que nunca interrompe seu canto” (TO-DOROV, 2013, p. 85), dessa maneira cantavam:

Vêm para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,
traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.
Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,
Sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.
Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.
Todas as coisas sabemos, que em Troia de vastas campinas,
Pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,
Como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda (HO-
MERO, 2000, vv. 184-191).

257

Por essa perspectiva, a *Odisseia* é um canto construtor e mantenedor do *mito humano*, do mais que humano, do sujeito por trás das evidências do real: é uma metacança, ou melhor, um (auto) canto de Ulisses para si mesmo. Em suma:

Ouvir o Canto das Sereias é, para aquele que era Ulisses, passar a ser Homero, e no entanto apenas na narrativa de Homero se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em contato com a força dos elementos e com a voz do abismo. Isto parece obscuro, isto faz lembrar o embaraço do primeiro homem se, para ser criado, lhe tivesse sido necessário pronunciar ele próprio, de uma forma inteiramente humana, o *Fiat Lux* divino capaz de lhe abrir os olhos (BLANCHOT, 1984, p. 15).

E não é esse jogo claro e escuro, velar e revelar a base da relação entre Fausto, o esclarecido, e Mefistófeles, o inimigo das luzes?

As Sereias nos fornecem verbo, melodia e voz, restituindo a memória do útero materno. Esse canto corresponde àquilo que queremos e precisamos ouvir. As Sereias da mitologia clássica têm um poder instigante: ao mesmo tempo em que o seu canto arrasta o sujeito para a morte, também, enquanto dura, sustenta a vida, pois é um canto que canta a vida intransferível do indivíduo. E não será esse desejo de eternidade o que move Fausto em direção ao pacto? Eis a aproximação mais evidente entre o canto das Sereias e a proposta de Mefistófeles. Afinal,

258

Na concepção de Goethe, Mefistófeles é o espírito que nega, que protesta, sobretudo que *detém* o fluxo da vida e impede que as coisas se façam. A atividade de Mefistófeles não é dirigida a Deus, mas contra a Vida. Mefistófeles é “o pai de todos os impedimentos” (*der Vater aller Hindernisse*, *Fausto*, v. 6209). O que Mefistófeles pede a Fausto é que *pare*. “*Werweile doch!*”, fórmula de inspiração mefistofélica por excelência. Mefistófeles sabe que, no momento em que Fausto parar, terá perdido a alma. Contudo, não é para negar a Deus, mas à sua criação principal, a Vida. No lugar do movimento e da Vida ele se esforça por impor o repouso, a imobilidade, a morte. Pois o que para de mudar e de transformar-se decompõe-se e perece (ELIADE, 1999, p. 79).

Noutro contexto cosmológico, não é isso que as Sereias fazem ao cantar em *ritornelo*: “Vêm para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho, / traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos” (HOMERO, 2000, vv. 184-185)? Ao oferecer o conhecimento da verdade última – estética – as Sereias e Mefistófeles fazem Ulisses e Fausto precipitarem à danação: um salvo pela amarração, outro salvo pela graça divina.

Max Horkheimer e Theodor Adorno observam que “no trajeto da mitologia à logística, o pensamento perdeu o elemento da reflexão sobre si mesmo, e hoje a maquinaria mutila os homens mesmo quando os alimenta” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 42). É importante lembrar que esse “hoje” adorniano refere-se à utilização

que Hitler fez da mitologia, produzindo uma espécie de cegueira geral, contra a racionalidade, portanto. Segundo os autores, essa “valorização” do passado é destrutiva, posto que a estilização dos mitos, ao mesmo tempo em que dá acesso a esses mitos, nega-os enquanto elementos que não se deixam mais cantar numa sociedade burguesa, já devidamente cantada no romance, gênero, aliás, utilizado por Horkheimer e Adorno para a leitura da epopeia. Em resumo: a razão ordenadora “destrói o mito graças precisamente à ordem racional na qual ela o reflete” (Ibid., p. 47). Vale ressaltar que é contra essa estetização – esse progresso vazio – que Fausto se movimenta ao abrir-se ao canto das Sereias, isto é, de Mefisto.

Os pensadores frankfurtianos observam também que

desencantar o mundo é destruir o animismo. [...] No trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade. [...] O úmido, o indiviso, o ar, o fogo, citados como a matéria primordial da natureza, são apenas sedimentos racionalizados da intuição mítica (Ibid., p. 18-19).

259

Ainda segundo os autores, “o animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas” (Ibid., p. 35). É desse modo que o interesse de Fausto pelos mistérios vai à contra-mão das promessas da modernidade. Destaca-se nesse processo a difícil busca de aproximação com Helena (a troiana cuja bela imagem aparece num espelho mágico para Fausto), Margarida (o amor de Fausto) e Marta (a vizinha de Margarida): femininos de natureza mítica ainda não objetivizada pela ciência. Helena é o *logos* vocalizado que Fausto quer ouvir, estabelecendo o equilíbrio entre os aspectos femininos e masculinos de sua humanidade. Os versos – “O Feminil-Imperecível / Nos ala a si” (GOETHE, vv. 12.110-12.111) – que encerram o *Fausto* retomam o histórico silenciamento das Sereias, das mulheres, do feminino, principalmente, do feminino nas chamadas Ciências Humanas. O desejo estético de

contato ético com esse eterno-feminino é o motor de Fausto. E de Ulisses. Ambos sabem que só com a suspensão do tempo ordinário e a imersão no Tempo é possível experimentar essa potência feminina: ser e estar andróginos: como Mefisto, como as Sereias metade monstro, metade mulher.

Para narrar suas astúcias, o herói homérico precisa vencer as Sereias, Cila, Caribde e os Bois de Hélio. Sem contar Circe, a “de tranças bem-feitas, canora e terrível deidade”, que prepara Ulisses mas que também é signo de perdição ilusória. Enquanto Fausto é preparado pela tradição civilizacional ocidental, com sua moderna vontade de novidade, originalidade e invenção. A citação é longa, mas vale a pena lembrar o trecho da fala de Circe, no Canto XII:

260

Primeiramente, hás de ir ter às Sereias, que todos os homens
que se aproxima dali, com encantos prender têm por hábito.
Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto
delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos
hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.
Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas.
Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos ossos
de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a
epiderme.
Passa de largo, mas tapa os ouvidos de todos os sócios
com cera doce amolgada, porque nenhum deles o canto possa
escutar.
Mas tu próprio, se ouvi-las quiseses, é força
que pés e mão no navio ligeiro te amarrem os sócios,
em torno ao mastro, de pé, com possantes calabrês seguro,
para que possas as duas sereias ouvir com deleite.
Se lhes pedires, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem,
devem mais forte amarras à volta do corpo apertar-te (HOMERO,
2000, vv. 39-54).

E é exatamente o que Ulisses faz: engendra-se na trança-trama cantada. Ou seja, ignorante, Ulisses poderia ter perecido diante das

Sereias, não fosse o alerta e a artimanha de outra entidade feminina canora: Circe – a filha de Hélios, a neta de Oceano, a tia de Medeia, a que transforma homens em porcos, a que sugere a catástrofe do naufragado Odisseu. Diz ele aos amigos: “(...) fiquem cientes / do que respeita ao destino que Circe preclara me disse” (Ibid., vv. 154-155). É ela quem dá as ferramentas para que o herói sobreviva, afinal, ela sabe que, sobrevivendo, ele contaria (eternizaria) a história da deidade. E isso coloca em questão o esclarecimento observado por Adorno em seu anacrônico Ulisses burguês. Para Adriana Cavarero (2011), “as vestes do sujeito burguês ficam bastante apertadas no herói de Ítaca” (p. 138). Além disso, “pelo que se depreende do texto de Horkheimer e Adorno, as Sereias representam, de fato, a pura voz: cantam, mas não dizem nada, não contam. Elas não pertencem ao mundo da oralidade” (Ibid.).

Na ótica de Adorno e Horkheimer desaparece justamente a questão do prazer ligada à consciência de vocalidade e relato na competência épica. O aspecto narrativo do canto é silenciado. As Sereias cantam, mas ao contrário de Homero, não contam. O canto das Sereias como pura voz passa então a funcionar como prazer reprimido, estágio primitivo e objeto de nostalgia, de um logos que tende a identificar-se com o puro semântico (Ibid., p. 140).

261

Nessa direção, podemos inferir que quando Goethe coloca Fausto diante de mitos arcaicos e clássicos é para experimentar a linguagem, confrontar tempos e fazer da *alienação* artística (a redundância é necessária nesse caso) um gesto contra a autoconservação patriarcal. Mais vale o prazer. No *Fausto*, essa proposta de amenidade conservadora aparece explicitamente quando, diante do Terremoto, as Sereias se autoconvidam à fuga do perigo iminente: “Fuja tudo! além! com o vento! / A ninguém vale o portento. / Rumo ao mar, nobres convivas! / Onde em sagrações festivas, / A abaular-se, a onda cintila, / Espargindo a orla tranquila; / Dupla, a lua resplandece, / Seu orvalho o ar umedece.” (GOETHE, vv. 7.507-7.514).

Ora, ao dirigirem-se a si, as Sereias deixam no ar a mensagem ao ouvinte. Será no reino das Sereias, onde as águas calmas refletem a lua, que a “vida livre e amena” (Ibid., v. 7.515) se concretizará. “Salvação só na água há!”, dizem as Ninfas (Ibid., v. 7.499). O veneno-remédio sedutor está lançado no canto de alerta autorreferente: “Quem for sábio vá correndo! / Surge já pavor tremendo.” (Ibid., vv. 7.517-7.518).

Para tanto, a lua é importante elemento a ser destacado nesse cenário mitológico. E são ainda as Sereias que fazem o elogio lunar da Noite de Valpúrgis: “A nós, servas da aura tua, / Sê propícia, gentil Lua” (Ibid., vv. 8.042-8.043).

262 Semelhante a uma oração, a súplica das Sereias apontam a lua como força matriz e cúmplice. Lanterna dos afogados, a lua ilumina o caminho: para a salvação (o cais) e para a danação (o reino das Sereias). Daí o afogar as mágoas nos braços sonoros das Sereias, daí suspender o tempo pactuando com Mefisto, seres que nos mandam sinais *de fora* da linguagem. Um fora mantido no canto noturno – tempo/espço da magia. Eis o retorno da correlação música e mistério (magia – *mageia*); suspensão da natureza objetivizada e desqualificada pelo esclarecimento científico; interferência produtora de sensações ilusórias, de um *ir em direção a* – “[...] pela magia do verbo, a ponto de, por sua participação quase física nos modelos rítmicos, verbais, vocais, instrumentais que emprestam à comunicação, o próprio público ter a ilusão de viver o que é dito” (VERNANT, 2010, p. 72).

São Adorno e Horkheimer quem observa que

no estágio mágico, sonho e imagem não eram tidos como meros sinais da coisa, mas como ligados a esta por semelhança ou pelo nome. A relação não é a da intenção, mas de parentesco. Como a ciência, a magia visa fins, mas ela os persegue pela mimese, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 22).

O excesso de raciocínio, pai da censura e do controle do

imaginário, empurrando o mito para a morte, não respondeu às angústias humanas, pelo contrário, negou a interrogação e as ações afirmativas motoras do movimento do indivíduo no mundo: Fausto quer manter-se em movimento, enquanto Mefisto aguarda o freio do pactário. Caberá ainda as Sereias o pedido de noite ampliada dirigido à deusa Luna: “Paira em tua altura infinda, / Luna encantadora e linda. / Reine a noturnal magia, / Não nos afugente o dia!” (Ibid., vv. 8.078-8.081).

Luna é irmã de Hélio, deus do sol, que, de acordo com Goethe, é adorado pelos Telquines, a quem as Sereias também pedem a adoração à lua, rainha desta Noite de Valpúrgis: “Vós, que a Hélios sois votados, / Por seus raios abençoados, / Salve a transcendente hora / Em que tudo Luna adora!” (Ibid., vv. 8.285-8.288).

Novamente a vontade de solapar o tempo cronológico, ou melhor, o desejo de intensidade focalizada do presente, é retomado no canto das Sereias goethianas. Afinal, enquanto houver noite haverá canto – essa *presença* na e contra a linguagem. Linguagem sensorial que nasce e morre dentro de cada poema, no caso, dentro de cada significante cultural trabalhado no mefistofélico *Fausto*.

Semelhante à carnavalização, a alquimia, isto é, a analogia dos contrários, no *Fausto* de Goethe é nuclear para o entendimento do projeto estético: só há Mefisto porque há Fausto. Esse jogo entre quem canta e quem é cantado, que é o jogo do reflexo e da refração estética, está na base do pacto. Retomar um conto bastante difundido à época e reapresentá-lo como uma trama de significantes variados (qual cantos que se retroalimentam na base da cultura), que, como espelhos que projetam visões diante dos olhos, engendram a alma humana, a centralidade do indivíduo (da pessoa), sem deixar de fora as forças coletivas – também em transmutação – requer conhecimento tanto do escritor, quanto do leitor. Leitor que se desdobra em Fausto na ânsia por percorrer mistérios. “A essência de mistério o seu horror / Está não só em nada compreender / Mas em não saber

porque nada se compreende”, diz o Fausto em Pessoa (1991, p. 135).

Esse “carnaval do contingente e do precário [...] é um modo, ainda, de torcer o texto metalinguisticamente, como se fosse uma ‘fita de Moebius’, fazendo-o tematizar o contexto acidulado das disputas filosófico-literárias em meio às quais o poeta o produzia” (CAMPOS, 2008, p. 112). O trabalho é complexo e multifacetado. Ao abrir-se à ideia de transmutação interior da alma, o estudioso Goethe dá voz a conhecimentos invariavelmente licenciados pela ciência oficial civilizadora. E isso se dá no plano da linguagem, como estamos querendo mostrar, quando o autor mina a força da dicotomia Fausto-Mefistófeles. Bem como quando trama vários significantes na costura textual, fazendo as polaridades deixarem de existir, qual “fita de Moebius”. Dentro e fora se assemelham, assim como o interior e o exterior do Fausto, que reflete e refrata o *Fausto* poema. Essa teatralização da distensão do presente está sugerida nas considerações de Gumbrecht acerca da atenção poética contemporânea:

264

Em um nível mais complexo, a poesia pode oferecer aos seus leitores, hoje em dia, aquilo de que, de forma silenciosa, sempre tratou, isto é, a configuração de diferentes exercícios e modos de atenção por meio dos quais podemos nos deter; por meio dos quais nos tornamos abertos para a substância corpórea da imaginação; e graças aos quais nos concentramos sobre o pouco em que podemos ainda nos agarrar, em um mundo de contingência universal, mobilização temporal e indeterminação espacial (GUMBRECHT, 2016, p. 107).

Ulisses e Fausto desejam essa concentração. De modos diferentes, ambos sugerem a atenção poética, esse “amplo presente”. Haroldo de Campos dirá que “para Fausto, a perspectiva da humanidade coincide com a da burguesia capitalista. Não contudo para Goethe, que é capaz de perceber o contraditório na modernidade (como também na antiguidade) e de indigitar o fracasso do projeto

fáustico final” (CAMPOS, 2008, p. 120). Cabe observar que mesmo Fausto também não parece querer perder-se para se conservar. Se, esclarecido por Circe, Ulisses pede para ser amarrado ao mastro de sua nave, o civilizado Fausto dana-se, mas recebe a graça divina – esse manancial de imagens ideais. Ambos derramam sangue, pactários que são com o Tempo, cuja face se revela nas Sereias, para um, e em Mefisto, para outro. Vencer o tempo, ou vinculando-se ao Tempo num outro nível de vínculo, suspendendo-o – amarrado ao mastro, ou sonhando – é a astúcia.

Nosso interesse naquilo que as Sereias são em *Fausto*, portanto, requer disposição mítica, mística, pragmática, materialista, idealista, est-ética e política. O canto imemorial, aéreo-aquático e matriarcal das mãos d’água diz muito daquilo que Fausto percebe sobre a vida e o viver. Supomos que Fausto observou que os avanços da racionalidade técnica e instrumental e da restrição da participação popular nas decisões sobre políticas públicas, o orgulho apolíneo do conhecimento (a pulsão Oxalufã), de um lado, e a ratificação do embrutecimento do trabalhador, de outro lado, são a base das injustiças sociais, ou seja, da desumanidade. Tornarmo-nos surdos (insensíveis) é o projeto *civilizatório* em curso. Acostumados, regredido assustadoramente, diriam Adorno e Horkheimer. Seja como for, revelando-nos, o canto das Sereias – no presente expandido que Mefisto oferece – sagra e sangra as Humanidades (medos, desejos) possíveis. Eis o “tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis” apresentado ao Dr. Fausto de Thomas Mann (2011, p. 323-324). Ainda no referido texto, o Diabo esclarece que essa miserabilidade “são dores que se aceitam com prazer e orgulho em troca do enorme gozo, dores que conhecemos dos contos de fada, as dores da Pequena Sereia, à qual parecia que afiadas facas lhe feriam as belas pernas humanas, após ter entregue seu rabo de peixe”

(Ibid.). Mais adiante, o narrador observa que “Adrian brincava com a comparação entre as dores cortantes como facas, que a beldade se prontificava a sofrer a cada passo de seus brancos pés, e aquilo que ele mesmo tinha que padecer incessantemente” (Ibid., p. 484).

Diferente da Pequena Sereia, que negou as partes *monstruosas* de sua alma (a voz e o rabo), a fim de ter o tempo de viver ao lado do amado, o Fausto goethiano entrega a *alma toda*, a fim de acessar essa *monstruosidade* perdida. Monstruosidade aqui compreendida como possibilidade de acesso ao ser integral, andrógino. Não esqueçamos que, de modos diferentes, a Pequena Sereia, Fausto e Adrian desejavam a imortalidade da alma, para viver a plenitude da Humanidade. “Uma alma imortal! Para que? Um desejo completamente tolo! É muito mais tranquilizante saber que depois da morte a gente se tornará espuma do mar, e a isso a pequena por natureza tinha direito”, anota o memorialista Adrian (Ibid., p. 485). Portanto, é “por natureza” que os transviados Ulisses, Fausto, a Pequena Sereia e Adrian aspiram a imortalidade, a suspensão do Tempo.

266

As Sereias, Mefisto e a Bruxa Marinha do conto de Andersen são mediadores não convencionais. Aliados a Tétis, Olucum, Iemanjá, Iara, Ondina, Helena, Marta, Margarida, são o motor da voz, da narrativa, da voz narrativa. Se, como anotou Haroldo de Campos, “Mefisto opõe à memória do passado (dos ‘dias terrestres’ que Fausto sonha ver perenizados na lembrança das gentes) o elogio do ‘vazio eterno’” (CAMPOS, 2008, p. 121), o que, para Goethe, só pode ser resolvido com a intervenção do amor divino, as Sereias ampliam o presente de Ulisses ensinando este a narrar. O amor divino, isto é, a revelação religiosa, e a narrativa-de-si, aqui compreendida como a poesia, superam as normas e redimem os dois pactários da danação: Ulisses narra. Fausto ascende. E “reine Eros, portanto, que tudo iniciou!” (v. 8.479).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAVALCANTI, Raissa. *Mitos da água*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*: uma tragédia – segunda parte. Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. *Fausto*: uma tragédia – primeira parte. Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Trad. Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbet Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. São Paulo: EDUC, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Fausto*: tragédia subjetiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Nascimento de imagens”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

Lessing e seu Fausto em pedaços. Ecos de um iluminismo tolerante

Magali dos Santos Moura
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

268 Muito embora seja uma das personagens centrais da literatura e dramaturgia alemãs desde o iluminismo até os dias de hoje, Gotthold Ephraim Lessing parece ser figura pálida e longínqua no cenário das letras brasileiras, excetuando os círculos dedicados ao estudo da cultura e filosofia alemãs e ao estudo das artes plásticas pela importante discussão que o crítico travou acerca da relação entre literatura e artes plásticas em sua obra *Laocoonte*. Tal distância pode ser rapidamente entendida pelo fato de que a literatura brasileira passa a dialogar com a alemã a partir do início do século XIX, época na qual Lessing já havia se tornado quase uma figura histórica para os jovens românticos alemães e se constituído como um autor de referência pontual para o Classicismo de Weimar representado por Goethe e Schiller. As obras de Lessing surgem no Brasil de forma significativa em traduções levadas a termo apenas no final do século XX, quando vários de seus dramas, assim como uma série de textos críticos, ganham versão em língua portuguesa.¹

Apesar dessa carência em terras nacionais de textos críticos sobre a obra do importante crítico e dramaturgo, o presente trabalho gira em torno da discussão acerca do seu texto dramático *Dr. Fausto*, publicado em fragmentos pela primeira vez em uma das cartas sobre dramaturgia de 1759 e que, apesar de se dedicar durante algumas décadas ao plano, permaneceu apenas como intenção dramática.

Aqui nos cabe analisar a intenção do autor inserida dentro de uma já tradição fáustica que teve início com a popularização, de certa forma anedotária no início, da figura do pactário Fausto no século XVI. As histórias sobre o famoso pactário grassavam de boca em boca até serem reunidas e publicadas por Johann Spies em 1587. Com a *História do Dr. Johann Fausto*, vendida com grande sucesso na feira do livro de Frankfurt e na sequência convertida em drama pelo inglês Christopher Marlowe entre 1588 e 1593, a partir da tradução inglesa da obra, em 1592 (*The Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor John Faustus*) de autoria anônima, se iniciou a carreira literária do homem que perdeu sua alma ao fazer um pacto com o diabo. Coincidentemente, o último emprego de Lessing, como bibliotecário em Wolfenbüttel, o colocou perto, sem que nunca tenha tido notícia disso, do manuscrito de Wolfenbüttel da *História do Dr. Fausto* (*Historia vnd Geschicht Doctor Johannis Faustj des Zaubererers*), encontrado e publicado em 1892 por um sucessor de Lessing na direção da biblioteca, Gustav Milschsack, e cuja escritura foi posteriormente datada pela crítica filológica de cerca de 1572, portanto anterior ao texto editado por Spies. Algumas histórias sobre Fausto também manuscritas foram encontradas ao longo do século XIX: as chamadas histórias de Nuremberg e de Erfurt. O manuscrito que narra aventuras de Fausto em Nuremberg foi escrito por Christoph Rosshirt e datado de cerca de 1570. Já a menção de Fausto na cidade de Erfurt foi encontrada em um manuscrito de Zacharias Hogel que faz um registro histórico dos acontecimentos na cidade (*Chronica von Thüringen und der Stadt Erffurth*), redigido em cerca de 1580.²

269

A representação dramática da história de Fausto concebida por Marlowe migra para o continente europeu através das companhias de teatro ambulantes inglesas que a encenam de acordo com o gosto do público da época. A variabilidade da encenação se dava de acordo com o público e nela passou a fazer parte a figura

do *Pickelhering*,³ transformada nas encenações em língua alemã na personagem do *Hanswurst* (João Salsicha). Além da personagem burlesca, também tinham lugar pantomima, música e balé, além de efeitos especiais para acentuar as aparições diabólicas e o fim espetacular de Fausto. Os dramas eram encenados tanto em feiras e festividades públicas, como em teatros e deixavam de lado o tom dramático, acentuando os episódios burlescos das aventuras narradas na *História* editada por Spies. O texto original de Marlowe passou, assim, por diversas transformações, tornando-se uma pálida cópia do original, mas que teve uma grande penetração no gosto popular. A figura de Fausto permanecia, dessa forma, viva no ideário popular, e as várias edições dos grimórios atribuídos a Fausto no século XVIII dão mostras disso. Entretanto, este era o século das luzes e do predomínio da crítica racionalista que pretendia dirimir as afeições aos episódios sobrenaturais conferindo-lhes cada vez mais explicações científicas para os fenômenos do mundo. A última

270 edição dedicada a narrar a vida do pactário veio a público em 1725, o intitulado *Livro de Fausto do pensador cristão* (*Das Faustbuch des christlich meynenden*) acentuava o caráter condenatório do estabelecimento de uma aliança com o espírito do mal. Algumas décadas antes, no final do século XVII, formava-se na França uma crítica literária que procurava estabelecer rígidas regras para a literatura e para o teatro. Essa rigidez categórica foi o mote para o surgimento da *Querela entre os antigos e os modernos*, disputada entre o representante da imitação em moldes clássicos, Nicholas Boileau, e o defensor dos modernos, Charles Perrault, que propunha uma literatura plena de inovações de acordo com a vida contemporânea, no caso como representante do tempo de Luís XIV. Algo similar se deu entre Johann C. Gottsched e Lessing em meados do século XVIII na Alemanha. Gottsched, baseando-se nas considerações de Boileau, procurou estabelecer rígidas regras para o teatro alemão com o intuito de criar um teatro nacional. Contra isso se

insurgiu Lessing postulando uma nova interpretação dos textos de Aristóteles, baseando-se sobretudo no efeito dos textos, centrado no efeito catártico do drama. Foi buscar na Inglaterra e no teatro burguês a base para sua dramaturgia, salientando a liberdade de criação estampada no gênio criador. Distanciando-se do paradigma francês, elege Shakespeare como seu mais diletto parâmetro. Contra os preceitos rígidos de Gottsched, propunha Lessing uma outra interpretação do fazer literário, cujo tom era dado não mais pela procura de externar ensinamentos, mas de apresentar ao público os dilemas da alma humana, cuja base para o entendimento de sua complexidade se dará sob o signo da tolerância.

Nesse sentido, surge a ideia em Lessing de escrever o seu *Fausto*, não mais como um homem desde o princípio condenado por sua aliança com o diabo, mas com a possibilidade da redenção. Um desafio que não logrou alcançar, permanecendo sua intenção apenas em fragmentos. O que permaneceu de seus planos são pequenos trechos da obra, informações sobre o andamento da escritura em cartas e em testemunhos de amigos. Os textos que aqui se seguem pretendem dar mostras dessa história em fragmentos.

271

Dr. Fausto de Lessing em fragmentos

1- Décima-sétima carta a respeito da mais nova literatura.⁴

“Ninguém”, dizem os autores da Biblioteca, “negará que o teatro alemão tem de agradecer ao Sr. Professor Gottsched⁵ por grande parte de suas primeiras melhorias”. Eu sou esse ninguém; eu o nego de pronto. Seria de desejar que o Sr. Gottsched nunca houvesse se metido com o teatro. Suas pretensas melhorias dizem respeito ou a ninharias dispensáveis ou são verdadeiras piores.

Quando a Sra. Neuber⁶ florescia e alguns se sentiam chamados a servirem a ela e ao palco, nossa poesia dramática parecia realmente bastante miserável. Não se conheciam quaisquer regras;

não havia preocupação com quaisquer modelos. Nossas “ações cívicas e heroicas” eram de um absurdo total, pretensiosas, cheias de porcarias e de piadas chulas. Nossas “comédias” consistiam de mascaradas e truques de magia; e bordoadas eram as ideias mais engraçadas. Na verdade, para se constatar essa degradação, não era necessário ser o espírito mais refinado ou o mais desenvolvido. O Sr. Gottsched também não foi o primeiro que constatou isso; ele apenas foi o primeiro a achar que tinha forças suficientes para mudar isso. E como ele começou então a realizar tal obra? Ele sabia um pouco de francês e começou a traduzir; ele encorajou a traduzir a todos que soubessem rimar e entendessem *Oui Monsieur*; ele confeccionou, como diz um crítico de arte suíço, com “tesoura e cola” seu *Catão*.⁷ Encomendou, sem cola e tesoura, o *Dario e as Ostras*, a *Elisa e o Bode em julgamento*, o *Aurélio e o Zombador*, a *Banise*, e o *Hipocondríaco*;⁸ ele amaldiçoou o improviso; ele mandou expulsar solenemente o Arlequim do teatro, o que, propriamente, foi a maior das arlequinadas que já se encenou. Em suma, ele não só não quis melhorar nosso velho teatro, como ser o criador de um bem novo. E que novo seria esse? Um afrancesado; sem procurar investigar se esse teatro afrancesado seria ou não apropriado para a mentalidade alemã.⁹

Ele poderia ter suficientemente observado em nossas antigas peças dramáticas, as quais ele baniu, que tendemos, em termos de gosto, mais para os ingleses do que para os franceses; que nós, em nossos dramas, queremos ver e pensar mais do que o tímido drama francês nos dá para ver e pensar; que o grandioso, o medonho, o melancólico, atue sobre nós melhor do que o bem comportado, terno, o amoroso; que a simplicidade extremada nos fatigue mais do que a extremada complicação, etc. Ele deveria ter permanecido nesse caminho e ele o teria conduzido diretamente para o teatro inglês. – Não digais que ele tentou utilizá-lo; como dá provas disso o *Catão* dele.

Pois justamente o fato de ele considerar o *Catão* de Addison

como o melhor drama inglês mostra claramente que ele viu apenas com os olhos dos franceses e que ele naquela época não conhecia um Shakespeare, um Johnson, nem Beaumont, nem Fletcher etc., os quais ele, por orgulho, tampouco mais tarde quis conhecer.¹⁰

Caso se houvesse traduzido para nossos alemães as obras primas de Shakespeare, com algumas simples alterações, tenho certeza de que isso teria tido consequências melhores do que ter divulgado Corneille ou Racine. Em primeiro lugar, o povo teria tido de longe muito mais prazer com aqueles do que com esses; em segundo lugar, aqueles teriam estimulado tipos de mentes bem diferentes entre nós, do que dessas, das quais se costuma gabar. Pois um gênio só pode ser aceso por outro gênio; e de modo mais fácil por um que parece dever puramente à natureza sua existência e que não se intimida diante das penosas perfeições da arte.

Mesmo que se decida a questão através do modelo dos Antigos, Shakespeare é um poeta trágico bem maior do que Corneille; apesar de este ter conhecido bastante bem os Antigos e aquele praticamente desconhecer. Corneille aproxima-se deles por uma disposição mecânica e Shakespeare está mais próximo pelo essencial. O inglês alcança quase sempre o propósito da tragédia, por mais singulares e peculiares que sejam os caminhos que escolheu; e o francês não o alcança praticamente nunca, apesar de ter trilhado os caminhos preparados pelos Antigos. Após o *Édipo* de Sófocles, nenhuma outra peça no mundo deveria exercer um poder maior sobre nossas paixões do que *Otelo*, *Rei Lear*, do que *Hamlet* etc. Corneille tem algum outro drama que tenha comovido pelo menos a metade do que o fez *Zaïre* de Voltaire? E *Zaïre* de Voltaire, até que ponto é inferior ao *Mouro de Veneza*, do qual é uma fraca cópia, e de quem foi tomado todo o caráter do Orosman?¹¹

Poderia vos mostrar com pouco esforço e pormenorizadamente que nossas antigas peças tinham, na realidade, muito das inglesas. Apenas para mencionar a mais famosa delas, *Doutor Fausto* tem

uma série de cenas que a apenas um gênio shakespeariano se poderia atribuir. E como a Alemanha era, e em parte ainda o é, apaixonada pelo seu *Doutor Fausto*! Um de meus amigos conservou um antigo esboço desse drama e me falou de uma das cenas dele, na qual é certo se encontrar algo de extraordinariamente grande. O senhor está curioso para lê-lo? Aqui está ele! – Fausto exige do mais rápido dos Espíritos do inferno que se coloque a seu serviço. Ele faz suas conjurações; surgem sete do mesmo tipo; e então começa a *terceira cena do segundo ato*.

Fausto e sete Espíritos

2. Terceira cena do segundo ato

(Fausto e sete Espíritos)

FAUSTO: Vós? Sois vós os mais velozes espíritos do inferno?

TODOS OS ESPÍRITOS: Nós.

FAUSTO: Sois todos igualmente velozes?

TODOS OS ESPÍRITOS: Não.

FAUSTO: E quem dentre vós é o mais veloz?

TODOS OS ESPÍRITOS: Esse sou eu!

FAUSTO: Que milagre! Então dentre sete diabos, apenas seis são mentirosos. – Eu tenho de vos conhecer mais de perto!

O PRIMEIRO ESPÍRITO: Isso acontecerá! Um dia!

FAUSTO: Um dia! O que tens em mente com isso? Os diabos pregam penitência também?

O PRIMEIRO ESPÍRITO: Com certeza, para o obstinado! – Mas não nos detenha!

FAUSTO: Como te chamas? E quão rápido és tu?

O PRIMEIRO ESPÍRITO: Melhor do que uma resposta, podias receber uma prova...

FAUSTO: Muito bem. Veja só: O que devo fazer?

O PRIMEIRO ESPÍRITO: Passa teu dedo bem rápido pela chama da luz. –

FAUSTO: E não me queimo. Assim o fazes tu também e passas sete vezes pelas chamas do Inferno tão rápido de modo que não te queimes. – Emudeceste? Ficas aqui parado? É assim que se gabam os diabos também? Ora, ora! Nenhum pecado é tão pequeno que não deixeis de tomá-lo para convosco! – Segundo, como te chamas?

O SEGUNDO ESPÍRITO: Chil – na vossa enfadonha língua quer dizer seta da peste.

FAUSTO: E quão rápido és?

O SEGUNDO ESPÍRITO: Pensas que levo meu nome em vão?
– Como a seta da peste.

FAUSTO: Então vai e se coloque a serviço de um médico! Para mim és demasiadamente lerdo. – Tu, terceiro, como te chamas?

O TERCEIRO ESPÍRITO: Eu me chamo Dilla; pois as asas do vento me levam.

FAUSTO: E, tu, quarto?

O QUARTO ESPÍRITO: Meu nome é Jutta, pois eu viajo nos raios da luz....

275

FAUSTO: Ah, vós, cuja velocidade é expressa por meio de números finitos, pobre de vós!

O QUINTO ESPÍRITO: Ah, não os faça dignos de teu desdém! Eles são apenas mensageiros de Satanás no mundo físico. Nós o somos no mundo dos espíritos; tu nos acharás mais velozes.

FAUSTO: E quão veloz és?

O QUINTO ESPÍRITO: Tão veloz quanto os pensamentos do homem.

FAUSTO: Isso sim é alguma coisa! – Mas nem sempre os pensamentos do homem são velozes. Muito menos quando verdade e virtude os exigem. Como são indolentes nessa hora! – Consegues ser veloz, quando queres ser veloz; mas quem me assegura que sempre o quererás? Não, em ti confiarei tampouco, quanto confiaria em mim mesmo. Ah! – *(dirigindo-se ao sexto Espírito)* – Diz-me, quão veloz és?

O SEXTO ESPÍRITO: Tão veloz quanto a vingança do vingador.

FAUSTO: Do vingador? Qual vingador?

O SEXTO ESPÍRITO: Do Poderoso, do Terrível, que guarda só para si a vingança, pois a vingança lhe apraz! –

FAUSTO: Demônio! Estás a caluniar, pois vejo que tremes – Rápido, diga, como a vingança do... – Por pouco eu o teria chamado! Não, ele não virá a ser chamado entre nós! – Rápida seria sua vingança? Rápida? – E ainda estou vivo? E ainda continuo a pecar?

O SEXTO ESPÍRITO: Que ele te deixe ainda pecar, já é vingança!

FAUSTO: E é um diabo que tem de me ensinar isso? – Mas que seja só por hoje! Não, a vingança dele não é rápida, e caso não sejas tão rápido quanto a vingança dele, vai-te então! (*Dirigindo-se ao sétimo Espírito*) – Quão veloz és?

O SÉTIMO ESPÍRITO: Ó, mortal impossível de satisfazer, para quem eu também não sou suficientemente veloz –

276

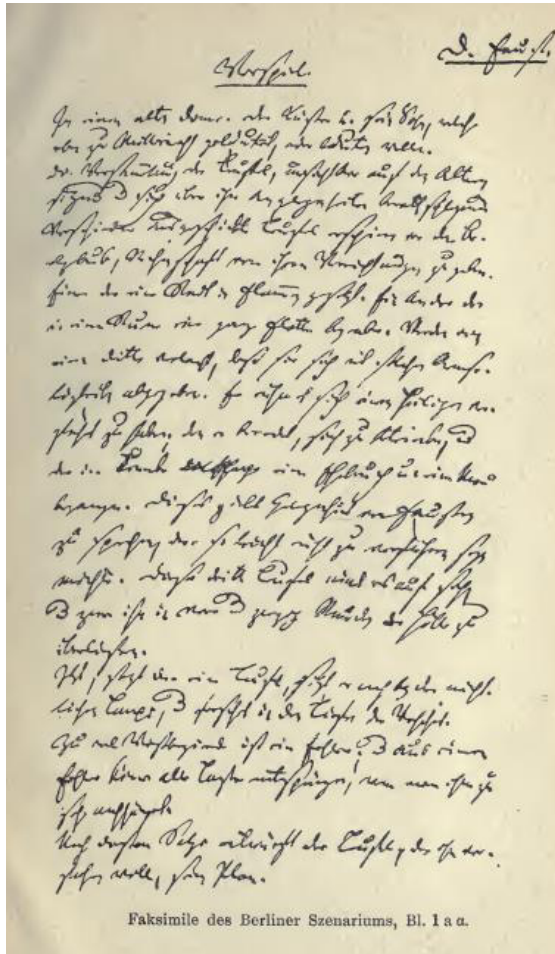
FAUSTO: Então diga; quão veloz?

O SÉTIMO ESPÍRITO: Nem mais, nem menos do que a passagem do bem para o mal.

FAUSTO: Ahá! És tu o meu diabo! Tão veloz quanto a passagem do bem para o mal! – Sim, esse é rápido; mais rápido do que ele não há! – Ide-vos daqui, lesmas de Orco!¹² – Fora! Como a passagem do bem para o mal! Eu sei quão rápido ele é por experiência! Eu sei disso por experiência! Etc.

O que os senhores têm a dizer sobre esta peça? Os senhores desejam uma peça alemã que tivesse muitas cenas como essas? Eu também!

FII

Fragmentos publicados no *Berliner Szenarium*¹³

Faksimile des Berliner Szenariums, Bl. I a a.

DR. FAUSTO¹⁴Prólogo¹⁵

Em uma velha catedral. O sacristão e seu filho que, nesse momento, acabaram de tocar o sino da meia-noite ou que se preparam para fazê-lo.

Reunião dos diabos que, invisíveis, estão sentados sobre o altar e que discutem acerca de seus assuntos. Alguns diabos recém-enviados se apresentam diante de Belzebu a fim de prestarem conta de suas incumbências. Um deles pôs uma cidade em chamas. Um outro deu fim a toda uma frota ao provocar uma tempestade. Ambos são objeto de escárnio por um terceiro, por terem se apresentado com tais mesquinharias. Ele se vangloriou por ter seduzido um santo; o qual foi convencido por ele a se embriagar e, bêbado, cometeu um adultério e um assassinato. Isso deu oportunidade para se falar de Fausto que não se deixava seduzir facilmente. Esse terceiro diabo tomou para si a tarefa de levar Fausto para o Inferno em precisamente vinte e quatro horas.

“Agora mesmo”, disse um dos diabos, “ele está sentado junto a um candeeiro noturno e investiga as profundezas da verdade. Tanta avidez por saber é um erro; e desse erro podem provir todo tipo de vícios, caso se deixe demasiadamente levar por ele.”

278

Após essa frase, o diabo, que intenta seduzir Fausto, começa a arquitetar seu plano.

Primeiro Ato

Cena I

(Duração da peça, de meia-noite à meia-noite)

(Fausto em meio a seus livros, junto ao candeeiro. Debate-se com diversas dúvidas relativas à visão de mundo escolástica. Lembra-se que um erudito teria invocado um Diabo por meio da Enteléquia de Aristóteles. Ele também tentou isso por diversas vezes, mas em vão. Ele tenta novamente; é bem nessa hora que lê uma conjuração.)

Cena II

(Um Espírito irrompe do chão, com uma longa barba, en-volto em um manto.)

ESPÍRITO: Quem está me incomodando? Onde estou? Não

é luz, isso que estou percebendo?

FAUSTO (*se assusta, mas se recompõe e diz para o Espírito*): Quem és tu? De onde vens? A mando de quem apareces?

ESPÍRITO: Eu estava deitado meio acordado, meio dormindo, e sonhava; não estava me sentindo nem bem, nem mal; então sonhei que uma voz vinda de bem longe começou um murmurar; ela vinha cada vez mais próxima; “Baal! Baal!” ouvi, e com o terceiro “Baal”, cá estou eu.

FAUSTO: Mas, quem és tu?

ESPÍRITO: Quem sou eu? Deixe-me lembrar! Eu sou... eu sou..., de forma bem resumida por agora, o que sou. Desse corpo, desses membros tinha uma consciência vaga; agora etc.

FAUSTO: Mas foste quem?

ESPÍRITO: Foste?

FAUSTO: Sim; quem foste dantes, outrora?

ESPÍRITO: Dantes? Outrora?

FAUSTO: Não tens na lembrança nenhuma ideia da forma que tiveste antes do que és agora e antes daquele teu estado em que estavas aí a ruminar?

ESPÍRITO: O que estás me dizendo? Sim, agora me ocorre... Antes já tive aparência semelhante. Espera, espera, para que eu possa reencontrar o fio.

FAUSTO: Eu vou procurar te ajudar. Como te chamavas?

ESPÍRITO: Eu me chamava... Aristóteles. Sim, eu me chamava assim. O que se passa comigo?

(*O Espírito age como se se lembrasse completamente de tudo e dá respostas às perguntas mais aguçadas de Fausto. Esse Espírito é o mesmo diabo que se dispôs a seduzir Fausto. “Mas”, diz ele finalmente, “estou cansado de voltar a obrigar meu intelecto a se encerrar nos limites de antes. Em relação a tudo que me perguntas, não posso falar por mais tempo como um homem e não posso falar contigo como um espírito. Deixe-me ir; eu sinto que volto a ficar meio sonolento etc.”*)

Cena III

(Ele desaparece e Fausto cheio de admiração e alegria, por conta da força que a conjuração teve, segue adiante com a intenção de trazer um demônio à superfície.)

Cena IV

(Surge um diabo.)

DIABO: Quem é esse poderoso a cujo chamado eu devo obedecer? Tu? Um mortal? Quem te ensinou essas palavras poderosas?

TESTEMUNHOS

1. Maler Müller sobre seu encontro com Lessing em Mannheim, 1777¹⁶

280 Durante sua estada em Mannheim, Lessing vislumbrou através de mim a situação da vida de Fausto e era de opinião de que eu deveria parar naquela cena e reconduzir Fausto a sua salvação através de arrependimento e penitência, parafraseando a parábola do filho pródigo; então, após essa menção, ele acrescentou, não se conseguiria nem pensar em como Fausto poderia prosseguir adiante em tal caminho.

Naquela época, minha maior tentativa relativa a esse assunto ainda não havia surgido impressa, apesar de o manuscrito já se encontrar nas mãos do editor. Em seguida, eu expliquei de modo geral a ele, como desenvolvi minha ideia, sobretudo como havia imaginado o final; ele sorriu de forma aprovadora: “muito bom”, disse ele ao final, enquanto me dava umas tapinhas nas costas, “o senhor acertou em cheio, é a única maneira de conceder a esse assunto substancial, porém engraçado-medonho, um final conveniente e de transpô-lo mais comodamente para nosso tempo. Me sinto feliz – continuou ele – pelo fato de o senhor haver tratado o tema popular mais com ironia do que com gravidade; quem hoje em dia, quando o diabo já perdeu bastante de seu crédito, quiser conceber esse tema como uma encenação segundo o princípio da verossimilhança, com o intuito

de despertar pela própria coisa um verdadeiro convencimento e convicção, como Dante em sua *Divina Comédia* e Klopstock nas *Messiadas*, deveria sempre contar com erros e falhas em seu objetivo. Eu asseguro que isso nunca foi minha intenção, pelo contrário, sempre vi o assunto somente, como uma boa ocasião para abrir um amplo espaço para a fantasia por meio de uma sucessão de cenas, nas quais o sobrenatural se entrecruza com o sobrenatural e, com isso, chegar a uma ocasião propícia para, através de movimentos e explosões apaixonadas, dirigir o olhar certo para os altos e baixos da natureza humana. Nessa ocasião, o encorajador me contou que ele preparou duas peças teatrais sobre Fausto, mas deixou ambas incompletas, “uma – disse ele – com diabos, a outra sem eles; em relação à última, os acontecimentos deveriam então se sucederem em uma sequência tão fora do comum, que a cada cena, o espectador seria levado a exclamar: Isso só pode ser obra do diabo!”

2. Escrito sobre o Fausto perdido de Lessing, do Capitão de Blankenburg, 1784¹⁷

281

Meu caríssimo amigo, o senhor deseja receber uma notícia do *Fausto* extraviado do falecido Lessing; o que sei acerca disso, eu compartilho com o senhor com prazer, pois de minha vontade, não se deveria perder nem uma linha, nem uma ideia sequer desse grande homem, porém nem sempre bem conhecido e até mesmo intencionalmente desconhecido. Por certo, perdido, totalmente perdido, talvez seu Fausto não estivesse; - e, pois, não se deveria deixar de temer que, caso um outro quisesse se adornar com essa pena, o engano não seria descoberto; pois o que se diz sobre os versos de Homero e das ideias de Shakespeare, vale com a mesma justa razão em relação aos trabalhos de Lessing; e o trabalho com o Fausto que se extraviou é um desses; mas quem sabe, quando, como e se algum dia, o público terá diante de si algo dessa obra. Por ora, vou compartilhar então contigo o que sei.

Que Lessing já havia trabalhado há alguns anos em um

Fausto, sabemos através da carta literária. Mas, pelo tanto que sei, ele fez uma nova versão – talvez apenas a conclusão – de seu trabalho naquela época, quando de todos os cantos da Alemanha Faustos eram anunciados e sua obra estava, pelo que sei, pronta. Contaram-me com certeza que ele estava esperando então apenas pela publicação dos outros Faustos para publicar o seu. – Ele o tinha consigo, pois que fazia uma viagem de Wolfenbüttel para Dresden; aqui ele entregou a um comerciante em uma caixinha, junto com outros documentos e outras coisas, para que ele a enviasse a um parente seu em Leipzig e este deveria enviar a caixinha então para Wolfenbüttel. Mas a caixinha não chegou; o senhor íntegro, para o qual ela foi enviada, procurou saber o que havia acontecido, escreveu ele mesmo por esse motivo a Lessing etc, mas a caixinha permaneceu extraviada – só os céus sabem em quais mãos ela parou ou onde ela está escondida. – Que assim seja; aqui está pelo menos o esqueleto de seu *Fausto*!

282

A cena inicia com uma conferência dos espíritos do inferno na qual os diabos, desde o mais subalterno ao mais importante na hierarquia, prestam contas acerca de seus trabalhos realizados na terra. Pense só o que um homem como Lessing fez com um tema desses! – O último, que parece ser um dos mais baixos tipos de diabo, relata que ele encontrou pelo menos um homem na terra do qual não se conseguiria aproximar de jeito algum; ele não tinha nenhuma paixão, nenhuma fraqueza; em um exame mais detalhado dessa informação, o caráter de Fausto se delineia cada vez mais; e à pergunta acerca de suas pulsões e inclinações, o espírito responde por fim: ele só tem uma pulsão, apenas uma inclinação; uma insaciável sede pelas ciências e pelo conhecimento. – “Oba!”, exclama o mais importante dos diabos, “então ele é meu e para sempre meu e, com certeza, mais meu do que qualquer outra paixão!” – O senhor irá sentir, sem minha interferência, tudo o que se encontra nessa ideia: talvez ela fosse um tanto quanto maligna demais, caso a solução da

peça não tranquilizasse a humanidade. Mas julgue por si mesmo o quanto de qualidade dramática foi vertida na peça dessa maneira, o que se teve de fazer para que o leitor fosse levado de modo bem intranquilo até o medo. – Então Mefistófeles recebe a incumbência e a instrução, o que e como ele teria de fazer para capturar o pobre Fausto; nos atos seguinte começa – e ele finaliza, pelo que parece, sua obra; aqui não posso lhe indicar nenhum ponto mais preciso; mas a grandeza, a riqueza do assunto, especialmente para um homem como Lessing, é impossível de se alcançar com a vista. – por fim, as legiões do inferno acreditaram que haviam levado a cabo seu trabalho; eles entoam no quinto ato canções de triunfo – até que uma aparição do mundo superior as interrompe de modo completamente inesperado, mas, contudo, do modo mais natural e da maneira mais tranquila de todas: “Não triunfeis!” – exclama para eles um anjo, “você não venceram a humanidade e a ciência; a divindade não concedeu ao homem o mais nobre dos instintos para fazê-lo eternamente infeliz; o que vocês veem e acreditam ter sob sua posse, nada mais é do que um fantasma. –”

283

Quão pouco isso possa ser, meu caro amigo, é o que tenho para contar; assim como isso merece, na minha opinião, apesar disso, ser preservado. Faça uso disso como lhe aprouver! – etc.

Leipzig, aos 14 de maio de 1784.

3. Karl Lessing, 1786¹⁸

E eu já ia esquecendo de mencionar o *Fausto* dele. Uma peça que o público espera há muito tempo, depois que tiveram uma prova dela na *Carta sobre literatura* e que novamente surge aqui para que as tenhamos todas juntas. – Eu sei de fonte segura que ele esboçou dois planos diferentes; e um deles um de seus amigos me assegurou ter lido aqui em Breslau, doze folhas manuscritas dessa tragédia, contudo não se encontrou nada além do que forneço aqui. É tão pouco disso que não se pode nem sequer adivinhar todo o plano de meu irmão. Nosso amigo, professor Engel, de Berlim, conversou muitas

vezes bastante sobre isso com meu irmão, por isso teve a bondade de, após meus muitos pedidos, me dar por escrito tudo o que sabia do assunto e também de me conceder a permissão de inseri-la aqui por inteira. Já existe uma explicação melhor para a ideia de meu irmão; e quem mais poderia além do próprio senhor Engel expô-la? Caso o quisesse! Não seria problema, mas sim uma vantagem. – O Senhor capitão von Blankenburg, forneceu na *Literatur und Völkerkunde* (Literatura e Folclore) de julho de 1784 um material parecido, o que confirma completamente a questão. De minha parte não seria outra coisa, do que disse meu irmão a mim de que, com a perda da caixa, o que mencionei no prefácio da segunda parte de seus escritos variados, estaria perdido tudo aquilo que ele havia feito no *Fausto*. Com isso não posso deixar de mencionar um pequeno detalhe que o senhor capitão von Blankenburg conta um pouco diferente. Essa caixa que se extraviou não ia para o senhor comerciante Lessing de Leipzig, mas sim para o senhor livreiro Gebler de Braunschweig que se encontrava por aquela ocasião na Feira de Leipzig. Ele deveria levá-la, segundo o endereço, para Braunschweig e guardá-la até o retorno de meu irmão da Itália.

4. Relato de Johann Jakob Engels, 1786¹⁹

É bem verdade, caro amigo, que seu bem-aventurado e esmerado irmão me falou de várias ideias para peças teatrais. Mas isso já foi há muito tempo. Os planos eram tão pouco desenvolvidos ou me foram relatados de maneira tão incompleta de modo que nada mais restou em minha memória que seja de valor para colocar por escrito, a não ser que seja só para informar publicamente. Do seu *Fausto*, entretanto, pelo qual o senhor me pergunta particularmente, sei um pouco disso, um pouco daquilo; me lembro, pelo menos de modo geral, da disposição da primeira cena e da última grande virada.

Nessa cena o teatro tem no cenário uma igreja gótica em ruínas, com um altar principal e seis outros menores. Destruição da obra divina é diversão para Satã; ruínas de um templo, onde o

Deus bondoso foi venerado, são seus lugares de morada preferidos. É justamente aqui, então, o lugar de reunião dos espíritos infernais para deliberarem em conjunto. O próprio Satã tomou assento no altar principal; nos outros menores estão espalhados os demais diabos. Mas todos eles são invisíveis aos olhos; apenas as suas vozes ásperas e dissonantes são ouvidas. Satã exige que os outros diabos prestem contas de ações que executaram; com um se dá por satisfeito, com outro não. – Pelo fato de pouco me lembrar dessa cena e assim parecer solta e incoerente, sem todo seu efeito, me atrevo a preencher as lacunas e lançar aqui a cena completa! –.

SATÃ: Fala, você primeiro! Nos informe sobre o que você fez!

PRIMEIRO DIABO: Satã! Eu vi uma nuvem no céu; ela trazia destruição em seu interior. Então me decidi ir até ela, me escondi em sua escuridão mais negra e a movi até que a parei em cima da choupana de um pobre piedoso que estava repousando com sua esposa. Aqui eu rasguei a nuvem e sacudi toda sua brasa na choupana de modo que a clara chama se ergueu para cima e todos os bens do miserável foram consumidos pelo fogo. – Isso foi tudo o que consegui, Satã. Pois o próprio, suas crianças que choravam e sua esposa foram arrancadas do fogo pelos anjos de Deus e quando vi isso, fugi dali.

285

SATÃ: Miserável! Covarde! – e ainda diz, era a cabana de um pobre, de um piedoso?

PRIMEIRO DIABO: De um piedoso e de um pobre, Satã. Agora ele está nu, sem nada e perdido.

SATÃ: Por nós! Sim, e isso ele o será para sempre. Tira do rico o seu ouro, de modo que ele se desespere, e o sacuda no fogão do pobre, para que ele seduza seu coração; então teremos um ganho duplo! Fazer o pobre mais pobre ainda, isso apenas o conecta mais fortemente a Deus. – Fale, você segundo! Dê-nos melhores notícias!

SEGUNDO DIABO: Isso eu posso, Satã! – Eu seguia pelo mar e procurava por uma tempestade, com a qual eu pudesse causar estragos e a encontrei. Então soaram, quando eu voei para a praia, ferozes

maldições em minha direção e quando olhei para baixo, achei uma armada com agiotas velejando. Rapidamente me enredei no furacão bem fundo, subi nas ondas espumantes novamente contra o céu. -

SATÃ: E você os afogou na torrente?

SEGUNDO DIABO: De forma que nenhum escapou! Arruinei toda a frota, e todas as almas que ela carregava são suas então.

SATÃ: Traidor! Essas já eram minhas! E elas teriam levado ainda mais maldição e ruína pela terra; não fosse terem disso roubadas, desonradas e assassinadas em costa estrangeira, teriam levado novos estímulos para o pecado de terra em terra; e tudo isso – é vão e está perdido! Oh, pra mim você tem que voltar para o inferno, diabo; você apenas destrói o meu reino. - Fala, você, terceiro! Você também passou por nuvens e tempestades?

TERCEIRO DIABO: Tão alto meu espírito não voa, Satã; eu não gosto do horrendo. Toda a minha poesia é volúpia.

SATÃ: Então és ainda mais horrível para as almas!

286

TERCEIRO DIABO: Eu vi uma amante tirando uma soneca; ela revolia-se meio dormindo, meio acordada plena de desejo e eu me esgueirei em seu leito. Com atenção, eu ouvia cada sopro de sua respiração, a escutava em sua alma a cada fantasia libidinosa; e finalmente – então eu capturei, por sorte, a imagem amada dela que inflava seu peito mais fortemente. Através dessa imagem eu criei para mim uma forma, uma forma de um jovem esbelto, excitadamente na flor dos dias: e com ela. -

SATÃ [*rápido*]: Você roubou a castidade de uma moça?

TERCEIRO DIABO: Eu roubei de uma beldade ainda intocada – o primeiro beijo; mais não fui capaz de provocar. – Mas esteja certo! Eu soprei nela assim uma chama no sangue; ela se fará presente diante do primeiro sedutor e a este eu poupo o pecado. Ela estará seduzida no primeiro instante. -

SATÃ: Desse modo temos vítima após vítima; pois ela será seduzida novamente; - Muito bem! Em tua ação há propósito!

Aprendam, vocês, primeiros, vocês, miseráveis, vocês que só provocam perdição no mundo dos corpos! Esse aqui provoca perdição no mundo das almas; esse é o melhor diabo. - Diga, você, quarto! Que tipos de ações você fez?

QUARTO DIABO: Roubar o preferido de Deus. - Um jovem solitário e pensador, inteiramente dedicado à verdade; respirando apenas por ela, a ela sensível; renunciando a toda paixão, exceto à única, à verdade; perigoso para você e para todos nós, caso ele viesse a ser professor do povo - roubar a ele, Satã!

SATÃ: Excelente! Maravilha! E teu plano? -

QUARTO DIABO: Veja bem, eu ranjo os dentes; eu não tenho nenhum. - Eu me esgueiro por todos os lados em torno da alma dele; mas não encontro qualquer fraqueza, pela qual eu pudesse agarrá-lo.

SATÃ: Idiota! Ele não tem um ardor pela verdade?

QUARTO DIABO: Mais do que qualquer mortal.

SATÃ: Então deixa ele apenas para mim! Isso é suficiente para a perdição! -

287

E então Satã ficou tão absorto em seus planos que não conseguia mais ouvir os relatos dos demais diabos. Ele encerrou a reunião; todos devem assistir à execução de seus grandes propósitos. Ele reputa seu sucesso aos recursos que lhe concedem poder e astúcia e que lhe garantem alcançá-lo. Mas o anjo da providência, que planava invisível acima das ruínas, anuncia a inutilidade dos esforços de Satã, com palavras de júbilo, mas faladas de modo suave, ecoando das alturas: *Vocês não vão vencer!* -

Tão estranho como o esboço dessa primeira cena é o esboço da peça inteira. O jovem, que Satã procura seduzir, é, como o senhor logo notará, Fausto; esse Fausto, o anjo encerra em um sono profundo e cria em seu lugar um fantasma, com o qual os diabos executam seu jogo por um bom tempo, até que, no momento em que eles acreditam tê-lo completamente seguro como deles, ele desaparece. Tudo o que acontece com esse fantasma é imagem de sonho para o

verdadeiro Fausto que está dormindo; ele acorda quando os diabos já se afastaram totalmente envergonhados e furiosos e agradece à providência pelo aviso que lhe foi dado através de um sonho bastante instrutivo. Agora ele está mais solidamente na verdade e na virtude do que antes. Não espere o senhor de mim qualquer indicação da maneira que os diabos tramaram e executaram o plano de sedução: eu não sei se conto aqui mais com o relato de seu irmão do que com minha memória; mas na verdade, tudo isso que paira vagamente diante de mim, está por demais no escuro, mais do que esperava trazer à luz novamente.

J. J. Engel

NOTAS

288

¹ Não se pode deixar de mencionar a importância de emigrantes e exilados como Jacob Guinsburg, Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld, responsáveis por estudos críticos e traduções fundamentais para a introdução e difusão do ideário de Lessing no Brasil. Alguns títulos e a data de suas edições já demonstram essa ausência reparada a partir dos anos 90 e mais intensamente no século XXI: LESSING, G. E. *De Teatro e Literatura*. São Paulo, EPU, 1991; _____. *Emília Galotti*. Tradução de Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2010; _____. *Emilia Galotti*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Editora Peixoto Neto, 2007; _____. *Emília Galotti; Minna von Barnhelm ou a felicidade do soldado*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999; _____. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998; _____. *Obras* (Organizado por J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela). São Paulo: Perspectiva, 2016.

² Vide BERNHARDT, Rüdiger. *Faust. Ein Mythos und seine Bearbeitungen*. Hollfeld: C. Bange Verlag GmbH, 2009.

³ A tradução ao pé da letra seria “arenque curtido em sal”, mas é a designação para uma figura cômica burlesca equivalente ao Polichinelo da *commedia dell'arte* italiana e que, através do vienense Joseph Anton Stranitzky no sé-

culo XVII, se transforma em *Hanswurst* (João Salsicha) em peças populares em torno da figura de Fausto. *Hanswurst* surge primeiramente em uma versão do baixo alemão da narrativa de Sebastian Bradt, *Nau dos insensatos* (1519). A designação serve para descrever um homem rude cuja figura lembrava uma salsicha. Surge em cena com trajas coloridos e exagerados, compondo a figura de um nêscio.

⁴ Carta 17, integrante do livro *Cartas a respeito da mais nova literatura* (*Briefe, die neueste Literatur betreffend*), reunião dos textos (333) publicados no semanário de mesmo nome pela Nicholaische Buchhandlung (Berlim) entre os anos de 1759 e 1765. Em sua maioria as cartas foram escritas (mas publicadas anonimamente) por Friedrich Nicolai (63), Moses Mendelssohn (83) e Lessing (55). Por estes e outros textos sobre a vida literária da Alemanha de então, anos mais tarde Herder classificou Lessing como o “primeiro crítico de arte alemão” (*Teuschen Merkur*, out. 1781). Fonte para a tradução: LESSING. G. E. *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. In: *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. Digitale Bibliothek Band 1. Berlin: Directmedia Publishing, 1995, CD-Rom.

⁵ Johann Christoph Gottsched (1700-1766) um dos expoentes do Iluminismo alemão, procurando em seus escritos, tanto críticos como dramáticos, estabelecer parâmetros para um teatro nacional, muito embora estreitamente amparado pelos preceitos do Classicismo francês.

⁶ Friedrike Caroline Neuber (1697-1760), atriz famosa no século XVIII, responsável pelo estabelecimento do moderno teatro alemão, banindo dele a figura do João Salsicha (*Hanswurst*) em nome de um teatro em estrito respeito ao texto dramaturgico e em língua alemã. Junto com seu marido, Johann Neuber, dirigiu a Companhia de Comediantes Neuber e foi quem encenou em 1748 a primeira peça de Lessing, *O jovem erudito* (*Der junge Gelehrte*), na qual há menção a Fausto em algumas de suas cenas.

⁷ A expressão “com tesoura e cola” indica, em termos literários, uma escrita grosseira que se quer literária. Lessing alude aqui a uma crítica feita a Gottsched pelo crítico suíço, Johann Jakob Bodmer (“*Sinnliche Erzählung von der mechanischen Verfertigung des deutschen Originalstücks, des Gottschedischen, ‘Catos’*”; Züricher Sammlung 8, 84 f.; 1743), ao se referir jocosamente à forma mecânica de elaboração do texto literário do crítico-dramaturgo alemão. O drama de Gottsched, *Catão moribundo* (*Sterbender Cato*), foi escrito em 1730, encenado pela companhia teatral de Neuber em 1731 e publicado no ano seguinte. O drama é no fundo uma “colagem” de passagens das obras do inglês Joseph Addison (*Cato, a Tragedy*; 1712) e

do francês François-Michel-Chrétien Deschamps (*Caton d'Utique*; 1715), sendo apenas o ato final de sua própria autoria.

⁸ Estes e outros dramas compõem a coletânea em seis volumes *Teatro alemão segundo regras e exemplos dos Antigos* (*Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten*) elaborada por Gottsched entre os anos de 1741 e 1745, composta por dramas contemporâneos como os citados no texto e também por traduções de peças francesas de Voltaire, Corneille e Destouches, assim como do dinamarquês Holberg.

⁹ Lessing critica de forma veemente e radical o legado de Gottsched que possui, sem dúvida, um papel importante na criação do teatro moderno alemão, abrindo caminho para a criação de um teatro nacional ao atribuir ao teatro uma importante função social que deveria ser financiada pelo estado, contribuição fundamental para o estabelecimento do teatro burguês na Alemanha e na valorização da profissão de ator. O banimento da figura arlequinesca do João-Salsicha andava em par com a valorização do texto dramático.

¹⁰ Referência a Ben Jonson (1573-1637); Francis Beaumont (1584-1616) e John Fletcher (1576-1625).

¹¹ Personagem da tragédia de Voltaire.

290

¹² Segundo Grimal: “Nas crenças populares romanas, Orco é o espírito da morte, que dificilmente se distingue dos Infernos, morada dos mortos. Aparece nas pinturas funerárias dos túmulos etruscos sob a forma de um gigante cabeludo e barbudo e hirsuto. Pouco a pouco esse espírito foi se aproximando dos deuses helenizados e Orco passou a ser apenas um dos nomes de Plutão ou de *Dis Pater*. Mas Orco permaneceu vivo na língua familiar, enquanto as duas outras divindades pertenciam à mitologia erudita”. IN: GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005, p. 338.

¹³ Imagem do fac-símile do manuscrito de Lessing em PETSCH, Robert. *Lessings Faustdichtung mir erläuternden Beigaben*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1911, p. 67.

¹⁴ Escrito entre 1775 e 1775; Impressão de trechos 1759 na 17. Carta sobre Dramaturgia de Hamburgo; Primeira impressão em: *Theatralischer Nachlaß*, Bd. 2, Berlin (Voss) 1786. Publicações póstumas sobre o teatro. Fonte para a tradução: LESSING. *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*, S. 66677, (vgl. Lessing-W Bd. 2, S. 1).

¹⁵ Tanto o Prólogo quanto o primeiro ato, cenas 1 a 4, foram publicados pela

primeira vez por Karl Lessing na edição de escritos dramáticos encontrados no espólio de Lessing, sob o título *Escritos póstumos de dramaturgia* (*Theatralische Nachlass*) em 1786.

¹⁶ Friedrich (Maler) Müller; Texto fonte em: MIDDELL, Eike. *Faust. Eine Anthologie*. I. Band. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1967, p. 239-240.

¹⁷ Em alemão: *Schreiben über Lessings verloren gegangenen Faust. Vom Hauptmann von Blankenburg*; Publicado pela primeira vez em: *Literatur und Völkerkunde. Ein periodisches Werk* (Ed. Archenholz), Bd. 5. Dessau: 1784, p. 82-84. Texto utilizado para tradução: MIDDELL, Eike. *Faust. Eine Anthologie*. I. Band. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1967.

¹⁸ Texto fonte: MIDDELL, Eike. *Faust. Eine Anthologie*. I. Band. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1967, p. 243.

¹⁹ Texto fonte: MIDDELL, Eike. *Faust. Eine Anthologie*. I. Band. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1967, p. 244-247.