



Fausto passo a passo: a sequência narrativa no mito fáustico

Faust step by step: the narrative sequence within the Faustian myth

André Kangussu¹

Resumo: Fausto torna-se, na modernidade, um mito e um emblema definitivo do ato humano de firmar acordo com o diabo. Foi reatualizado em diferentes épocas em versões que expressam diferentes crenças, valores morais e filosóficos. Neste artigo analisamos alguns elementos de diferentes versões autorais do mito, identificamos nelas uma sequência típica de eventos, e apontamos os modos como diferentes autores expressam valores diferentes ao cometerem desvios (atípicos) com relação à narrativa fáustica típica.

Palavras-chave: Fausto; diabo; Marlowe; Goethe; Mann.

Abstract: Faust becomes, in the Modern Age, a myth and a definitive icon of the human act of bargaining with the devil. It was updated in different periods in versions that express different beliefs, moral and philosophical values. This article analyses some elements of different authorial versions of the myth, identifies in them a typical sequence of events and points out the ways in which different authors express different values while performing deviations to the typical Faustian narrative.

Keywords: Faust; devil; Marlowe; Goethe; Mann.

1. INTRODUÇÃO

Este estudo faz uma leitura sobre a estrutura de algumas versões do mito do Fausto. Tomo *A História Trágica de Doutor Fausto* (1588 ou 1592), de Christopher Marlowe, e *Fausto* de Goethe (concluída em 1832) como modelos centrais. A escolha considera que as duas obras tornaram-se as principais fontes de onde os artistas posteriores colherão elementos, imagens e episódios. Parto da impressão de que ao longo do percurso secular do mito, criou-se um modo típico de narrá-lo e que se fez típico através da repetição de determinados elementos. Chamo esse modo de “narrativa fáustica” para os fins deste artigo. Ela consiste em três principais segmentos que o herói atravessa: a crise, a corrupção e a ação. Em cada uma dessas etapas, apontarei algumas questões morais e filosóficas fulcrais, além de mencionar algumas situações e gestos recorrentes. Dado esse panorama mais ou menos comum da narrativa fáustica, interessa-me sobretudo comentar algumas versões a partir do atípico, ou seja, a partir dos desvios mais fundamentais que cada autor analisado praticou em sua obra. Ao leitor não iniciado no universo fáustico, este artigo deverá servir como uma útil e breve introdução.

Além das obras de Marlowe e Goethe, este estudo contemplou a leitura de Jacques Cazotte (*O Diabo Apaixonado*, 1772), Machado de Assis (*A Igreja do Diabo*, 1880), Eça de Queiroz (*O Mandarim*, 1884), Fernando Pessoa (*Tragédia Subjetiva* e *A Hora do Diabo*, publicado postumamente), Gertrude Stein (*Doctor Faustus Lights the Lights*, 1939), Paul Valéry (*Meu Fausto*, 1945), Thomas Mann (*Doutor Fausto*, 1947) e Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*, 1956). Também me servi livremente de exemplos tirados de algumas das mais destacadas versões não literárias do mito, como as óperas (Charles Gounod, Hector Berlioz e Arrigo Boito) e os filmes (*Faust*, de F. W. Murnau, *La Beauté du Diable*, de René Clair, e *Faust*, de Jan Švankmajer).

¹ Mestre e doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

1.1 Breve história do mito

Sabemos que após a morte de Johann Georg Faust em 1541 (o chamado “Fausto histórico”), os panfletos, livros populares e relatos sobre a vida do mágico que teria pactuado com o diabo mantiveram vivo o mito, cuja popularidade ocasionou o sucesso editorial instantâneo de *Faustbuch*, livro anônimo publicado por Johann Spies em 1587, à época a mais completa compilação de relatos sobre o mágico charlatão. Tornou-se conhecido na literatura por meio de Marlowe e, a partir da obra de Goethe, uma figura central no imaginário da cultura ocidental, incansavelmente atualizada no drama, no romance, na ópera e no cinema.

O tema do pacto com o diabo, tendo se agigantado na ficção e no imaginário ocidental, ganhou certa autonomia em relação à figura e ao nome de Fausto, mas este nunca deixou de ser o ícone hegemônico daquele tema. É notável que os escritores, roteiristas e libretistas tenham continuado a dar o nome de Fausto a seus heróis que já pouco ou nada tinham em comum com o homem histórico da época renascentista. Assim o nome do Fausto foi se despojando de uma vaga identidade (essa que deslizou livremente entre o mágico e o nigromante, o alquimista e o erudito acadêmico, e posteriormente entre o artista e *outsider*), para designar uma qualidade do homem. A qualidade do sujeito fáustico é, por excelência, a associação voluntária ao mal. Por extensão do sentido, passaram-se a qualificar como fáustica a motivação do pacto (aquilo que no humano é crise e busca exceder sua própria capacidade material), as consequências nefandas do pacto (a ação compulsiva do sujeito a cujo desejo é dado saciar-se sem restrição) e também seus sintomas afetivos (a ruptura dos laços sociais e a incapacidade de amar ou de, ao menos, não destruir o objeto amado).

2. A CRISE DE FAUSTO

A narrativa fáustica começa na crise. O ambiente é o gabinete, o lugar de ofício, que varia livremente entre um laboratório, um mero cômodo com livros ou até uma clínica médica. Sua crise, dramatizada em monólogos com exclamações exasperadas e perguntas sem resposta, consiste em haver chegado ao esgotamento de sua atividade intelectual ou profissional. Velho, ele alcançou o limite da maestria de seu ofício (coisa que frequentemente simboliza o acúmulo da totalidade do conhecimento científico ou teológico disponível em seu tempo), mas continua insatisfeito, seja por não ter acesso ao conhecimento infinito, por não ter conseguido penetrar o âmago dos mistérios, por não ter levado a cabo o sonho da alquimia (criação artificial da vida e transmutação em ouro) ou ainda por não possuir acesso irrestrito aos prazeres mundanos. Sua crise tipicamente põe em cena o momento em que se torna crucial a separação entre ação e pensamento (ou inteligência e vida, ou ainda, entre coisa e representação). Nessa luta, o abstrato está fadado a ser derrotado pelo concreto. Fausto aqui é só pensamento, não age, está imobilizado entre a opção de não mais viver e a de encontrar uma última saída.

Em Marlowe, essa etapa é curta (vv. 29-92) e o homem logo vislumbra a solução na magia negra. Em Goethe, a crise é longa (vv. 354-1.237) e tem dois momentos: o do espaço interno do gabinete e a da cena ao ar livre, ‘Diante da Porta da Cidade’, onde vemos que sua angústia também tem causas sociais e afetivas: no domingo da Páscoa, o erudito observa a interação dos tipos populares de sua vila, inveja-lhes a alegria,

mas sabe que seu espírito é sofisticado demais para poder compartilhar desse idílio social².

Nenhum autor parece ter dado tamanha importância a essa etapa como Fernando Pessoa em seu *Fausto, Tragédia Subjetiva*. Trata-se de uma obra inacabada, que sobrevive em centenas de fragmentos de manuscritos cuja ordem precisa o poeta não estabeleceu. Daí o obstáculo para a presente análise: não podendo precisar a posição original de cada fragmento, o senso de progressão narrativa se dilui e torna-se incerta a diferença de atitude do protagonista antes e depois do pacto. A peça empresta muitos dos elementos da narrativa fáustica (por exemplo, o inferno, a taberna, a mulher “amada”, o frio, o velho cuja vida é sacrificada), porém tais elementos não despertam no personagem em cena ações correspondentes às da típica narrativa fáustica; oferecem-se antes como símbolos diante de sua contemplação paralisada, nunca deixando de servir de tema ao problema de sua individualidade (motivo pelo a tragédia é intitulada *subjetiva*).

Em um rascunho muito elucidativo sobre a estrutura da obra, o poeta conta que “o conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida” (PESSOA, 2003, p. 190). No primeiro ato, o único estritamente correspondente à crise, a inteligência é derrotada ao buscar *compreender* a vida; no segundo, cujos temas aparentemente não têm paralelos goethianos, por tentar *dirigir* a vida; no terceiro, onde a tragédia amorosa se ambienta, falha em *adaptar-se* a ela; no quarto ato, com paralelos goethianos mistos, fracassa ao tentar *dissolver* a vida; no quinto ato “temos, finalmente, a Morte, a falência final da Inteligência ante a vida” (*idem*, p. 191). Apesar da divisão em atos acompanhar vagamente o percurso marlowe-goethiano, a inação e a perene derrota da inteligência fazem de *Tragédia Subjetiva* um grande aprofundamento da crise. Se “a Inteligência é representada por Fausto” e a inteligência é sempre derrotada, é a expressão de dor que plasma todo o discurso dele³, tornando fundamentalmente indistintas a voz e a atitude anteriores ao aparente pacto daquelas posteriores.

3. A CORRUPÇÃO DE FAUSTO

A segunda etapa expõe o caminho que leva à corrupção personagem. É tipicamente desenvolvida na seguinte ordem: um primeiro aceno ao mal por parte de Fausto, a aparição do diabo, a sedução do diabo e a consumação do pacto. A questão moral aqui posta em cena é a atitude do homem diante do mal.

3.1 O homem acena ao diabo

A crise de Fausto não o leva ao suicídio⁴. A saída que encontra está no oculto, na magia negra. O diabo tipicamente só se materializa depois de uma espécie de sinal verde do homem, momento de fraqueza que dramatiza o primeiro sinal de corrupção

² Amplamente assimilado, o acréscimo que Goethe promoveu com a cena ao ar livre aparece, por exemplo, em Charles Gounod (na ópera *Faust*, de 1859) e Arrigo Boito (na ópera *Mefistofele*, de 1868). A atitude de reserva social e afetiva, que em Goethe se restringe a essa cena, é levada ao extremo e guia o comportamento tanto do Fausto de Fernando Pessoa quanto do de Thomas Mann através de todo percurso dessas obras.

³ A única interrupção na expressão de dor aparentemente está no breve entreato III, o “entreato dionisíaco”, nas palavras do autor, que encontra seu paralelo goethiano na famosa Noite de Valpúrgis. O fragmento 30-15 diz, “Dos montes, dos vales,/ Das luzes, das flores/ O prazer vem; (...) Dancemos”.

⁴ Goethe introduziu um frasco de veneno que Fausto faz menção de beber durante a crise em seu gabinete, momento dramático também amplamente assimilado.

moral do doutor que, médico ou teólogo, até este momento da velhice, passara a vida toda exercendo seu ofício com honestidade.

O Fausto de Marlowe é extremamente decidido e objetivo: sua crise termina abruptamente quando ele ordena que Wagner, o fâmulos, convoque a visita de Cornélio e Valdez, dois mágicos, para aprender com estes como se invoca o diabo⁵. Mefistófeles sequer precisa seduzir: é invocado apenas para cumprir a função de despachante, mero mensageiro entre o homem e Lúcifer, o verdadeiro diabo. Em Goethe (como em Boito, Berlioz e Mann) não há encruzilhada e não se faz uma invocação direta. Na cena em que observa a alegria dos concidadãos, o erudito expressa sua primeira inclinação ao oculto:

Ah, se no espaço existem numes,
Que tecem entre céus e terra o seu regime,
Descei dos fluidos de ouro, dos etéreos cumes,
E a nova, intensa vida conduzi-me! (GOETHE, 2014, p. 104, vv. 1.118 - 1.121)

Imediatamente após o discurso em que Wagner tenta demovê-lo (vv. 1.126 - 1.146), entra em cena o cão que posteriormente saberemos ser uma forma de Mefistófeles.

Na novela *O Mandarim* (1880), Eça de Queiroz dá maior sutileza a esse aceno: sua corrupção é marcada pela mera indecisão. Teodoro, um Fausto lisboeta, funcionário público que habita uma pensão humilde, lê num romance que existe um mandarim cuja riqueza vultuosa será herdada por quem apertar uma tal campanha fantástica. Ao se deparar com a pergunta, “Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás a campanha?”, Teodoro entra num fluxo de consciência em que se vê indeciso. Tal indecisão basta para que tal campanha se materialize a seu lado fantásticamente (QUEIROZ, p. 23-24). A corrupção de Teodoro se inicia no momento em que ele fraqueja em pensamento diante do mal. Thomas Mann vai além e põe na boca de seu narrador que “quem crê no Diabo já lhe pertence” (MANN, 1984, p. 241): a mera crença no mal basta para corromper o homem.

3.2 O diabo seduz o homem

Mefistófeles não é uma visita inconveniente. Tipicamente só aparece depois de reconhecer em Fausto o potencial para a corrupção. Entre a aparição e a assinatura do pacto, temos a fase da sedução e negociação. Depois das devidas apresentações, o diabo precisa convencer, fazer-se atraente e mostrar do que é capaz.

É notável aqui o quanto a tradição fáustica toma da Tentação de Cristo (Mateus 4:1-11, Marcos 1:12,13 e Lucas 4:1-13), episódio do Evangelho em que o diabo tenta seduzir Cristo em seu isolamento espiritual no deserto. Lembremo-nos da terceira e última tentativa de assédio: “*O demônio transportou-o uma vez mais, a um monte muito alto, e lhe mostrou todos os reinos do mundo e a sua glória, e disse-lhe: ‘Eu te darei tudo isto se, prostrando-te diante de mim, me adorares’*” (Mateus, 4:8-9). A imagem do homem em vista panorâmica do mundo encontra na tradição fáustica as mais diversas variações. Em “A Hora do Diabo”, Fernando Pessoa apenas atualiza o mundo: “...aquela é Londres (...) Aquela é Berlim (...) E aquela ali, é Paris”, aparentemente mostrado em sonho. Em Thomas Mann, que nos oferece diferentes momentos de sedução do diabo nem sempre claros ou inequívocos, a referência mais explícita ao demônio do Evangelho toma a forma de Fitelberg, empresário musical muito amaneirado que em vão vai perturbar o “jejum” do pianista que renunciou ao mundo para compôr, a fim de levá-lo a Paris e torná-lo famoso: “... *cheguei na intenção de*

⁵ A invocação espontânea aparece como um ritual formal na encruzilhada, por exemplo, em Cazotte, Guimarães Rosa, Murnau e Švankmajer. Em Gounod, reduz-se a um mero verso (“À moi, Satan! À moi!”).

raptar o senhor, de induzi-lo a uma infidelidade passageira, de conduzi-lo sobre meu manto através dos ares e de mostrar-lhes os impérios deste mundo em toda a sua magnificência, e mais ainda, de prostrá-los a seus pés” (MANN, p. 539, 1984).

Em *Grande Sertão: Veredas* é possível encontrar uma série de insinuações de uma possível atuação diabólica de Diadorim-Reinaldo (assim como também podemos reconhecer passagens que desmentem essa hipótese). Um episódio que parece guardar alegoria ao jejum de Cristo é o momento em que, ainda garoto, pouco depois de conhecer Reinaldo, Riobaldo é conduzido por este a um perigoso passeio de canoa rumo ao deságue no Rio São Francisco. Riobaldo sente-se intimamente confortável e acolhido pela falta de medo do novo amigo (note-se que é o desejo de não mais ter medo que anos depois levaria Riobaldo a uma tentativa de pacto com o diabo). A visão de Riobaldo, ao rememorar o episódio, parece partir, como nos Evangelhos, do topo de um mirante bem alto: “*o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio*” (ROSA, p. 106, 2010). O amor por Diadorim (supostamente homoafetivo) perpassa o épico de Rosa como a mais visível insinuação de uma influência demoníaca.

No tema da sedução, o comércio psíquico entre o homem e o diabo frequentemente incorpora, por atração ou por repulsa, um significado sexual. Em *O Diabo Apaixonado* (1772), romance de Jacques Cazotte, o tema da sedução sexual é culminante e ocupa o centro da narrativa inteira. Álvaro, capitão da guarda real de Nápoles, está moralmente atado aos princípios religiosos e familiares (objetivados na figura da mãe) e precisa resistir aos encantos do diabo, que toma a forma de Biondetta, uma loira. O ritmo do romance plasma-se numa veloz alternância entre momentos de exasperação do herói, que o leva a humilhar e abusar do objeto de desejo, e momentos de certo entendimento amoroso entre os dois. Ao fim, Biondetta não consegue de Álvaro nenhum favor sexual e nem o demove de sua missão de voltar à casa da mãe para pedir que abençoe o casal. Portanto, trata-se na verdade de um anti-Fausto cuja narrativa, como a de Jesus no deserto, reduz-se à etapa da sedução. Porém, ao contrário de Jesus, Álvaro não é um anti-Fausto implacável e peremptório: o que o romance nos oferece de mais intenso é justamente o custo físico e emocional do herói que resiste à sedução demoníaca.

3.3 Dois tipos de diabo

Na narrativa fáustica as representações do diabo são masculinas e a meu ver parecem orientar-se por duas principais tendências (que não se excluem: ao invés, é comum que sejam simultâneas na composição dessas criaturas). A primeira trata de um diabo mais primitivo, que expõe melhor sua origem escura e subterrânea. É a besta. Fala e ri menos, é mais viril, mais predatório, pode manter traços bestiais (como os do cão ou da cabra) e ter a postura encurvada, movendo-se rasteiro e farejador, com a constante prontidão para emboscar a presa. Mais instintivo, tem menor habilidade em enganar e, portanto, serve melhor como instrumento didático para ampliar a diferença entre bem e mal. Encarna o mundano como oposição ao abstrato e ao divino. por isso é menos atraente a Fausto. Esse é o lado de Mefistófeles que muitas vezes não entende a nobre ambição espiritual de Fausto e que pensa que pode impressioná-lo ao levá-lo à Taberna de Auerbach e criar magicamente um chafariz de bebida que tem o poder de fazer os convivas se prostrarem feito porcos. Essa diferença secretamente humilha Mefisto, que, para seduzir, precisará pensar em formas mais sofisticadas de demonstrar poder.

Esse modelo, que predominou nas lendas e histórias populares e que foi hegemônico nas representações gráficas e literárias da Idade Média, sofreu significativa oposição de John Milton e seu Satã alado, em *Paraíso Perdido* (1667), que é uma figura humanizada: ao mesmo tempo agressivo e frágil, valente e fleumático, um

outsider e um rebelde político. Esse tipo de diabo é mais individual, eloquente, *flamboyant*, irônico, autorreferencial, tem maior talento diplomático e maior dom de iludir. Esse diabo tipicamente se apresenta ao homem e, quando este lhe pergunta o nome, aquele responde numa fala empostada sobre sua história e sobre seus mil nomes. Essa linha de diabo representa a dúvida sobre o novo, a suspeita do mal na modernidade, o medo do futuro. Sua aparência tem a curiosa tendência de se assemelhar a figuras revolucionárias ou da Nova Esquerda de seu tempo. Seu eventual lado feminino é uma janela aberta para o paganismo. O homem comum, o *everyman*, olha para esse diabo como os monarquistas olham para os liberais no século XIX e como os liberais olham para os comunistas no século seguinte. No Mefistófeles goethiano reconhecemos várias características deste tipo: as ideias progressistas (ao proceder à criação do papel-moeda), os gestos que acusam virilidade inferior à de Fausto (ao afetar enjoo diante das figuras ctônicas da ‘Noite de Valpúrgis Clássica’), o desejo homossexual (ao perder a alma do herói enquanto se distraía em admirar o traseiro dos anjos), pelo travestismo (ao assumir a forma feminina de Fórcuias). Esse diabo caiu no gosto dos românticos e triunfou desde então até à nossa sensibilidade atual, período ao longo do qual passou a emprestar elementos das figuras do cortesão, do *scholar*, do artista, do poeta, do cafetão e do *crossdresser*.

É do segundo para o primeiro tipo de diabo que o Mefisto goethiano decide passar quando, depois de fazer um torneado trocadilho linguístico (versos 1.994-2.000), diz, “*Farto estou já do tom pedante,/ Torno a fazer-me de demônio*” (2.009-2010).

Pertencem predominantemente ao primeiro grupo: o Mefistófeles de Marlowe, o de Gertrude Stein (*Doctor Faustus Lights the Lights*), o de Murnau, o de Švankmajer, a cabeça de camelo (em *O Diabo Apaixonado*), o professor Schlepffuss (de Mann), Hermógenes (do *Grande Sertão*), o de Eça de Queiroz (*O Mandarim*), o de *Tragédia Subjetiva* (Fernando Pessoa), o diabo de Dante Alighieri, o das canções de Robert Johnson (1911 - 1938) e o dos performers de *heavy metal*.

Pertencem predominantemente ao segundo grupo: Mefistófeles de Goethe, de Paul Valéry (*Mon Faust*, 1945), Diadorim (‘*Grande Sertão*’), o carregador, a cafetina e o produtor musical Saul Fitelberg (de Thomas Mann), o de Machado de Assis (*A Igreja do Diabo*), o de *A Hora do Diabo* (Fernando Pessoa), o de René Claire (no filme *La Beauté du Diable*, 1950), Mick Jagger interpretando *Sympathy for the Devil*, Dr. Frank N’ Furter (do musical *Rocky Horror Picture Show*, 1975), o rock star Marilyn Manson.

Ambos são inimigos do homem: o primeiro porque quer destruir a ordem civilizada e levá-lo de volta a um passado bárbaro, e o segundo porque quer alterar a ordem e precipitar o homem rumo a um futuro degenerado.

4. AÇÃO

Consumado o pacto, Fausto está livre para agir. O que tipicamente acontece aqui é que nenhum desejo do homem será doravante refreado. Não me lembro de encontrar nas versões do mito aqui analisadas um só pedido de Fausto que esteja fora do alcance do diabo. Aqui se levanta a questão sobre o objeto e o limite do desejo de Fausto⁶. O que ele quer? Quanto há de bastar? Para onde aponta a sucessão de ações durante o tempo em que o pacto é válido?

O Fausto de Marlowe ainda é, em essência, aquele mesmo bufão do livro anônimo *Faustbuch*. Recapitemos seu trajeto pós-pacto: Fausto sana algumas dúvidas sobre o inferno, viaja até o Vaticano para pregar peças no papa, alcança prestígio como nigromante, faz uma negociação enganosa com um mercador de cavalos, impressiona

⁶ Harold Bloom escreve, “*It is certainly a work about what, if anything, will suffice, and Goethe finds myriad ways of showing us that sexuality by itself will not*”. (BLOOM, 1994, p.210)

o Duque e a Duquesa de Vanholt ao fazer aparecer um cacho de uvas, invoca Helena de Troia diante dos letrados e lhe dá um beijo e, por fim, tem um desentendimento com o Ancião que profetiza sua ruína. Seus atos são mesquinhos, não têm ambições espirituais, e não identificamos neles um senso de progressão. Os 24 anos servem de mera recreação a um ego infantil. A ambição humana aqui é comicamente reduzida a algo vil e ridículo diante da grandeza da ordem moral divina.

Nenhum autor deu tanta importância a essa fase como Goethe. Entre o pacto e a morte correm dez mil versos, cerca de 80% da obra. O pacto estabelece que o herói poderia ser levado no momento em que se sentisse pleno e manifestasse, por isso, o desejo de parar o tempo. No entanto a ansiedade de Fausto é implacável e o pacto chega a cumprir cem anos sem que ela se satisfaça. Retomemos o percurso: ele se apaixona e consome o amor da camponesa Gretchen, provoca a morte do irmão e da mãe da amada, leva-a à loucura, ao crime de infanticídio e à prisão; viaja no espaço, participa do carnaval florentino, implanta um plano econômico na corte; desce ao reino das mães, viaja no tempo, corteja, desposa e fecunda Helena de Troia, vence uma guerra; realiza a fantasia de ser vários homens: cavaleiro medieval, general, imperador, galã, trovador, pai e *businessman*; ganha concessão de terra, empreende um aterro, em virtude do qual desapropria a terra do casal de velhos e acidentalmente lhes ocasiona a morte. Ele mesmo morre cego e centenário ao dizer como que por acidente a frase com que ficou combinado que Mefisto poderia levá-lo.

Em seu ensaio “O Fausto de Goethe: Tragédia do Desenvolvimento”, Marshall Berman analisa a obra segundo uma dialética da história. Ele defende que, durante sua fase ativa “Fausto se torna um homem genuinamente melhor” (BERMAN, 1986, p.51) e que “uma das ideias mais originais e frutíferas do Fausto de Goethe diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do autodesenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento econômico” (*idem*, p. 40). Na cena do pacto, explica ao diabo que não está interessado em gozos ou em mais sabedoria, mas sim em sentir todas as sensações humanas, possuir todos seus bens e males e tornar-se ele mesmo a própria humanidade (vv 1.765-1.775). A passagem do herói do mundo pequeno do primeiro volume rumo ao universal da segunda parte guarda um paralelo com a vida de Goethe, que, ao longo dos 60 anos que levou para concluir a peça, testemunhou o impacto da Revolução Industrial. Se nas sociedades industriais, “o processo de desenvolvimento precisa ele próprio caminhar no sentido de um perpétuo desenvolvimento”, o objetivo de Fausto de representar a humanidade redundava na tarefa do autoaperfeiçoamento perpétuo. O sucesso em conjugar crescimento pessoal e social não é dado ao Fausto de Gertrude Stein, publicado no entreguerras. Aqui, em oposição extrema ao que ocorre em Goethe, num ambiente de crise do homem moderno, o doutor vende sua alma em troca de inventar a luz elétrica, mas ele falha em controlá-la e ela falha em iluminá-lo (em todas as acepções metafóricas que a luz toma nessa peça).

Em Goethe, o projeto de representar a humanidade é pago com a própria personalidade. Nas conversações com o amigo e poeta Johann Peter Eckermann, Goethe explica que o segundo volume trata da passagem do subjetivo para o objetivo (CAMPOS, 2008, p. 119)⁷.

⁷ Essa mesma impressão tampouco escapou a Franz Lizst, que compôs sua *Faust Symphony* (1857) para a inauguração do Monumento Goethe-Schiller em Weimar. Em carta de 1869, ele faz uma comparação entre Fausto e Manfred (de Byron), na qual deplora a passividade da personalidade do herói goethiano: “Em minha juventude eu admirava Manfred com paixão e lhe dava muito mais valor do que a Fausto, que (...) me parecia decididamente um personagem burguês. Por esse motivo, ele se torna mais vário, mais completo, mais rico, mais comunicativo [que Manfred]. A personalidade de Fausto se despedaça e se dissipa; ele não age, deixa-se ser levado, hesita, experimenta, perde-se, pondera, negocia, e está interessado em sua felicidade pífia. De certo Manfred sequer poderia pensar em tolerar companhia tão má

Adrian Leverkühn, o herói de Mann, também tem uma missão nobre. Em troca de sua alma, o pianista disporá da diabólica fagulha do gênio com que poderá compor uma obra que, em mérito, originalidade e impacto história, semelha a de Arnold Schoenberg (1874 - 1971). Ao contrário do Fausto goethiano, o de Mann passa de um mundo pequeno para um mundo ainda menor: sai da cidade de Munique e, na segunda metade do romance, passa a viver num quarto numa cidade menor, onde passa a renunciar ao contato com o mundo. Praticamente não tira proveito algum da condição de pactário senão o de compor música genialmente. Por outro lado, o autoisolamento salvaguarda a personalidade de Adrian, que, ao contrário do Fausto goethiano, se mantém individualíssimo até o fim.

4.1 A tragédia amorosa

Outra grande contribuição da obra de Goethe ao mito é a introdução da tragédia amorosa, que ocupa toda a segunda metade do primeiro volume. Seu envolvimento com Gretchen é, aliás, o episódio mais conhecido da tragédia. É comum que nas escolas da Alemanha, apenas o primeiro volume da obra seja lido pelos alunos; o segundo sendo considerado pouco acessível. A maior parte das óperas e filmes cujo enredo derivam diretamente de Goethe termina na primeira parte, sem entrar no “grande mundo”, geralmente se encerrando com a apoteose de Gretchen. A autonomia que a tragédia amorosa conquistou nessas versões adaptadas do mito geralmente nos apresenta um Fausto incompleto, mais dócil e, de certo modo, menos fáustico. O Fausto dos filmes e das óperas ao mesmo tempo que não é mais o hedonista vicioso de Marlowe e Spies, pois tem grandes sentimentos, tampouco carrega em si uma missão a ser perseguida com seriedade ou obcecada solenidade como o Fausto do segundo volume de Goethe.

A autonomia da tragédia amorosa é culminante em *Faust: Eine deutsche Volkssage* (1926), filme de F. W. Murnau, que se baseia estruturalmente na narrativa goethiana, mas altera o indivíduo fáustico em pontos cruciais. Começa, como em Goethe, com um prólogo no Céu que de saída anuncia o desfecho: a aposta de Mefisto é uma causa perdida, pois a alma do herói já pertence a Deus. Lá embaixo, sua crise é ver que o povo de sua vila está sendo dizimado por uma peste enviada pelo diabo e cuja cura excede sua habilidade médica. Entre o primeiro gesto de seduzir (queimando a bíblia, em revolta) e a consumação do pacto, correm 27 minutos de filme (um quarto do total). A expansão da etapa da sedução quer nos convencer da solidez moral de Fausto, a quem, mesmo em seu momento de maior fraqueza, custou muito ser corrompido. A tragédia basicamente segue como em Goethe até o momento em que Gretchen, depois de matar o próprio filho, é condenada à fogueira por seu povo. No instante da execução, Fausto, ardente de amor e consumido pela culpa, lança-se na pira, os amantes morrem juntos e suas almas são admitidas no Céu. Quando Mefisto vai cobrar as almas, o Arcanjo explica que elas foram salvas pelo amor. A palavra “Liebe” resplandece nos últimos frames.

Trata-se de um Fausto incomum: não perdeu o senso de comunidade (pelo contrário, sua crise corresponde à crise de toda a cidade); é mesmo capaz de amar; e, o menos fáustico dos gestos, sacrifica sua individualidade⁸. Sigmund Kracauer, em uma

quanto a de Mefistófeles, e se ele tivesse amado Margarida, teria sido capaz de matá-la, mas jamais de abandoná-la de modo covarde como Fausto”.

(Tradução minha, acessado em <<http://everyhistory.org/19thcentury/1857-3.html>>, a 24/01/2017).

⁸Em *Mitos do Individualismo Moderno*, Ian Watt enxerga em Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe os quatro mais bem-acabados mitos do individualismo do homem moderno. O que têm em comum? São quatro homens que perdem todo vínculo com a comunidade, não têm família, abraçam uma

crítica de exaspero inflamado, acusou o filme de "deturpar" os temas do mito e de vulgarizar o "conflito metafísico entre o bem e o mal". Apontou a realização cinematográfica como uma "futilidade", uma mera demonstração de artifícios e ratificou a opinião de quem disse que "*de repente nos vemos rebaixando a versão masculina de Marlowe e o conceito filosófico de Goethe ao nível do libretto que inspirou Gounod a fazer sua ópera*" (KRACAUER, 1947, p. 149, tradução minha).

5. CONCLUSÃO

Diante dessa multiplicidade de desvios nas obras fáusticas, faz mais sentido pensar no Fausto não somente como personagem, mas como uma espécie de centro de um conjunto de símbolos e temas morais, um universo de símbolos de que cada autor se serve livremente e realinha conforme suas concepções filosóficas, morais e estéticas. Fausto é uma questão de autoria.

É compreensível que seja para um escritor seja atraente o mito de um grande erudito que é condenado pelo seu vultoso desejo de saber. A presunção do ato criativo no artista espelha-se na busca profana por conhecimento do herói: "Fausto é Goethe, o artista como mago, assim como Mefistófeles é Goethe, o artista como inimigo de Deus" (PAGLIA, 1990, p.253).

Escrever uma versão de Fausto não se resume a um exercício de estilo. É preciso atualizar um universo simbólico, tarefa exige que o autor se posicione, ainda que por meio da evasão, em meio a questões filosóficas a cada século mais complexas, como o limite do conhecimento, a efetividade do conhecimento, o bem e o mal, a distinção entre natureza e cultura, a existência de Deus, a organização da ordem divina. Segundo Pedro Heliodoro Tavares,

...a passagem de um tema, do mito, enquanto tradição oral que encerra uma verdade, para a elaboração literária, que tem por princípio a ciência de uma Phantasie, faz da Literatura uma Ars Diaboli contraposta a Ars Magna do mito que exprime, conforme posto, o que é do divino, sendo o homem um mero e ineficiente veículo de sua difusão pela palavra. (TAVARES, p.264)

É significativo que boa parte dos nomes exponenciais da literatura que contaram sua versão do Fausto o tenham feito na velhice, em fase de maturidade artística, como se se acautelassem diante do desafio de recriar o bem, o mal e o humano⁹. Goethe levou a *ars diaboli* a um nível radical: é ele, o autor, quem decide perdoar o homem. Bloom sugere que a enigmática voz do Espírito do Mundo (*Erdgeist*) que fala com Fausto em seu gabinete possa ser a voz do próprio autor falando. E. R. Curtius vê no Fausto do Goethe o aperfeiçoamento e a última representação de uma tradição literária que começa em Homero e passa por Dante e Shakespeare (BLOOM, p. 207). Não é por acaso que o gigantismo da obra lançou sobre o mito um silêncio que outros escritores do século XIX não ousaram violar. Nesse período Fausto foi mantido vivo sobretudo pelos compositores românticos¹⁰, na música. Porém seus primeiros filhos literários já não levavam o nome de Fausto: Manfred (Byron), Frankenstein (Mary Shelley), Dr. Jekyll (Stevenson)¹¹.

missão individual que os leva a agir sobre o mundo, são nômades e têm um companheiro a quem transformam em laçao.

⁹ Goethe concluiu seu Fausto aos 81 anos, Valéry começou o seu aos 69 e morreu sem acabar, Thomas Mann começou aos 68, Gertrude Stein aos 64.

¹⁰ Além das óperas mencionadas, trechos do Fausto goethiano foram musicados por compositores do tamanho de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt e Mussorgsky, além de emprestar o nome para peças não vocais de Wagner, Alkan e Sarasate.

¹¹ Em *Juventudes do Mito*, Jean-Claude Carrière escreve: "O primeiro filho de Fausto, devido a Mary Shelley, é o doutor Frankenstein, detentor de uma obsessão pela vida, fundador indiscutível da Biologia

Na passagem para o século seguinte, a *ars diaboli* dos escritores se confronta com um mundo em que Deus é principalmente uma dúvida. O divino, o transcendental e o sobrenatural na narrativa fáustica tornam-se problemas filosóficos dos quais o autor precisa declarar aguda consciência intelectual. Eça de Queiroz acha necessário abrir *O Mandarin* (1884) com um prólogo sem relevância narrativa em que anuncia que a história é mera fantasia. O próprio Deus de Machado de Assis, em *A Igreja do Diabo* (1880), mostra-se consciente de Fausto como tradição literária ao dizer ao diabo que o tema do pacto é “é assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires”.

No Modernismo o mito ressurgiu radicalmente alterado. Pessoa, Valéry e Stein interessam-se em investigar, por exemplo, se o homem tem mesmo uma alma para ser vendida, se conhecer alguma coisa é possível ou não, se o diabo é mais do que um mero um nome e se Deus existe mesmo.

5.1 Drama vs. Narração

Fausto é um mito sobre o arbítrio. A forma mais intuitiva de narrá-lo é fazer o herói confrontar-se com situações em que ele precisa fazer escolhas desimpedidas. Não é por acaso que a narrativa em prosa publicada no *Faustbuch* (1597) tenha levado tão pouco tempo para encontrar sua forma consagrada no drama, gênero que por excelência joga luz sobre a decisão humana. A decisão torna-se atual e visível por meio da encenação. Fausto proliferou-se no teatro, nas marionetes, na ópera e por fim no cinema justamente pela propriedade do drama de suprimir o narrador. Sendo um mito de natureza moral, o julgamento do espectador demanda a declaração direta e inequívoca das circunstâncias, das leis morais e divinas sob as quais o homem decide pactuar, sem o intermédio potencialmente infiel de um narrador.

Essa inequívocidade do Fausto no palco é poderosamente contraposta em duas versões em romance do mito no século XX: *Doutor Fausto*, de Mann, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Ambas são contadas por um narrador diretamente envolvido no enredo, de modo a deixar dúvidas sobre a veracidade do pacto. Em Rosa, a dúvida é explícita, o próprio narrador a diz. Riobaldo vai à encruzilhada, faz a invocação e ninguém responde. No entanto, logo a seguir ele conquista o que pedira ao diabo: deixa de ter medo, conquista a liderança de seu bando e mata seu inimigo Hermógenes. Ficamos sem saber se seu êxito foi mesmo concessão do diabo ou se o pacto apenas teve uma espécie de efeito placebo. Isso porque o próprio narrador é o sujeito fáustico e essa verdade é inacessível até mesmo para ele.

As leituras críticas sobre o romance de Mann raramente deixam de levantar dúvida sobre a real boa intenção declarada pelo narrador, Serenus Zeitblom (amigo de infância do fáustico Adrian Leverkühn), o qual sob o declarado pretexto de preservar a memória do grande compositor numa biografia, expõe sua vida de uma forma que seria imperdoável num amigo. O relato que Mann põe na pena de Serenus em nenhum momento elimina a possibilidade de que toda a história do pacto não passe de uma invenção de Serenus.

Nesses dois casos, não é dado ao leitor entender quão verdadeiros são os relatos do narrador. O elemento diabólico floresce justamente na dúvida e no engano, no que não nos é dado saber.

moderna, talvez o maior messias do próximo século, como tudo que nos leva a temer. O segundo filho é um médico inglês, Jekyll, também conhecido, sobretudo nos submundos, sob o duvidoso nome de Hyde. Seu inventor é Stevenson. Jekyll é o modelo definitivo, insuperável, do esquizofrênico ativo, ilustrado de forma prodigiosa no século XX. [...]Enfim, o terceiro filho de Fausto evidentemente é o doutor Mabuse, cujas aventuras, em diversas oportunidades foram apresentadas por Fritz Lang.” (apud. TAVARES, P. 278)

Bibliografia

- ASSIS, Machado de. *A Igreja do Diabo*. Acessado em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000195.pdf>, a 15/01/2017.
- BERMAN, Marshall. “O Fausto de Goethe: A Tragédia do Desenvolvimento”, in *Tudo Que É Sólido Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLOOM, Harold. “Goethe’s *Faust*, Part Two: The Countercanonical Poem”, in *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto do Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAZOTTE, Jacques. *Le Diable Amoureux*. Paris: Le Seuil, 1992.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2014.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*. Princeton University Press, 1947.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MARLOWE, Christopher. *Fausto*. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006.
- PAGLIA, Camille. “Amazons, Mothers, Ghosts: Goethe to Gothic”, in *Sexual Personae*. New Haven: Yale Univesrity Press, 1990.
- PESSOA, Fernando. *A Hora do Diabo*. Acessado em <http://docslide.com.br/documents/a-hora-do-diabo-pessoa.html> em 18/01/2017.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: Tragédia Subjectiva*. Org. Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- QUEIROZ, Eça de. *O Mandarin*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- GUIMARÃES-ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- STEIN, Gertrude. *Doctor Faustus Lights the Lights*, in *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*, p. 422- 465. Yale University Press, 2001.
- TAVARES, Pedro Heliodoro. 'Fausto no limiar entre o mito sagrado e a profana literatura', in *Revista Ipotesi*, acessado em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/CAP20-263-281.pdf>, em 08/01/2017.
- VALÉRY, Paul. *Meu Fausto*. Trad. Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

Aceito em 16/11/2019