



ALBERTO FILIPE ARAÚJO
ROGÉRIO DE ALMEIDA
MARCOS BECCARI
(orgs.)

O mito de Fausto
Imaginário & Educação

ALBERTO FILIPE ARAÚJO • ARMANDO RUI GUIMARÃES
JEAN-PIERRE SIRONNEAU • MARCOS BECCARI
PAULA ALEXANDRA GUIMARÃES • ROGÉRIO DE ALMEIDA

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 3

• FEUSP

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 3

O mito de Fausto
Imaginário & Educação

Conselho Editorial:

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal
Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil
Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal
Ana Mae Barbosa, USP, Brasil
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil
Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil
Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile
Artur Manuel Sarmento Manso, Universidade do Minho, Portugal
Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal
Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil
Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina
Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil
Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil
Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália
Elaine Sartorelli, USP, Brasil
Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil
Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador
Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil
Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México
Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha
Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão
Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Unicersidade de Craiova, Romênia
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil
Jean-Jacques Wunnenberger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França
João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil
João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália
Luiz Jean Lauand, USP, Brasil
Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil
Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil
Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil
Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Mario Miranda, USP, Brasil
Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Universidade do Porto, Portugal
Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador
Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, Espanha
Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil
Regina Machado, USP, Brasil
Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil
Rogério de Almeida, USP, Brasil
Soraia Chung Saura, USP, Brasil
Walter Kohan, UERJ, Brasil

ALBERTO FILIPE ARAÚJO
ROGÉRIO DE ALMEIDA
MARCOS BECCARI
(orgs.)

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 3

O mito de Fausto
Imaginário & Educação

ALBERTO FILIPE ARAÚJO • ARMANDO RUI GUIMARÃES
JEAN-PIERRE SIRONNEAU • MARCOS BECCARI
PAULA ALEXANDRA GUIMARÃES • ROGÉRIO DE ALMEIDA

DOI: 10.11606/9786550130138

• FEUSP

SÃO PAULO - SP
2020



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Coordenação editorial: Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida, Marcos Beccari

Revisão: os capítulos foram revisados por seus respectivos autores/tradutores.

Projeto Gráfico, Capa e Editoração: Marcos Beccari

Imagem da capa: Arnold Böcklin, *Autorretrato com a Morte Violinista* (detalhe), óleo sobre tela, 1872 — recorte e composição de Marcos Beccari.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Faculdade de Educação

Diretor: Prof. Dr. Marcos Garcia Neira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Vinicio de Macedo Santos

Direitos desta edição reservados à FEUSP

Avenida da Universidade, 308

Cidade Universitária – Butantã

05508-040 – São Paulo – Brasil

(11) 3091-2360

E-mail: spdf@usp.br

<http://www4.fe.usp.br/>

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

M684 O mito de Fausto: imaginário & educação / Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida, Marcos Beccari (Organizadores). São Paulo: FEUSP, 2020.
(Mitos da pós-modernidade; v. 3).
290 p.

ISBN: 978-65-5013-013-8 (E-book)

DOI: 10.11606/9786550130138

1. Fausto. 2. Educação. 3. Imaginário. 4. Mito. I. Araújo, Alberto Filipe. II. Almeida, Rogério de. III. Beccari, Marcos. IV. Título. V. Série.

CDD 22^a ed. 37.01

Ficha elaborada por: José Aguinaldo da Silva CRB8^a: 7532

Coleção Mitos da Pós-Modernidade:

1. O mito de Frankenstein (2018)
2. O mito de Drácula (2019)
3. O mito de Fausto (2020)
4. Os mitos do Fim do Mundo (*em edição*)

Frankenstein, Drácula, Fausto e o Fim do Mundo são mitos que possibilitam a compreensão do mundo contemporâneo em sua ideologia pós-moderna. Mais do que o surgimento de novos mitos, observamos a permanência e o retorno de temas e narrativas que já animaram outros tempos, reconfigurados no tempo presente. A Coleção Mitos da Pós-Modernidade se propõe a pensar o imaginário do mundo contemporâneo, enfatizando o caráter transdisciplinar desse tipo de pensamento e priorizando diálogos com a educação na atualidade.

SUMÁRIO

Apresentação	9
CAPÍTULO I – O mito de Fausto como categoria interpretativa Jean-Pierre Sironneau	11
CAPÍTULO II – O Mitologema da “Juventude Eterna” de <i>Fausto</i> de Gounod: Contributo para uma interpretação mitocrítica Alberto Filipe Araújo	39
CAPÍTULO III – A Presença de ‘Fausto’ na Literatura e Cultura Inglesas: Revisitando Adaptações da Lenda e Interpretações do Mito Paula Alexandra Guimarães	107
CAPÍTULO IV – <i>Doctor Faustus</i> de Christopher Marlowe: A coragem da transgressão e da rebeldia Armando Rui Castro de Mesquita Guimarães	149

CAPÍTULO V – O mito de Fausto entre o duplo e o <i>amor fati</i>	241
Rogério de Almeida & Marcos N. Beccari	
CAPÍTULO VI – A dispersão de Fausto: esboço genealógico do sujeito liberal	262
Marcos N. Beccari & Rogério de Almeida	
Sobre os autores	288

APRESENTAÇÃO

O mito de Fausto, terceiro volume da coleção “Mitos da Pós-Modernidade”, na sequência de *O mito de Frankenstein* e *O mito de Drácula*¹, estabelece as relações entre as origens do mito, suas manifestações nas artes (literatura, cinema, ópera) e seus desdobramentos filosóficos em seis capítulos que têm como horizonte a atualidade do mito nos tempos que correm. Símbolo do progresso moderno, Fausto encarna o desejo de imortalidade e de eterna juventude. É um homem das ciências, mas também da magia. Ao negociar sua alma com o diabo, torna-se o artífice de sua própria danação. E conquanto tenha influenciado fortemente o imaginário renascentista e romântico, segue vivo na contemporaneidade, hermeneuticamente atualizado e ressignificado sob diversas perspectivas.

Nesta obra, são exploradas algumas dessas perspectivas hermenêuticas, a começar pelo primeiro capítulo, escrito por Jean-Pierre Sironneau e traduzido por Luiz Antonio Coppi, *O mito de Fausto como categoria interpretativa*. Nele, o mito é estudado em duas obras fundamentais do século XX: *O declínio do Ocidente* de Oswald Spengler e *Doutor Fausto* de Thomas Mann, nas quais a figura de Fausto é identificada, respectivamente, com a cultura ocidental e com a história alemã.

Na sequência, em *O mitologema da “juventude eterna” de Fausto de Gounod*, Alberto Filipe Araújo apresenta uma interpretação mitocrítica da referida ópera, escolhida por se concentrar num dos temas mais obsessivos do nosso tempo: a eterna juventude, que, por sua vez, é correlata ao desejo de imortalidade. O terceiro capítulo, escrito por Paula Alexandra Guimarães, é sobre *A presença de “Fausto” na literatura e cultura inglesas*, contextualizando a

¹ Livros digitais disponíveis nos endereços: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/213> e <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/345>

influência do mito faustiano nas criações de Marlowe, Byron, Shelley, Hogg, Stevenson e Wilde.

O capítulo quatro, de Armando Rui Guimarães, *Doctor Faustus de Christopher Marlowe*, propõe uma interpretação alternativa à famosa peça inglesa, defendendo que o Fausto que lá aparece está mais próximo de nós que o Fausto redimido de Goethe, justamente por colocar em cena um homem inconformado, rebelde, corajoso e transgressor.

Os capítulos cinco e seis, ambos escritos por Rogério de Almeida e Marcos Beccari, apresentam interpretações menos centradas na narrativa mítica e mais voltadas para seus desdobramentos contemporâneos. Assim, *O mito de Fausto entre o duplo e o amor fãti* atualiza, numa perspectiva nietzschiana, a questão do comércio da alma para o comércio da identidade, dividida não mais entre a salvação ou danação eternas, mas entre a sedução do duplo e a afirmação de si. *A dispersão de Fausto*, por fim, realiza um esboço genealógico do sujeito liberal a partir de conceitos foucaultianos, como os de governamentalidade e cuidado de si, mostrando o quanto a subjetividade liberal é orientada por uma racionalidade faustiana que atrela a liberdade à responsabilização do indivíduo.

Esses seis estudos atestam que, como defenderam Mircea Eliade e Gilbert Durand, os mitos variam e se desgastam, mas não desaparecem. Detectar, estudar e interpretar a permanência do *sermo mythicus*, como referente invariante, é um modo hermenêutico de ler e compreender as sociedades contemporâneas.

CAPÍTULO I

O mito de Fausto como categoria interpretativa

Jean-Pierre Sironneau ¹

Tradução de Luiz Antonio Callegari Coppi ²

Ao final de seu livro *O mito de Fausto*, André Dabezies,³ um dos principais especialistas a respeito desse mito, apresenta-nos uma bibliografia de quase quinhentos títulos. Diante disso, é possível que nos questionemos sobre ainda ser possível, sobretudo para um não especialista, escrever algo sobre a história de Fausto. Nós o fazemos pela seguinte razão: em um estudo anterior, constatamos que, na segunda metade do século XX, houve uma verdadeira reabilitação do mito; em especial nas ciências humanas, o mito não só mergulhou suas raízes o mais profundamente possível na psique humana, mas também recorrer a ele nos permitiu esclarecer fenômenos de ordem social ou cultural. Roger Bastide, por exemplo, pôde escrever, em um estudo sobre as religiões africanas no Brasil, “que só se apreende o sentido de uma civilização quando se a compreende a partir de sua visão mítica do mundo, a qual é mais que sua expressão ou significação: é seu suporte fundamental”.⁴

Para Gilbert Durand, antropólogo, o *sermo mythicus* constitui o referente invariante a tornar possível compreender uma sociedade, uma cultura, uma época; sociedade alguma pode se passar sem os mitos reguladores: “é o mito”, escreve ele, “que é o referente último a partir do qual a história é compreendida, a partir do qual o trabalho do historiador é possível, não o inverso. Sem as estruturas míticas, não há inteligibilidade possível”.⁵ Consequentemente, um ressurgimento do mito é sempre possível: ele até pode desgastar-se, mas ele não pode desaparecer. Todavia, há sempre espaço para uma hermenêutica mítica, a qual consiste em se servir de um mito para interpretar, para melhor compreender um estado psicológico, uma época, uma cultura, um movimento literário, uma ideologia. Lembrar de alguns exemplos célebres nas ciências humanas bastará para demonstrá-lo: na psicanálise, é conhecida a importância do mito de Édipo para entender as relações da criança pequena com seu pai ou com sua mãe; na etnologia e na antropologia cultural, Ruth Benedict se valeu de dois mitos gregos, o de Apolo e o de Dioniso, para descrever a vida social e a cultura de duas tribos indígenas, os Zunis e os Kwakiutl, culturas opostas, uma mais pacífica e outra mais agressiva, o que se explicava principalmente pela maneira de educar as crianças. Além disso, seria fastidioso recensear todas as retomadas dos mitos na literatura, no cinema, na ópera a fim de passar alguma mensagem por meio da criação estética: pensemos, tão-somente, em Wagner, por exemplo. Utilizamos, acerca dessa hermenêutica, o conceito de “categoria interpretativa”, o qual pode se aplicar tanto vinculado a um mito quanto a conceitos mais abstratos, como “progresso”, “decadência” etc., utilizados frequentemente pelos historiadores: a história é, com efeito, um enredamento, um relato que seleciona, simplifica organiza essa matéria eventual que é fornecida pelos documentos do passado. Por meio dessa atividade narrativa, sintética, o historiador é capaz de tomar em conjunto esses eventos diversos para introduzir neles coerência e sentido; essa atividade, sendo, em parte, imaginária, comporta, por isso mesmo, julgamentos de valor de ordem subjetiva.⁶ Graças a essas categorias interpretativas, pode-se interpretar, em ou outro sentido, a evolução de um período histórico, de uma época, de uma cultura; ora, esse julgamento de valor consiste, com bastante frequência, em projetar na realidade histórica uma imagem mental que dá sentido a uma série de eventos, imagem mental que pode tomar a figura de um mito

antigo, como proporemos acerca do mito de Fausto. Não é possível rememorar aqui todos os elementos desse mito, todas as variantes que marcaram sua evolução histórica. Digamos que um mito, como nos alerta Claude Lévi-Strauss, é composto de todas essas variantes; no caso de Fausto, devemos ter em mente tanto os relatos populares quanto as obras mais elaboradas, como o drama de Goethe. De qualquer forma, o mito é sempre composto de diversos elementos, de “mitemas”, e, no trabalho hermenêutico, é sempre possível lançar mais luz a um elemento do que a outro.⁷

No que diz respeito ao mito de Fausto, as duas obras que escolhemos parecem-nos emblemáticas acerca de tal trabalho hermenêutico: *O declínio do Ocidente*, de Oswald Spengler, e o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Trata-se de duas obras que tiveram bastante sucesso à época em que foram publicadas, sobretudo a primeira; Ludwig Marcuse escreveu que *O declínio do Ocidente* foi o livro mais popular do século, e sabemos também que Thomas Mann é considerado o maior romancista alemão do século XX. É preciso dizer ademais que essas duas obras partilham de uma grande ambição: de um lado, Spengler identifica a cultura ocidental à figura de Fausto; de outro, Thomas Mann pretende dar conta de toda a história alemã, de Lutero ao século XX, valendo-se do mesmo mito.

1. Oswald Spengler e Fausto

Nascido em 1880, em Harz, Oswald Spengler estudou matemática, ciências naturais, filosofia e história nas Universidades de Halle, de Munique e de Berlin. Depois de renunciar ao ensino em 1911, ele se fixa em Munique e se dedica à redação de sua grande obra, *O declínio do Ocidente*,⁸ cujo primeiro tomo é publicado em Viena em 20 de abril de 1918 e o segundo, em 1922. Essa obra obteve um imenso sucesso entre o grande público, a imprensa e o ambiente acadêmico; o ano de 1919 foi até mesmo batizado de “Ano Spengler”, na Alemanha. É essa a obra que servirá de base para nossa reflexão.

Propondo-se a analisar a cultura europeia ocidental, Spengler chegou a fazer dela um vasto afresco histórico, análogo ao tentado por Vico, no século XVIII, no sentido no qual

essa cultura é absolutamente cíclica: a história é feita de entidades vivas — as culturas — as quais se sucedem de maneira descontínua; cada cultura é singular e se apresentam como uma forma, como uma totalidade irreduzível; Spengler dirá mesmo que ela, a cultura, é um organismo. Quanto a isso, ele reivindica Goethe, que procurava descobrir, em qualquer natureza viva, “um fenômeno primário”, uma forma organizacional que o homem pode apreender, não pela análise e pela razão abstrata, mas pela intuição; Spengler fala também de “plantas” no que tange a essa cultura, plantas enraizadas em uma paisagem determinada — uma paisagem luminosa das colunas gregas para cultura antiga; de grandes planícies do Norte para a cultura ocidental. Como as mônadas de Leibniz, as culturas são estrangeiras umas às outras e a influência que uma exerce sobre a outra é exterior e superficial; a ideia de um progresso linear e contínuo, a ideia de um encadeamento dialético dos diferentes momentos históricos (Hegel), ou a ideia de um fim da história (Marx) são estranhas à visão spengleriana, na qual dominam as categorias biológicas.

Se, então, as culturas são organismos, elas têm, como qualquer ser vivo, um destino que as conduz do nascimento à morte: elas nascem, crescem, degeneram, envelhecem e morrem como todo organismo individual; nós encontramos as metáforas das fases da vida no coração dessa filosofia da história, em particular a ideia de declínio, de velhice, que resume o destino de cada cultura. Spengler está convencido de que a Europa, por exemplo, apesar de suas conquistas técnicas e políticas, apesar da expansão colonial e de sua atividade febril, entrou em declínio desde o começo do século XIX. É, com efeito, quando uma cultura entra em declínio que ela se dedica a tarefas exteriorizantes, de organização da vida exterior, de busca pelo gozo, pelo bem-estar, ou da potência; o gosto pela técnica, pela política, pelas finanças é sintomático dessa última fase de uma cultura. Enquanto a cultura vive, ela se dedica essencialmente às grandes criações simbólicas e espirituais na religião, na arte e na filosofia, ainda que essa tensão criadora não saiba durar muito tempo: toda cultura, num dado momento, relaxa, esclerosa, torna-se “civilização”. O que Spengler chama de “civilização”, seguindo outros autores alemães, é essa “mumificação” da cultura que anuncia a morte próxima. É no interior de tal ideia de declínio que se enraíza o pessimismo de Spengler; com efeito, ele diz aos europeus e, particularmente, aos alemães:

“sejam realistas, a época de suas grandes criações culturais passou, não sonhem mais com música, com filosofia ou com religião; olhem a realidade — sejam engenheiros, técnicos, banqueiros, políticos; a Europa ainda tem um futuro, ela deve cumprir seu destino até o fim, mas seu período de grande criação cultural já passou”.

Todas as culturas seguem o mesmo caminho: se alguma é singular no que diz respeito às etapas, as formas pelas quais cada uma se passa são sempre as mesmas. É possível, então, conhecer a morfologia universal, localizar os diferentes momentos em que uma se parece formalmente com outra. Spengler emprega duas séries de metáforas, a das fases da vida (juventude, maturidade, velhice) e a das estações (primavera, verão, outono, inverno), para caracterizar esses diferentes momentos; ou mesmo para comparar momentos equivalentes na evolução de cada cultura: ele forja o conceito de “contemporaneidade” e cria quadros desses momentos “contemporâneos” sobre os planos espiritual, estético e político. Ele diz, por exemplo, que Napoleão é “contemporâneo” de Alexandre, no sentido em que, na evolução política da cultura ocidental, ele ocupa o mesmo lugar que Alexandre na cultura antiga.

Dentre as oito grandes culturas que compartilham a história universal, Spengler dedica-se a descrever com precisão as três últimas, que são as mais próximas de nós tanto temporal quanto espacialmente — a cultura antiga (apolínea), a cultura árabe (mágica) e a cultura ocidental (faustiana). Com esse propósito, ele elabora todo um vocabulário de cujos detalhes todos não poderemos tratar aqui: esse vocabulário se organiza em torno de séries de oposições binárias, seja sobre o plano do ser (tornar-se/tornado, ser/estar desperto, universo/alma, natureza/história, cultura/civilização) seja sobre o plano do conhecimento que concerne, unicamente, ao “estar desperto” humano (assim, o grupo “história, forma, destino, tempo” se opõe ao grupo “natureza, lei, causalidade, espaço”). Esse vocabulário se inscreve em uma concepção romântica e vitalista da história e não o faz sem evocar algumas oposições do vocabulário de Bergson (inteligência/intuição, espaço/duração vivida etc.). Em todo caso, segundo Spengler, o conhecimento do destino e da história de uma cultura é obtido por uma espécie de instinto, o qual ele chama de “tato fisionômico”, que consiste em apreender o destino histórico (alma) de uma cultura a partir dos símbolos

que ela produz na arte e na religião; poder-se-ia falar sobre um “conhecimento poético” (ou romântico) da história: “A natureza deve ser tratada pelo sábio; a história, pelo poeta”, dirá Spengler. O sábio faz apenas uma sistematização, estabelece leis segundo o método de explicação causal; o historiador-poeta tenta uma fisionomia: ele cria figuras que revelam a vida em devir, a alma de uma época ou de uma cultura. Não podemos aqui enfrentar as dificuldades inerentes a uma tal epistemologia. Spengler mesmo se colocava questões: como apreender a vida em devir? Como estar desperto, mais adaptado ao conhecimento causal e sistemático, sobretudo em nossa época, na qual predomina o modelo de conhecimento elaborado pelas ciências da natureza? Poderíamos chegar a um conhecimento intuitivo das formas da vida espiritual? Spengler respondia que isso era difícil, mas que não foi sempre assim: em épocas de alta cultura, alguns homens (os artistas e poetas) sempre conseguiram oferecer a seus contemporâneos esse conhecimento intuitivo. O método spengleriano se inscreve no grande debate sobre a especificidade dos métodos das ciências do espírito que estava em curso na Alemanha do fim do século XIX. Dir-se-ia que ele representava um dos últimos avatares do romantismo na história.

Contudo, voltemo-nos às metáforas das fases da vida, utilizadas por Spengler para descrever o ciclo cultural. Nós vimos que uma cultura é um organismo que “nasce, desenvolve-se, degenera e morre”. Nesse ínterim, ela deve afirmar-se a si mesma, realizar-se idealmente, essencialmente; poderíamos dizer que ela é pura vontade de potência, no sentido nietzschiano do termo. E, para se afirmar, ela deve evitar deixar-se contaminar por uma cultura estrangeira, o que provocaria uma degeneração precoce. A cultura ocidental, por exemplo, se quer conservar seu dinamismo original (mais especificamente, na obra, no que diz respeito aos povos germânicos), deve defendê-lo contra o elemento latino introduzido pela cultura antiga. Spengler representa a história como um jorro perpétuo de formas culturais, irredutíveis e originais, que cumprem mais ou menos bem seus destinos.

Cada cultura tem, então, um nascimento particular: ela nasce durante um período de latência ou de domínio de um tipo de homem que Spengler chama de “*fellah*”, o camponês fixado ao solo como uma planta, trabalhando a terra, a-histórico como a paisagem que o entorna, vivendo em pequenos grupos. Não se pode, ainda, falar de cultura, uma vez

que uma cultura nasce sempre dentro de uma cidade. Aliás, no final de um ciclo cultural, quando a civilização é extinta após o desaparecimento das grandes cidades cosmopolitas, o campesinato, essa matéria primeira das culturas, volta a ser o tipo dominante: Spengler se apraz de constatar que, no século V de nossa era, Roma contava com apenas alguns milhares de habitantes e que as cabras pastavam no fórum. Para nascer uma cultura, é necessário, portanto, que pré-exista uma pré-cultura, formada de vilas de camponeses e artesãos.

A cultura nasce quando aparecem os centros mais importantes, em torno dos mercados, dos edifícios religiosos e dos castelos: pode-se, então, falar da infância de uma cultura. Nesse momento, a sociedade camponesa se cinde em duas opostas: a nobreza e o clero; a nobreza vive ao longo do tempo, tem um senso de linhagem, de dinastia, de destino. A mulher desempenha nisso um papel essencial, uma vez que é o sexo do devir, do destino, do ser cósmico: “ela é o destino”, diz Spengler, “ela é o tempo, ela é a lógica orgânica do devir”. O homem, por sua vez, é atrelado à categoria do que já deveio: ser desperto, racional, pensar a partir da causalidade. É por isso que o clérigo é sempre um homem, homem do espaço, do espírito, a-temporal, a-histórico, misógino e celibatário, sem linhagem orgânica, sem adesão ao solo, unicamente preocupado com a verdade e com o conhecimento.

O período em que prosperam mais essas duas ordens, o feudalismo, pode verdadeiramente ser chamado de juventude de uma cultura. Mas também o feudalismo conhecerá o declínio, o Estado precederá em relação às ordens, porque o Estado é a ideia de um povo, na medida em que domina todas as ordens e se impõe a elas. Com o Estado aparece a cidade da cultura: no Ocidente, os exemplos podem ser Veneza, Florença, Paris, Munique, Weimar etc. É dessas cidades de cultura que jorram as grandes criações simbólicas (filosóficas, religiosas, artísticas e até mesmo políticas). A cidade é a sede também das grandes igrejas e dos palácios, das universidades e das indústrias nascentes; somente então o cidadão compreende a alma de uma cultura: “a história universal”, quer dizer, a história das culturas, “é a história das cidades”, dirá Spengler.

Quando as ordens desaparecem, o conceito de nação tende a substituí-las: em seu começo, o Estado coexiste com as ordens: na Europa, foi a época das monarquias. Em seguida, o Estado torna-se Estado-nação: as ordens, os grupos intermediários se dissolvem em

um “nós-coletivo”, povo ou nação. Pode-se dizer que, nesse estágio, atinge-se a maturidade ou o apogeu de uma cultura.

De seu nascimento à maturidade, uma cultura se formata, em uma ordem quase matemática, no sentido em que, na arte, tem-se uma ordem jônica ou dórica, ou, na religião, tem-se uma regra. Do ponto de vista artístico, essa ordem se exprime primeiramente na arquitetura religiosa (catedrais) antes de ser civil (palácios de príncipes e castelos); depois a escultura se desenvolve, assim como a pintura e a música; mas cada cultura tende a privilegiar uma arte: para os gregos, é a escultura a sua “alma”, sua “direção”, seu “sentido”. É essa formatação que se organiza sempre em torno de um símbolo primário, original (*ein ursprüngliches Symbol*) que se encontra tanto na filosofia, na matemática, na moral, na política quanto na arte e na religião. Do ponto de vista psicológico, disso que Spengler chama de “sentimento vital”, o símbolo primeiro exprime a visão própria de uma cultura.

Sobre as três grandes culturas mais próximas de nós (antiga, árabe e ocidental), Spengler tratará de visão apolínia, de visão mágica e de visão faustiana. O símbolo primário grego, aquele que exprime Apolo, deus da forma e da aparência, é o corpo finito, visível, plástico, bem individualizado no espaço, acessível aos sentidos. O grego não tem o sentido do espaço a partir de uma perspectiva ilimitada; a arte privilegiada é a escultura, e as estátuas gregas não têm interioridade de olhar; o grego tem o sentido da finitude, não do infinito; a perfeição reside na esfera, expressão da finitude e do equilíbrio; até mesmo o direito é fundado sobre a noção de personalidade corporal; até mesmo o teatro grego não é uma pintura de caracteres, não tem psicologia — ele coloca em cena os destinos, as figuras, os tipos, donde a importância das máscaras e dos personagens simbólicos; a tragédia grega é uma mímica impessoal: o motor da ação é produzido do exterior pelo destino, não a partir de motivações interiores dos personagens.

O símbolo primário da cultura mágica é o senso de profundidade; o homem dessa cultura vê o mundo como cavernoso (a cripta é seu símbolo fundamental); ele opõe as trevas e a luz, o bem e o mal, Deus e Satã, a terra e o céu. É uma visão dualista que põe a salvação em primeiro plano: o homem é salvo por seu pertencimento à comunidade dos crentes (Igreja cristã ou Umma muçulmana) que não é uma pátria terrestre, mas uma co-

comunidade mística. A história não é mais que a realização de um plano divino revelado em um livro sagrado: as religiões da cultura mágica são as religiões do Livro; elas são também as religiões da espera messiânica, uma vez que a comunidade mística só pode se realizar plenamente no fim dos tempos; sobre a terra, o Estado não é mais que o órgão visível da comunidade invisível. Aliás, o direito se prende unicamente à personalidade incorporal, ao que, no indivíduo, é espírito. Spengler explica pela cultura mágica a invenção da álgebra e da alquimia, os debates teológicos e a arte dos mosaicos e das Mesquitas.

Quanto ao símbolo primário da cultura ocidental, a faustiana, ele se define pela ação, pela vontade, pela nostalgia do espaço distante e infinito (o espaço puro ilimitado); o ocidental tem o senso e a paixão do tempo, da história, do devir e do dinamismo; ele percebe o futuro como o tempo da realização dos possíveis e o mundo como um espaço de transformações perpétuas. Esse símbolo primário encontra-se certamente na religião, em que Deus é concebido como energia criadora, imanente à natureza (tendência ao panteísmo); a torre da catedral gótica exprime essa ligação, essa pulsão direcionada ao céu; a Reforma (de Lutero ou de Calvino) exprime a consciência religiosa do espírito faustiano, a angústia do homem frente a sua própria liberdade infinita, seu desejo de transformar o mundo pelo trabalho para a glória maior de Deus. Na política, o espírito faustiano se encontra também nas matemáticas, na descoberta dos números irracionais, dos cálculos infinitesimais, do espaço em múltiplas dimensões; ele se afirma em seu ponto mais alto no gosto pela história e pelas ciências históricas, nas filosofias do devir (Hegel) e na vontade. Na arte, ele se manifesta principalmente pelo sentido de perspectiva, da fuga ao infinito na pintura. A arte privilegiada do Ocidente, porém, é a música, sobretudo a arte da fuga, que exprime o movimento indefinido, e a música romântica que traduz a solidão interior.

Segundo Spengler, a personalidade faustiana obedece a duas intuições fundamentais: “frente ao tempo que lhe escapa, uma angústia trágica a conduz a uma visão profundamente individualista; frente ao espaço que ela concebe como indefinidamente aberto a sua ação, a nostalgia dessa imensidão a conquistar lhe faz conferir proeminência à própria vontade e à expressão de si”.⁹ É em relação a essas duas intuições, bastante presentes no mito de Goethe, que Spengler insiste em sua demonstração. Eis aqui alguns exemplos:

“faustianas a dinâmica de Galileu, a dogmática católica e protestante, as grandes dinastias barrocas com sua política de gabinete, o destino de Lear e o ideal da Madame, da Beatriz de Dante ao final do segundo Fausto, de Goethe”.¹⁰ Nós somos esses antípodas da cultura grega apolínea “que escolheu o corpo individual presente e sensível como tipo ideal” enquanto “a alma faustiana tomou como símbolo primário o espaço puro ilimitado, corpo da alma ocidental inteiramente, desenvolvendo-se nas planícies do Norte, confortável entre os rios Ellé e Tejo, desde o nascimento do estilo romano, no século X”.¹¹ O homem faustiano tem, sobretudo, consciência do passar do tempo, da história real, interior e exterior. “O homem faustiano ocidental tem uma consciência bastante profunda de seu destino, cujo olhar é voltado ao interior; e da cultura, decididamente pessoal, orientada em direção às memórias, à reflexão, à mediação entre o passado e o futuro, à consciência moral”.¹² É certo, na história da arte e na história das lendas, que as demonstrações de Spengler parecem as mais convincentes, dado seu imenso repertório acerca desses domínios; eis um exemplo, dentre tantos outros, focado na pintura de Le Lorrain: “uma paisagem de Lorrain é espaço puro. Todos os detalhes concorrem a colocá-lo em evidência. Cada corpo apenas tem sentido na perspectiva atmosférica à medida que ele representa as luzes e as sombras. O impressionismo é a ‘decorporificação’ total do universo em favor do espaço”.¹³ No homem faustiano, encontra-se sempre essa referência ao espaço ilimitado, às tempestades distantes e noturnas sobre as mais altas cimeiras. Além disso, “a alma faustiana”, diz Spengler, “sente-se em casa nessa solidão sem fronteiras. O que é o Walhall? Desconhecido dos germânicos das invasões e mesmo dos merovíngios, é a alma faustiana recém-nascida que o imagina — ele plana para além de todas as realidades sensíveis em regiões distantes, escuras, faustianas. O olimpo repousa imediatamente em terra grega; o paraíso patrício, sobre um jardim encantado situado em algum lugar no universo mágico; o Walhall não está em lugar algum. Perdido no infinito, ele aparece com os deuses e seus heróis insociáveis como símbolo de arrepiante solidão. Siegfried, Parsifal, Tristão, Hamlet, Fausto são os heróis mais solitários de todas as culturas. Leia-se, no Parsifal, de Wolfram, o relato maravilhoso da vida interior que se desperta: nostalgia da floresta, compaixão enigmática, isolamento sem nome — tudo é faustiano, exclusivamente faustiano”.¹⁴

Quanto à religião faustiana, nomeada por Spengler, às vezes, de cristiano-gótica, ela exprime a mesma orientação direcionada ao infinito: “a hierarquia mágica do céu, indo dos anjos e santos às figuras da trindade, é decorporizada e se apaga, pouco a pouco, e, insensivelmente, o próprio diabo acaba por desaparecer das possibilidades do sentimento faustiano, o grande adversário do sentimento cósmico gótico ao qual Lutero ainda lança seu protesto e que, agora, é esquecido há muito tempo com um silêncio abraçado pelos teólogos protestantes”.¹⁵ Isso explica, talvez, que Spengler não aluda, em suas referências ao mito de Fausto, ao pacto com o diabo, e que, sobre ele, a linguagem da pintura se apague ao final do século XVII, na expressão religiosa, em benefício da música que se torna, diz o autor, “o instrumento último e único da expressão religiosa; a própria imagem de Deus se apaga, ele é puro espaço e ação”, vontade sem fundo, “princípio impessoal, irrepresentável, intangível, agindo misteriosamente no infinito”.¹⁶

No que concerne a essa originalidade da alma faustiana, na arte e na religião, será preciso citar o capítulo IV de *O declínio do Ocidente*, intitulado “Música e Artes Plásticas”. Quanto às outras atividades humanas (ciência física, filosofia, política, técnicas, ética etc.), Spengler vê nelas essencialmente a manifestação da vontade faustiana; o infinito, procurado pela alma faustiana “está a ser pego, conquistado, organizado”; ele aparece como a forma virtual oferecida à ligação com o homem ocidental e à vontade dele. Esse apelo à conquista e à ação sugere um certo tipo de moral, uma ética da vida, laço diferente da moral racional das filosofias clássicas — viver é combater; vencer, impor-se. Tudo o que é faustiano almeja a uma dominação exclusiva.¹⁷ Consequentemente, o “eu” é percebido essencialmente como vontade de potência. Toda a filosofia idealista alemã o testemunha, seja em Fichte, em Schelling, em Hegel, seja, mais tarde, em Schopenhauer ou em Nietzsche, e mesmo em Marx ou Darwin. “O ativismo moderno que traduz a vontade de potência do homem de uma época de civilização decadente permanece bem alinhado à atitude faustiana”.¹⁸

2. O declínio do Ocidente em debate

Os únicos versos citados por Spengler do Fausto de Goethe têm um significado bastante vago; eles se referem essencialmente a alguns elementos menores do mito: as duas almas de Fausto, o reino das mães, a evocação de Helena ou a cena final, no céu. Fausto, além disso, não é nomeado mais que uma quinzena de vezes no primeiro volume de “O Declínio”, e outras quatro no segundo. Nenhuma menção, já dissemos, do que representa o coração do mito, isto é, o pacto com o diabo. O recurso a Fausto é tão-somente uma metáfora global para caracterizar o que Spengler crê ser a cultura do Ocidente.

A maior parte das críticas não se aterão às referências ao mito, porém; elas se interrogarão mais sobre as aproximações pontuais e casuais que Spengler efetua entre os fenômenos culturais heterogêneos e, mais generalizadamente, sobre a concepção que ele tem de cultura. Em dois de seus livros já citados,¹⁹ André Dabezies resume as principais críticas contra Spengler perpetradas pelos historiadores: elas dizem respeito, por exemplo, à concepção que Spengler faz da história do cristianismo — pode-se, nessa história, minimizar a tal ponto a continuidade com o passado postulando-se uma ruptura total entre o cristianismo original e o cristianismo que ele chama de “germano-gótico”? Ademais, o homem chamado de “faustiano” por Spengler parece muito mais nietzschiano do que herdeiro do mito de Fausto. Sem contar, enfim, que a sorte que Spengler reserva à Alemanha depois da primeira guerra mundial evoca mais o “Discurso à nação alemã”, de Fichte, quer dizer, o nacionalismo prussiano ou o prometeísmo do homem moderno, do que a dimensão trágica do personagem de Fausto, tal qual foi legado pela tradição germânica.

De nossa parte, neste debate, queremos insistir apenas sobre um ponto a respeito da concepção de Spengler acerca da cultura: afirmando insistentemente a metáfora biológica — se uma cultura é um organismo, não há aí uma tendência a identificar essa cultura com “espécie”? Conseqüentemente, as culturas seriam impermeáveis umas às outras, elas seriam verdadeiras mônadas, no sentido leibniziano do termo, sem possibilidade de encontros e conversas verdadeiros. Sem dúvida, pode haver contaminações entre as culturas, o que Spengler chama de “pseudo-morfoses” — ele não saberia ter interpretações profundas

no sentido em que falamos de sincretismos; poder-se-ia pensar, diz Spengler, que há desde as origens uma evolução contínua da religião cristã que mantém intacta sua mensagem inicial. Ora, não é o caso: o cristianismo original pertencia ao que ele chama de cultura mágica, como o Islã, aliás, enquanto o cristianismo ocidental, desde a época gótica e, sobretudo, desde a reforma luterana, pertencia à cultura faustiana: sobre um plano arquitetural, há uma diferença radical entre a igreja romana, voltada ao interior, privilegiando uma luz difusa e tendo como parte mais característica a cripta, e a igreja gótica, concebida essencialmente como ligada ao céu, aberta graças aos vitrais à luz do sol. Da mesma forma, o Renascimento Italiano, do ponto de vista cultural, não é, exatamente, um retorno à antiguidade, apesar das aparências. Ele se inscreve no desenvolvimento da cultura faustiana, inspira-se também no culto à conquista da vontade, da expansão; em todos os domínios da vida e da política nos quais domina o tipo de homem do “*Condottieri*”, encontramos a mesma ligação.

Essa visão da irredutibilidade entre as culturas parece contraditória em dois pontos, dadas as descobertas da antropologia cultural no século XX: esta, bem como a fenomenologia das religiões, esforçou-se, pelo contrário, para lançar luz, apesar das diferenças incontornáveis existentes entre os universos religiosos, a uma certa universalidade das estruturas simbólicas, localizáveis tanto nos mitos quanto nos rituais.²⁰ Um simples exemplo: a despeito da oposição clássica entre politeísmo e monoteísmo, os historiadores das religiões têm identificado há muito tempo uma crença comum, em quase todas as religiões, em um grande deus criador, o qual teria um papel específico face aos outros deuses e espíritos. Basta lembrar aqui dos trabalhos de P. Wilhelm Schmitt, de Pettazzoni, de Mircea Eliade. Essa constatação, seguramente, não afeta nada dos universos religiosos, mas permite encontros e diálogos diversos: as culturas não são impermeáveis umas às outras, contrariamente ao que parecia crer Spengler.

Apesar de todas as críticas que lhe foram feitas e dos limites desse projeto grandioso de filosofia da história elaborado por Spengler, pode-se perguntar sobre o surpreendente sucesso que conheceu seu livro. Há um paradoxo que André Dabiez explica pela época em que o livro foi publicado, em novembro de 1918, um pouco antes da assinatura do

armistício que colocou fim à primeira guerra mundial indicando a derrota da Alemanha. Nesse livro, Spengler prometia à Alemanha, apesar do declínio esperado da cultura faustiana, uma posição dominante na nova fase da civilização que havia começado; de acordo com ele, no século XIX. Infelizmente, a derrota de 1919 colocava fim a tal esperança, e o leitor alemão tinha tendência, lendo esse livro, a se identificar com o destino de Fausto, que conhecera, ele também, um fim infeliz.²¹

Para explicar o sucesso desse livro, gostaríamos de ressaltar uma outra questão relativa ao conhecimento, particularmente, histórico. Por que a tese de Spengler, fundamentada em instituições e referências míticas, seduziu os leitores ao passo que estudos mais científicos efetuados por historiadores mais positivistas não conseguiram o mesmo sucesso? Parece que a hermenêutica do mito de Fausto empreendida por Spengler trazia um sentido a mais, o qual não era possível nos trabalhos clássicos sobre a história: ele satisfazia, assim, uma sede de conhecimento mais totalizante e mais profundo. A esse respeito, pode-se dizer, com Kurt Hübner, que há “uma verdade do mito” diferente da verdade obtida pelo método histórico tradicional, mas que conserva sua legitimidade face à ciência moderna. “O mito tem por função desvendar o sentido de uma situação humana que não pode ser propriamente dito, explicado ou justificado: é um *Deutung*, ele procede por referência a uma situação arquetípica mostrando que o mesmo processo deve se renovar a cada vez que o homem não tenha outra coisa a fazer que não aceitar o papel que lhe é designado”. Spengler, por isso, tenta postular “uma estrutura constante da história humana para desvelar uma significação que engaja nosso comportamento e, por isso, integra-nos plenamente a nosso mundo”.²²

3. O mito de Fausto em *Doutor Fausto*

Com Thomas Mann, nós saímos da filosofia da história rumo ao romance, mas, na obra de Mann, *Doutor Fausto*, tem-se sempre a evocação do mito de Fausto para uma tentativa de compreensão a respeito de como a cultura alemã, em particular o Romantismo,

pôde conduzir àquilo que um historiador alemão, Friedrich Meinecke, chamou em 1946 de *Die deutsche Katastrophe*, tendo em vista o fim do Terceiro Reich. Trata-se, então, uma outra vez, de uma utilização do mito como categoria interpretativa.

Desde 1925, Thomas Mann tinha muito interesse na mitologia; depois da publicação de *A Montanha Mágica*, ele leu *Ensaio de mitologia*, consagrado a Nietzsche por seu amigo Ernst Bertram; trocou correspondências com um especialista em mitos, Karl Kerenyi, a quem escreveu: “Onde devia eu então encontrar meu elemento, senão no mito somado à psicologia — já que a psicologia é realmente o meio de captar o mito das mãos desses homens de trevas do fascismo e de lhes trocar o sinal fazendo-os uma função do homem”.²³ É preciso dizer que depois da derrota de 1919, assistiu-se na Alemanha a um interesse romântico pelo passado do país, pelas lendas e seus mitos, tudo com tons de um nacionalismo de um novo gênero: é em 1930 que o ideólogo nazista, Alfred Rosenberg, publica *O mito do século XX*. Encontram-se referências a mitos diversos em certos romances de Thomas Mann, antes de *Doutor Fausto*, por exemplo, em *O eleito*, ou em *José e seus irmãos*. Mas em *Doutor Fausto*, Thomas Mann toma para si, já no título, o maior mito germânico, o mito de Fausto. Poderíamos nos surpreender, uma vez que o herói do romance, Adrian Leverkühn, tem um perfil que parece mais nietzschiano do que faustiano: ele é apaixonado pela composição musical, é vítima da sífilis, é ameaçado pela loucura e igualmente obcecado pela criação literária. Todavia, mais do que em Spengler, a referência ao mito de Fausto é frutífera, especialmente devido ao seu elemento central, o pacto com o diabo.

Lembremo-nos de alguns momentos importantes da biografia de Adrian Leverkühn: a formação do herói na Universidade de Halle (Ver capítulos 11 ao 21); sua iniciação na teologia luterana, que colocará Adrian em contato com a demonologia; sua paixão pela música (Ver capítulo 16). É também em Halle que ele contrai sífilis. Depois, é na estada em Munique que ele se entrega à criação musical (Ver capítulo 22). Adrian conta que, certa noite, apareceu-lhe o demônio propondo-lhe 24 anos de “paroxismo criador” devido a sua doença; ele vive então um período de exaltação criadora, inspirado pela intervenção do diabo. Isso não o impede de levar uma vida brilhante em Munique: ali, ele frequenta salões nos quais se discutem música, religião, filosofia (Ver capítulos 20 ao 29).

Chega a guerra e a derrota: no ambiente perturbado do pós-guerra, Adrian começa a compor uma obra que deve destruir e substituir “O Hino à Alegria”, de Beethoven. Depois, à maneira de Fausto, ele convoca seus amigos e confessa a cumplicidade diabólica que lhe permitiu a criação artística. Enfim, ele se perde na loucura no momento em que a Alemanha sucumbe ao nazismo. No romance, Thomas Mann reserva um lugar importante ao pacto com o diabo: nós temos provas disso com todas as considerações feitas sobre o demonismo e a diabolização. Isso se explica pelo fato de o autor querer mostrar que uma atividade criadora é pouco comparável com uma vida humana ordinária, feita de equilíbrio e sabedoria: “o pacto com o diabo”, comenta André Hirt, “se traduziria então como a vertigem do espírito no sentido em que a inteligência se equivaleria ao espírito ou se faria espírito. O que é o diabo senão a vontade de concorrência a propósito do espírito que preside a criação?”.²⁴ “A genialidade humana é condicionada por um estrato fora da esfera humana”. Com efeito, Adrian “é submetido a exigências contraditórias: o diabo e o amor. De um lado, a possibilidade de entrar no universo da música, ao qual, caso se queira uma criação genial, só se pode ingressar com o aval do diabo; de outro, a perspectiva, sempre presente, de uma vida plenamente realizada no e para o amor”.²⁵ Situação esta que se pode qualificar de fatalidade mítica: o herói sucumbirá a ela, desiludido e desesperado.

O que Thomas Mann quer mostrar é que o demonismo do herói, resultado de uma conjunção fatal entre desejo, criação, doença e loucura, tem suas raízes nas profundezas da cultura alemã desde o século XVI. O demonismo de Fausto, seu pacto com o diabo, servirá de modelo para compreender como a cultura alemã tem uma enorme parte de responsabilidade quanto à deriva totalitária da sociedade alemã do século XX em uma experiência nazista. Com efeito, não se pode esquecer que Thomas Mann, eminente representante da literatura e da cultura alemã da primeira metade do século XX, tomou progressivamente consciência, face à escalada dos nacionalismos e da ideologia *völkisch* da inclinação fatal da Alemanha depois da primeira guerra mundial: “quando Thomas Mann diagnostica na barbárie nazista os sintomas de um processo de decadência e de uma histeria coletiva, ele revela os sintomas similares no alcance de Wagner e de Lutero. Lembrando-se de ceder algum espaço de seu *Frederico II* (1915) e de suas *Considerações de um apolítico* (1919) às mes-

mas vertigens românticas e nacionalistas, ele consagrará um curto ensaio também a *Nosso irmão Hitler* (1938). Também não está a Alemanha engajada agora em uma via diabólica, estruturada por uma espécie de pacto desde 1933, vulnerável a uma doença mortal causada por suas ambições desmedidas e dirigida à catástrofe e à conclamação de todas as suas esperanças?²⁶ Para Thomas Mann, o problema político alemão simbolizado pela ascensão de Hitler é similar ao problema do artista, obrigado por sua criação a fazer um pacto com o diabo. Se Hitler, artista fracassado, é nosso irmão, é porque “em sua juventude, ele ouviu demais os prestígios suspeitos da barbárie; é porque suas vertigens e seus complexos são os que estremecem a Alemanha inteira”.²⁷ É nesse sentido que *Doutor Fausto*, como o lembrarão diversas retomadas do autor, é uma “obra total”; ela se propõe a recapitular todo o percurso da cultura alemã, de Lutero a Nietzsche, e também sua influência na cultura ocidental para explicar como ela foi possível: “a hegemonia cultural da Alemanha, seu passado grandioso em matéria de filosofia, de literatura, de arte em geral e, especialmente, de música, põe diretamente em causa o valor disso que se chama ‘uma cultura’”.²⁸ Como se diz frequentemente depois de então, a cultura não protege da barbárie. Para Thomas Mann, essa grande cultura alemã tem sua fonte no pensamento religioso de Lutero. Sua angústia se transforma em saúde, sua teologia, que apenas vê saúde na fé sem obras, que privilegia a música em sua liturgia. Assim, Adrian Leverkühn não separa sua paixão pela música de seu gosto pela teologia e pela discussão filosófica. Para Thomas Mann, é a partir desse complexo cultural que se pôde produzir a deriva demoníaca que, sozinha, explica em profundidade a catástrofe política do século XX. Não nos esqueçamos de que Thomas Mann se exilou nos EUA desde a chegada de Hitler ao poder em 1933; que ele sempre se mostrou um opositor convicto do regime; que ele começou a redigir seu romance no final de janeiro de 1943, no momento em que caía Stalingrado, prelúdio de uma queda militar total. Além disso, Adrian morre em 1940, momento em que começa a segunda guerra mundial.

Lembre-mo-nos da cultura alemã: segundo Thomas Mann, ela não tem senso de finitude — em numerosos apelos a seus compatriotas, ele convida a que se voltem a uma “finitude essencial”, que eles têm tendência a esquecer e a desconhecer por se deixarem levar pela embriaguez coletiva e pela desmesura. O *Doutor Fausto* demonstra que “a mais alta

cultura mergulhou numa aporia e se tornou sua própria tragédia situando-se mais perto de Deus, desejando se fundir a Ele. E nós, pelo viés da loucura, na dimensão mais conhecida do mito de Fausto”.²⁹

Outra característica dessa cultura, segundo Thomas Mann, que a faz perigosa, é seu gosto pela interioridade e profundidade que a faz negligenciar o peso da exterioridade, os contrastes do ambiente físico social ou político: “Já Hegel, em sua crítica aos românticos, não tivera palavras suficientemente duras para estigmatizar as ideias de profundidade, de inefável e de sublime tomadas nelas mesmas, enquanto a verdade filosófica tem apenas sentido se transparece no sensível e como o sensível mesmo e em uma forma efetiva”.³⁰ Os alemães têm muita tendência a crer que a interioridade ou a profundidade são garantia de verdade ou de superioridade. A isso, é preciso somar a ilusão da liberdade: Thomas Mann chega a dizer de um “atentado contra a liberdade”. Em resumo, interioridade, profundidade, liberdade são apenas pretextos para se subtrair à exterioridade, à procura de um equilíbrio, de uma coesão entre valores contraditórios; elas favorecem um fechamento sobre si mesmo, o medo do outro e do estrangeiro. Além disso, na filosofia, há a importância atribuída ao “eu”, em Fichte e em Schelling principalmente: o “eu” se pensa como presente a si mesmo, como absoluto ou mesmo como o absoluto; e é somente em sua subjetividade que se pode esperar o absoluto, o que explica o sucesso do movimento pietista na ideologia luterana. O que explica também um desinteresse pela política que, há tempos, subsistira entre os teólogos e os filósofos alemães e que favorecera entre os cidadãos a submissão ao poder político.

Enfim, dentre as principais características da cultura alemã, é preciso mencionar a importância dada à música. Ela tem um lugar central no romance por meio do personagem de Adrian, músico dodecafônico, a propósito de quem Thomas Mann empreende um diálogo constante com seu vizinho de exílio, Theodor Adorno, o qual era, ele mesmo, filósofo e musicólogo. Ora, a música é percebida por Thomas Mann como o elemento essencial do demonismo próprio à cultura alemã: “a música não é a própria loucura, essa loucura precisamente é quem faz sua dimensão demoníaca, essa loucura que é também demoníaca, essa *mania divine* [no original] da qual fala o *Fedro* de Platão, já evocado por Thomas Mann ao

longo de toda *A morte em Veneza*, mas quem tinha sobre ela a justificativa filosófica de ser imantada à Verdade? A música tornou-se uma força, um fármaco, talvez um remédio como um veneno, conseqüentemente, em razão da alternativa que pode pender do lado mau, qualquer coisa de puramente demoníaco, de decaído, de inapropriado, mas que possui todos os instrumentos para se apropriar das almas”.³¹ A música se encontra então entre um componente essencial do pacto com o demônio e, ao mesmo tempo, o ponto de fixação da cultura alemã. Thomas Mann irá até mesmo dizer: “Lutero, essa gigantesca encarnação da natureza alemã, era extraordinariamente musical”. O romance estabelece constantemente um elo entre o destino de Adrian e o destino alemão: “A música, essa ambigüidade maior, apenas tematiza os dois veios da catástrofe, constituindo seu fundo. Afinal, não é ela ontologicamente doente? Não fixa ela, nesse caráter que parece um estado sem remissão, incurável, uma cultura alemã, certamente, mas também europeia, em uma aporia da qual ela parece não poder se retirar?”.³² “Essencialmente, a música, longe de ser de origem divina, seria concorrencial e negativa, diabólica, conseqüentemente”.³³

Todas essas características, exaustivamente desenvolvidas no romance, aqui sucintamente resumidas, explicam que a cultura alemã não podia, como diz o autor, “senão acabar mal”. Seu demonismo a condenava a formar sobre si mesma esse “elo secreto entre o demonismo e a sensibilidade alemã, segundo a expressão de Thomas Mann, fazendo naturalmente referência ao pacto pelo qual Fausto se abandona ao desejo de conhecimento por todos os meios”.³⁴ André Hirt cita a esse respeito o julgamento premonitório de Romain Rolland: “Eu encontro no pensamento alemão de hoje uma força bárbara e requintada de uma incontestável potência, mas também dos germens da loucura — um delírio de orgulho e uma vontade doente, apesar de seus sobressaltos heroicos”.³⁴

A propósito de uma cultura que mal pode voltar, Thomas Mann insiste várias vezes no desgaste possível de uma cultura; ele sublinha que a Grande Guerra, de 1914 a 1918, engendrou e precipitou esse esgotamento; em sua linguagem, esse processo traduz a impotência de uma cultura em tornar-se civilização, sendo esta sinal de medida, de sabedoria, mesmo de amor nas relações humanas; ao contrário, esse desgaste cultural cria sentimentos de desespero, de abandono bem expressos no herói do romance, em particular

no momento em que começa, bem no final da primeira guerra mundial, um *Apocalipsis cum figuris*, na linha de Dürer e dos místicos alemães, que simboliza o colapso do mundo cultural tradicional. Deve-se mencionar igualmente o episódio ao final do romance em que Adrian convoca conhecidos e amigos para assistirem à primeira execução ao piano de sua última obra, “O canto de dor do Doutor Fausto”. Trata-se de um “hino à tristeza”, que deve destruir e eliminar o “Hino à Alegria”, da Nona Sinfonia. Na realidade, os amigos presentes assistem a um outro espetáculo, a uma confissão na forma de um adeus. A maior parte não suporta, aliás, essa confissão; vão saindo, pouco a pouco, da cena, enquanto Adrian faz o relato sem concessões de sua vida: ele fala de seu pacto com o diabo, de sua contaminação com a sífilis e de seus pecados; ele lhes diz que a arte não tem nada a ver com a moral, com um espírito puro e irrepreensível; o gênio não é por essência marcado com o selo do bem; a beleza não tem nada a ver com a verdade ou com o bem. Acreditaríamos estar ouvindo Max Weber falando da guerra dos deuses. Finalmente, seus amigos o abandonam; “eles não compreenderam nada, nem a arte, nem a Alemanha, nem a História”.³⁶ É o fim: Adrian sucumbe à loucura.

4. O Doutor Fausto em debate

Eu gostaria, de início, de desconstruir uma crítica que foi feita ao *Doutor Fausto*: ele seria afastado do meio essencial do mito de Fausto, como aparece seja nos relatos populares e em suas variantes, seja na obra-prima de Goethe. É preciso lembrar quanto a isso, seguindo Lévi-Strauss, que um mito é constituído pela junção de suas variantes, que é impossível privilegiar uma em detrimento das outras e que um intérprete pode legitimamente escolher uma versão, talvez até um mitema particular, para apoiar sua interpretação. E isso vale tanto quanto, uma vez que se trata de colocar o mito em relação com um evento histórico ou com uma obra da cultura, sob a condição, evidentemente, de que não se deforme sua significação para colocá-la a serviço da visão de mundo do artista, como o faz Hanns Eisler, em 1952. Tal qual o faz sobre *O declínio do Ocidente*, André Dabezies re-

sumiu em seus livros as críticas dirigidas a Thomas Mann no que diz respeito à ligação de seu personagem, Adrian Leverkühn, com o mito de Fausto; por um lado, Adrian, apesar do pacto com o diabo, evoca pouco o Fausto consagrado de Goethe:³⁷ por seu gosto pela música, por sua doença sifilítica, a vida de Adrian remete mais à de Nietzsche.³⁸ Mesmo a confrontação com o mal ou a questão da saúde têm, no romance, uma significação outra em relação ao mito: elas evocam mais o destino trágico do artista na sociedade moderna do que o destino de Fausto na sociedade medieval do século XVI.³⁹

É, no entanto, seguramente sobre o papel que Thomas Mann atribui à cultura alemã no romance que repousam as mais severas críticas dos comentadores. Essa cultura, por canais diversos, desde a Reforma Luterana até o Romantismo, teria preparado o caminho para essa catástrofe final que foi o nacional-socialismo (nazismo).⁴⁰ Ela teria sido, de ponta a ponta, impregnada de demonismo e, nisso, pode-se e se deve evocar o mito de Fausto.

Esta hipótese de Thomas Mann, que transparece frequentemente ao longo do romance, coloca, evidentemente, uma questão incontornável, a qual, pela sua brutalidade, não pode deixar de exasperar muitos leitores. Thomas Mann não é, aliás, o único a ter colocado em paralelo a cultura alemã, ao menos a situação histórico-cultural da Alemanha pós século XVI, com o fenômeno nazista. Em 1988, foi publicado na França um pequeno livro, *O mito nazista*,⁴¹ que desenvolve uma interpretação do nacional-socialismo que, sem ser idêntica, segue no mesmo sentido que a de Thomas Mann: segundo os autores, se a tradição cultural alemã contribuiu para fabricar o mito racial nazista, é porque a Alemanha, dividida, desconstruída ao longo de séculos, foi obcecada pela questão identitária; seria preciso, então, construir um mito que fosse uma nova garantia de identificação. Essa ideia, de acordo com a análise, torna-se fixa em gerações de poetas, de pensadores, de músicos; o caso Wagner vem, obviamente, à mente: donde uma tendência tipicamente alemã a “estetizar a política”, segundo a expressão de Walter Benjamin. Nesse sentido, Lacoue-Labarthe falará de “nacional-estetismo” a propósito do nazismo.⁴² Isso deveria conduzir à ideologia da raça, como porta o mito.

A essa tese, mais ou menos difundida no romance de Mann e em outros autores, pode-se fazer uma primeira objeção: não é preciso distinguir mais claramente ideologia e

mito ou ideologia cultural? Se uma ideologia política pode comportar elementos míticos vindos de tradições diversas, ela é uma “formação mental específica”, própria à modernidade, que utiliza conceitos filosóficos ou científicos amalgamando-os com esses elementos míticos; nisso, ela constitui, como Eric Vogelin ou Alain Besançon o mostraram, uma perversão da ciência ao mesmo tempo que uma perversão da religião. Tratar do mito a propósito da ideologia racial dos nazistas é, no mínimo, equivocado.⁴³

Sobre a responsabilidade da cultura alemã, parece-me ser possível fazer um certo número de críticas, apoiadas, justamente, na história política e cultural desse país. Tome-mos o exemplo da Prússia ao final do século XVIII, então o mais potente país do mundo germânico: ela foi a verdadeira pátria de *Aufklärung*, como o escreveu Henri Brunschwig;⁴⁴ os principais nacionalistas penetraram-na mais profundamente que em outros lugares; Frederico II era tão pouco nacionalista ou racista, que acolheu os Huguenotes, os filósofos franceses, os jesuítas bávaros e não hesitou em fazer saírem os judeus de seus guetos; ele era tão afastado de uma religião nacional, que procurava, sobretudo, estabelecer a paz religiosa em seu reino, proclamando a neutralidade do Estado nessa matéria, acolhendo fiéis de diversos cultos e pregando a tolerância. O verdadeiro sonho nacional na Alemanha só apareceu depois das guerras napoleônicas.

Em seguida, é verdade que, no domínio cultural, houve arroubos nacionalistas, mas isso não é próprio da Alemanha; nós encontramos traços disso no célebre “Discurso à nação alemã”, de Fichte, no qual o poeta celebra a superioridade da língua e da cultura alemãs; trata da vocação messiânica do povo, ao qual ele atribui uma missão educacional universal. Fichte chega a escrever: “a superioridade da cultura alemã vem do fato de ela repousar sobre uma terra e uma língua originais. Graças a elas, a pátria e o povo alemão, para além das vicissitudes da história, surgem como representantes e garantia da eternidade terrestre”.⁴⁵ Entretanto, nem em Fichte, nem nos primeiros românticos (Novalis, Kleist, Adam Müller etc.), encontra-se uma prefiguração de um nacionalismo racial. Seu messianismo, aliás, afirma frequentemente uma universalidade humana. Fichte escreve, por exemplo: “todos aqueles que creem na espiritualidade pela liberdade, todos esses, qualquer que seja seu país de origem ou sua língua, estão conosco”.⁴⁶ Mesmo entre os românticos encontra-se uma

aspiração ao universalista, fruto das Luzes: “o historiador da humanidade”, diz Herder, “se guardará de adotar uma preferência por uma raça exclusiva e, com isso, de sacrificar aquelas a que recusou o mesmo grau de glória e de alegria”. De acordo com Herder, não pode haver um povo eleito.⁴⁷ De sua parte, Adam Müller, principal representante do romantismo político, escreverá: “O caráter original do gênio alemão é sua caridade, a qual lhe permite assimilar o que vem de outras nações; ele não tem pretensão de brilhar sobre povos estrangeiros; ele é um mediador eterno e tolerante a propósito do estrangeiro, ele se inspira no sentimento de comunidade de todas as culturas”.⁴⁸

No que diz respeito à história da música, muitos críticos sublinharam que, se Thomas Mann faz frequentes referências a Wagner, aos pós-românticos ou a Schönberg, ele jamais cita Bach, Haydn ou Mozart. Se cita Beethoven, é apenas porque seu protagonista, Adrian, propõe-se a destruir o “Hino à Alegria”, da Nona Sinfonia, para o substituir por um “Hino à tristeza”. Nessas condições, não se pode sustentar que toda a música alemã está impregnada do demonismo.

Quer dizer que a visão de Thomas Mann através de Serenus Zeitblom, amigo e porta-voz de Adrian, deve ser rejeitada e que os elementos do mito de Fausto não podem explicar em parte a deriva nacionalista e racista do Terceiro Reich? Evidentemente, não. Parece-nos que a resposta mais equilibrada a essa questão é a de George Mossé,⁴⁹ que coloca em cena os fundamentos ideológicos do racismo hitlerista, sobretudo nos primeiros capítulos do seu livro,⁵⁰ os quais se intitulam “Do romantismo ao Volk”, “A fé germânica” e “O neorromantismo” (p. 55 à p. 133). Ele extrai desses estudos que a ideologia Volk, desenvolvida sobretudo no neorromantismo do fim do século XIX, favoreceu a subida e a vitória do nazismo. Mas, ainda aí, é preciso nuançar: Mossé mostra que o principal representante desse neorromantismo, Eugen Diederichs, não era verdadeiramente antisemita no sentido nazista; ele se correspondia com Martin Buber e tinha uma atitude bastante ambivalente acerca dos judeus.⁵¹ É, aliás, paradoxal sublinhar que a ideologia racista foi em grande parte forjada na Alemanha pelos autores estrangeiros: os franceses Vacher de Lapouge e Gobineau e os ingleses Houston Stewart Chamberlain e Darwin.

Em resumo, pode-se dizer que o demonismo faustiano posto em cena pelo romance de Mann não pode, por si só, dar conta da deriva racista da ideologia Volk. Além disso, é preciso dizer também que a figura de Fausto do século XVIII não foi tão demoníaca quanto a que aparece em *Doutor Fausto*. O Fausto de Goethe é mais otimista, mais progressista, a bem da verdade, do que o Fausto dos relatos populares. O Fausto de Goethe é, de certa forma, filho das Luzes; à mesma época, Goethe escreve uma “Ode a Prometeu”, na qual exprimia, face aos deuses e ao destino, a potência criadora do espírito humano; o homem passa ao primeiro plano, um homem que conquista sua autonomia face a toda heteronomia. Não é por acaso que Marx, homem das Luzes e teórico do progresso, conhecia de cor “Ode a Prometeu”. Segundo Gilbert Durand, temos, nesse caso, uma derivação de uma figura mítica, Fausto, a uma outra, a de Prometeu. Fausto que, no relato popular, é solitário e egoísta torna-se então mais “social”, como Prometeu: ele se torna um “Prometeu amplificado”;⁵² no século XIX, mesmo Mefistófeles pode se tornar um “bom demônio”, enquanto, no *Doutor Fausto*, Fausto aparece, no século XX, mais demoníaco e Mefistófeles mais sombrio e trágico.

Pode-se dizer, para concluir, que o mito de Fausto, se nasce em terra germânica e é profundamente marcado pela cultura alemã, sobretudo depois de Goethe, conquistou, pouco a pouco, um alcance universal. Com efeito, Fausto é o arquétipo do ser humano, rasgado entre sua aspiração à luz e sua fascinação pelas trevas, despedaçado entre o ideal mais alto que lhe inspira a alma e os prazeres carnais que exigem sua natureza animal, entre o bem e o mal, entre a fidelidade e a traição. De um lado, o Espírito divino lhe arremessa ao céu; de outro, Satã, “o espírito da negação”, joga-o na lama. E sempre, por orgulho, ele quer ampliar os limites do conhecimento, expandir seu poder sobre as coisas para se igualar a Deus. Ele quer que sua vontade seja também realizada, senão no céu, ao menos na Terra, e que esses prazeres do sentido se renovem ao infinito.⁵³

Notas

1. Professor Honorário de sociologia e antropologia da Universidade Grenoble-Alpes (Grenoble – França).
2. Doutorando da FEUSP, com período sanduíche na Universidade do Minho (Braga – Portugal).
3. André Dabezies. *Le mythe de Faust*. Paris, A. Colin, 1988. Ver também: *Visages de Faust au XX^e siècle*. Paris, PUF, 1987 e *Des rêves au réel: cinq siècles de Faust*. Paris, Honoré Champion, 2015.
4. Roger Bastide. *Les religions africaines du Brésil*. Paris, P.U.F. 1960, p. 79.
5. Gilbert Durand. “L’univers du symbole”, em: *Champs de l’imaginaire*. Grenoble, ELLUG, 1996, p. 79.
6. Paul Ricouer. *Temps et récit*. Tome I. Paris, Seuil, 1983, p. 106.
7. Para os relatos populares, recorrer a A. Dabezies, *Le mythe de Faust*, op. cit., p. 18 à p. 25. Para o drama de Goethe, na mesma obra, op. cit., p. 77 à p. 104.
8. Oswald Spengler. *Le Déclin de l’Occident*, tome I et II. Paris, Gallimard, 1948.
9. André Dabezies. *Le Mythe de Faust*, op. cit., p. 165.
10. Oswald Spengler. *Le déclin de l’Occident*. Tome I. op. cit., p. 179.
11. Ibidem, p. 179.
12. Ibidem, p. 179.
13. Ibidem, p. 183.
14. Ibidem, p. 182.
15. Ibidem, p. 183.
16. Ibidem, p. 183.
17. André Dabezies. *Le Mythe de Faust*, op. cit., p. 166.
18. André Dabezies. *Visages de Faust au XX^e siècle*, op. cit., p. 141.
19. André Dabezies. *Visages de Faust au XX^e siècle*, op. cit. e, muito especialmente, *Des rêves au réel*, op. cit., p. 273 à p. 279.

-
20. Sobre esse assunto: Mircea Eliade. *Traité d'histoire des religions*. Paris, Payot, 1968 e Van der Leeuw. *La religion dans son essence et ses manifestations*. Paris, Payot, 1955.
 21. André Dabiez. *Visages de Faust au XX^e siècle*, op. cit., p. 165 à p. 169, e p. 193 à p. 156.
 22. Ibidem, p. 151-152.
 23. Sobre esta questão: André Dabiez. *Visages de Faust au XX^e siècle*, op. cit., p. 368.
 24. André Hirt. *Chantier Faustus*. Paris, Éditions Kimé, 2017, p. 192.
 25. Alain de Benoist efetuou uma síntese exaustiva das teorias do mito no pensamento contemporâneo. Destaca-se o estudo *L'empire du mythe*. Fata Morgana, 1995, p. 9 à p. 75.
 26. André Dabiez. *Le mythe de Faust*. Paris, Armand Colin, 1988, p. 20. Ver também *Visages de Faust au XX^e siècle*, op. cit., p. 371.
 27. Ibidem, p. 372.
 28. André Hirt. *Chantier Faustus*, op. cit., p. 59.
 29. Ibidem, p. 26.
 30. Ibidem, p. 72-74.
 31. Ibidem, p. 243.
 32. Ibidem, p. 171. Seria preciso ler também o comentário a André Hirt, p. 171 à p. 184.
 33. Ibidem, p. 234.
 34. Ibidem, p. 64.
 35. Ibidem, p. 83.
 36. Ibidem, p. 296.
 37. *Visages de Faust*, op. cit. p. 381 e p. 382.
 38. Ibidem, p. 379 à p.381.
 39. Ibidem, p. 391 à p. 395. Ver igualmente, em *Des rêves au réel*, op. cit., p. 390 à p. 396 e p. 402 à p. 406.
 40. *Visages de Faust*, op. cit., p. 383 à p. 385 e p. 389 à p. 391.

41. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy. *Le mythe nazi*. Paris, Édition de l'Aube, 1991.
42. Philippe Lacoue-Labarthe desenvolverá essa ideia em *La fiction du politique*. Paris, Bourgois, 1988.
43. Permito-me de reenviar o leitor ao meu estudo intitulado *L'idéologie entre le mythe, la science et la gnose*, p. 49 à p. 63, e Jean Pierre Sironneau, *Figures de l'imaginaire religieux et dérive idéologique*. Paris, L'Harman, 1993.
44. Henri Brunschwig. *Société et romantisme en Prussie au 18^e siècle*. Paris, Flammarion, 1973.
45. Ibidem.
46. Ibidem, p. 164.
47. Citação extraída de Léon Poliakov. *Le mythe aryen*. Bruxelles, Editions Complexe, 1987, p. 114.
48. Jacques Droz. *Le romantisme allemand et l'État*. Paris, Payot, 1966, p. 70.
49. George Mossé. *Les racines intellectuelles du Troisième Reich*. Paris, Seuil, p. 208.
50. Ver nota 47.
51. Ibidem, p. 119.
52. Gilbert Durand. "Perenité, dérivations et usure du mythe", em: *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 94 à p. 96.
53. Leili Anvar.

Noms propres — interprétatives

Faust	Luther	Stalingrad
Dabezies	Fichte	Théodore Adorno
Bastide	Schelling	Phèdre
Brésil	Schopenhauer	Platon
Gilbert Durand	Nietzsche	Pharmacon
Oedipe	Darwin	Romain Rolland
Ruth Benedict	Marx	Dürer
Apollon	Hélène	Max Weber
Dionysus	Leibnizien	Hans Eisler
Zunis	Islam	Lacoue-Labarthe
Kwakiutl	Luthérienne	Jean-Luc Nancy
Ricoeur	Mircea Eliade	Walter Benjamin
Seuil	Van der Leeuw	Eric Vögelin
Lévi-Strauss	Wilhelm Schmitt	Alain Besançon
Goethe	Pettazzoni	Aufklärung
Oswald Spengler	Kurt Hübner	Brunswig
Docteur Faustus	Deutung	Hugénots
Thomas Mann	Friedrich Meinecke	Novalis
Vico — Marcuse	Die Deutsche Katastrophe	Kleist
Leibniz	Troisième Reich	Adam Müller
Marx	Ernst Bertram	Herdez
Hegel	Karl Karenyi	Jacques Draz
Faustienne	Rosenberg	Schönenberg
Goethéen	Adrian Leverjühn	Bach
Galilée	Halle	Haydn
Beatrice	Munich	Mozart
Dante	Apocalypsis cum figures	George Mossé
Apollinienne	Schiller	Volk
Walhall	Beethoven	Serenus Zeitblom
Olympe	André Hirt	Eugen Diderichs
Siegfried	Chantier Faustus	Martin Buber
Parsifal	Kimé	Vacher de Lapouge
Wolfran	Volkish	Houston Stewart Chamberlain
Merovingiens	Wagner	Darwin
Tristan	Frédéric II	
Hamlet	Hitler	

CAPÍTULO II

O Mitologema da “Juventude Eterna” de *Fausto* de Gounod: Contributo para uma interpretação mitocrítica

Alberto Filipe Araújo ¹

“Manteremos o sentido próprio das representações mitológicas porque estamos à altura de compreendê-las na sua autenticidade”.

F.-W. Schelling. *Philosophie de la mythologie*, p. 91.

« Faust reste bien une de ses images privilégiées, peut-être la seule vraiment vivante de nos anciennes figures mythiques »

André Dabezies. *Le mythe de Faust*, p. 324.

Introdução

As primeiras palavras da obra de Georges Thinès intitulada *Le Mythe de Faust et la Dialectique du Temps* dão-nos o mote para tratarmos Fausto como um mito fundamental:

Fausto, Dom Juan e Dom Quixote são as três figuras lendárias que definem o espírito da mitologia europeia, tal como ela foi desenvolvida paralelamente à religião institucional e visível, e contrariamente a

esta. Kierkegaard substitui nesta trindade o herói espanhol pelo judeu errante. O sentido do mito fundamental não foi alterado: trata-se sempre da mesma inspiração paradoxal na qual o triunfo e o insucesso são inseparáveis e que se evocam mutuamente por uma espécie de necessidade trágica. (...) As narrativas de destinos são transculturais (...) uma narrativa [mítica] não relata outra coisa que um destino (1989: 9; Dabezies, 1988: 323-324).

Élisabeth Brisson vai no mesmo sentido quando salienta que Fausto “faz sempre figura de referência maior da cultura ocidental no início do século XXI (...), [além de] implementar o dado essencial da condição humana” (2013: 339-340). Não desconhecendo que o mito de Fausto é passível de ser tratado, tal como o defende André Dabezies, dos pontos de vista histórico, psicológico e simbólico (1988: 254-322), assim como passível de uma leitura interdisciplinar (literatura, filosofia, pintura, desenho, música, cinema etc...)². Pelo nosso lado, procederemos, na linha da *mitocrítica*, a uma hermenêutica da ópera que Gounod dedicou ao *Fausto* (1859) com o objetivo de enfatizarmos o tema “eterna juventude” tão ansiada por Fausto e que o levou, para conseguir o seu rejuvenescimento, a pactuar com o Diabo. Daí que sob a influência da obra de André Dabezies privilegiaremos, ao longo da nossa exegese *mitocrítica*, as abordagens simbólica e psicológica do mito de Fausto (1988: 277-322).

O seu enredo tende a afastar-se dos temas clássicos ligados a Fausto (sede de conhecimento, ânsia de poder, paixão exclusiva do saber e do poder), domínio do mundo e da natureza, revolta contra o Divino simbolizada pelo pacto com o Diabo (...), tal como eles são tratados pela tradição com base particularmente no *Faustbuch* (1587)³. Fausto na ópera de Gounod recusa o ouro, a glória e o poder que o Diabo (Mefistófeles) lhe oferece, preferindo antes, nas suas próprias palavras, a juventude, os prazeres e as jovens amantes “Je veux la jeunesse! A moi les plaisirs, les jeunes maîtresses!” (Gounod, 1976 : 16). Numa palavra, Fausto, solitário, frustrado e triste pela sua infatigável dedicação à Ciência (leia-se: alquimia, astrologia, cosmologia, medicina e ciências ocultas), é impelido a amaldiçoá-la preferindo morrer do que prolongar uma vida sem vida. Tendo perdido a fé em Deus e

por já não acreditar que Ele alguma vez lhe ofertará o amor, a juventude, de que ele tanto carece e tanto deseja, Fausto evoca a figura do Diabo: “A moi, Satan! à moi!” (Gounod, 1976: 15). Constata-se assim que a *hubris* e os símbolos a ela associados levam a melhor sobre as aventuras do pensamento e da ciência que, em dado momento, foram tão caras a Fausto (Lefebvre, 1970: 13-18). Doutor Fausto prefere agora privilegiar os prazeres que a juventude lhe poderá conceder do que estiolar-se nos caminhos áridos das elucubrações da magia e da ciência.

A nossa escolha pela ópera de Gounod, dedicada ao mito de Fausto, não foi de todo um mero acaso, tendo antes obedecido à nossa firme convicção que o tema da “eterna juventude”⁴ representa um dos temas mais obsessivos dos tempos presentes ou não fosse ele correlativo do pregnante e significativo tema da “imortalidade”⁵. Ambos, ainda que com significativas diferenças, assumem um estatuto de *mitologemas* (temas míticos) no interior dos grandes mitos fundamentais da cultura humana e das estruturas míticas que lhes estão associadas⁶. Com isto, reconhecemos que Fausto, na sua qualidade de mito intercultural, afirma-se como um dos grandes mitos da cultura ocidental prene de ensinamentos filosóficos, ético-religiosos, simbólicos, psicológicos e de avisos proféticos para a condição humana futura. Estamos conscientes, e nunca é demais sublinhá-lo, que sendo o mito de Fausto passível de ser estudado a uma luz histórica (as suas etapas históricas), psicológica (a vida, o prazer, o desejo, a ambição e o amor) e simbólica, o polo Paracelso (a trilogia ciência-magia-alquimia) e o polo Teófilo (pacto diabólico, com o seu apelo ao Maligno e à sua magia), nós elegemos um *mitologema* que é simultaneamente um entre-três se assim nos podemos exprimir. Nunca como hoje (o contexto socio-histórico e cultural) o tema da “eterna juventude”, com a imortalidade que lhe está associada, esteve tão presente no imaginário coletivo pós-moderno. Além de representar, de forma tão viva, a ambição e o desejo da sociedade atual (a dimensão psicológica)⁷ de viver eternamente jovem e cujo tema está presente na agenda das chamadas NBIC (nanotecnologias, biotecnologias, informática, *big data*, Internet de objetos), não esquecendo também o papel do cognitivismo (inteligência artificial e robótica) (Kermisch, 2015: 332-340; Ferry, 2016: 239-265). NBIC e cognitivismo apostam na utopia do “Homem aumentado” a fim de ele ter uma vida mais

longa, mais inteligente e mais criativa⁸. Os crentes, apóstolos⁹ e adeptos da “revolução transhumanista” (Ferry, 2016)¹⁰ com o objetivo sacrossanto de obter o famoso “elixir da juventude” (Tritsch; Mariani, 2018: 152-157)¹¹, que é já condição de imortalidade da humanidade, estão dispostos a tudo, não se contentando já em mexer no mapa genético do ser humano, mesmo, obviamente, a pactuar com o Diabo¹².

Um dos objetivos explícitos do presente estudo é o de elaborar uma *mitocrítica* da ópera do *Fausto* de Gounod a fim de enfatizar-se o *mitologema* da “eterna juventude”, correlato do *mitologema* da “imortalidade”, ainda que outros aspetos do enredo operático pudessem ser igualmente valorizados do ponto de vista *mitocrítico*. Por conseguinte, trata-se de uma aplicação *mitocrítica* parcial pelo facto de ela não visar o conjunto integral dos *mitemas* e dos *mitologemas* da totalidade da ópera que nos ocupa¹³. Neste contexto privilegiaremos, e não é demais aqui insistir, a abordagem simbólica do mito de Fausto assente na estrutura bipolar (“Paracelso” e “Teófilo”). Mas como o polo “Paracelso” simboliza uma busca, uma aspiração (*Streben*) na base do desejo, cruza-se naturalmente com a dimensão psicológica do mito analisada por André Dabezies (1988: 277-299). Importa então dizer que esta dimensão também contribuirá para ajudar-nos a compreender o *mitologema* da “eterna juventude” do *Fausto* de Gounod.

A fim de melhor dar corpo ao objetivo atrás focado, dividiremos o nosso trabalho em quatro partes que se pretendem osmóticas: a primeira tratará da *mitocrítica* e do mito de Fausto; a segunda resumirá os cinco atos que constituem a ópera de Gounod enquanto na terceira parte nos ocuparemos de elaborar uma análise *mitocrítica* do texto operático de Gounod com base nas suas leituras diacrónica e sincrónica; por fim, já numa quarta parte, que servirá também de conclusão, apresentaremos uma reflexão que terá por base o mito de Dioniso, Baco na mitologia romana (Mahé, 1992), que é aquele que pensamos ter mais influenciado, patente e latentemente, o *Fausto* de Gounod. A trilogia juventude-prazer-vida presente no libreto de Gounod reconforta a nossa leitura *mitocrítica* que aponta o deus Dioniso, como aquele que nos olha através dos atos e cenas da ópera em análise. Por outras palavras, bem poderíamos, recordando o título sugestivo de Michel Maffesoli (2010), perguntar se Gounod não teria escrito o seu libreto de Fausto à “sombra de Dioniso”?¹⁴

Nesta última parte, daremos um especial ênfase ao *mitologema* da “eterna juventude” (que implica já o tema do rejuvenescimento de Fausto) que é, como o podemos admitir, um outro modo de falarmos do desejo de imortalidade. Deste modo, interrogamo-nos, também, se ao falarmos quer de “imortalidade”, quer de “eterna juventude”, não estaremos nós já a evocar o deus Dioniso? Será mesmo que poderemos escapar ao seu olhar enfeitiçador e aterrorizador? Não será este deus a encarnação daquilo que Rudolf Otto chamou de “mistério tremendo e fascinante” para designar o sagrado?

1. Da Mitocrítica ao Mito de Fausto

Sempre admitindo a possibilidade de tratar-se do mito de Fausto na ópera de Gounod a partir de uma outra abordagem hermenêutica, optamos pela *mitocrítica* de orientação durandiana por ser aquela que, a nosso ver, parece ser a mais fecunda no estudo dos mitos no campo literário, poético, da estética em geral, da música e, naturalmente, dos textos operáticos. Daí que, antes de passar para a leitura *mitocrítica* da ópera de Gounod, tenhamos sentido necessidade de explicar aquilo que Gilbert Durand entende por este conceito heurístico e basilar da sua *mitologia* que, por sua vez, se integra na tradição da hermenêutica simbólica ou instaurativa (1979: 65-88). Além disso, importa igualmente apresentar o mito de Fausto com base no “conto popular” (*Volksbuch*) de 1587 que foi editado, em Frankfurt, pelo luteriano Spiess com o seguinte título: *A História do doutor Johann Faust, célebre mágico e encantador*, etc. (Anónimo, 1587 [1970]).

A abordagem do mito de Fausto far-se-á sob a influência dos estudos de André Dabiez e, muito particularmente, com base das suas abordagens psicológica e simbólica que realizou sobre o mito de Fausto. Foram elas, aliás, que nos permitiram interpretar, com a devida segurança hermenêutica, o enredo operático do *Fausto* de Gounod. Graças a essas mesmas abordagens, conseguimos compreender, profunda e significativamente, o *mitologema* da “eterna juventude” – que é já outra maneira de falar de “imortalidade” – e retirar desse mesmo *mitologema* ensinamentos importantes no plano filosófico e hermenêutico.

1.1. A mitocrítica na perspectiva de Gilbert Durand

A *mitocrítica* inscreve-se na tradição da “Nova Crítica”¹⁵ e caracteriza-se por atribuir um papel destacado ao papel e à atuação do mito no interior das narrativas oral ou escrita em detrimento do chamado “mito pessoal” querido a Charles Mauron (1983: 194-240). A este respeito, importa destacar a posição de Gilbert Durand que afirma claramente que lhe parece insuficiente que a teoria do “mito pessoal” de Mauron dê conta por si da complexidade de uma obra do ponto de vista mítico. Para Durand, somente a mitologia está à altura porque atribui espessura mítica baseada no *numen* com tudo o que esta noção implica de sagrado ou de divino, de compreender o “conjunto das motivações de uma obra humana”: “O mito ultrapassa de longe, e de muito, a pessoa, os seus comportamentos e as suas ideologias” (1979^a: 168). Neste sentido, a *mitocrítica*, ainda que não negando naturalmente as aventuras biográficas e a idiosincrasia do autor de dado texto ou romance, assume uma vocação cultural e antropológica. Gilbert Durand insiste que a mitocrítica se interroga, em última instância, “sobre o mito primordial, inteiramente impregnado de heranças culturais” (1979^a: 169) que, por sua vez, se reflete nas obsessões de uma obra, de um autor, enfim do “mito pessoal” para evocar novamente Mauron: “A mitocrítica permite-nos mergulhar o nosso olhar sobre o olhar do texto até às últimas confrontações com o gesto dos heróis imemoriais e dos deuses” (2000: 198). Assim, para que dada “imagem obsessiva” ou mesmo um determinado símbolo assumam um papel ou “motor de interação e de organização do conjunto da obra de um autor” devem, por sua vez, enraizar-se num fundo antropológico mais profundo¹⁶. Aquilo que Gilbert Durand pretende dizer é que por importante que seja a aventura pessoal de determinado autor, romancista, poeta ou outro, mesmo que esta esteja moldada, ou até influenciada, pelos “estratos do inconsciente biográfico” (1979^a: 168) o fundo antropológico, que nós identificamos ao *Id* da “Tópica” sociocultural (2000: 137-162), é ainda mais importante dado a sua relação com o mito, com o simbolismo em geral e o *numen* (Otto, 1969: 58):

Ora, este fundo primordial é, na verdade, um mito, quer dizer uma narrativa, que, de um modo oximórico, reconcilia num *tempo* original, as

antíteses e as contradições traumatizantes ou simplesmente embaraçosas no plano existencial (...). O tempo do mito é o de uma 'História Santa'. O mito é o que reconcilia o eu e os seus 'assuntos' pessoais, o ça e as suas distorções do 'monstro', e o superego sociocultural. Assim, contrariamente a Charles Mauron, eu preferiria reservar o nome de 'complexo pessoal' (ao invés do de mito) para o arranjo e a seriação existenciais das imagens obsessivas, e guardar com os antropólogos o nome de 'mito' para aquilo que verdadeiramente implica a última numinosidade, sobrecultura relativamente a uma dada cultura, sobrenatureza humana relativamente à Natureza em geral. Na grande obra de arte, especialmente literária, a obra em si, o seu dizer, os seus contornos constituem ou reconstituem o mito por si-mesmo e a sua potência numinosa: qual Ésquilo ou Racine retomando os mitos de Orestes. Enquanto para a obra banal, a imaginação do autor passará à frente do Mito cultural dominante; para a obra-prima, é este último que precede e ressuscita o mito em movimento 'secundário' como bem o observaram os antropólogos teóricos da 'Personalidade de base'. Desde logo, a mitocrítica, se ela é realmente Nova Crítica na sua diligência, não pode ser acusada de 'nova impostura', visto que no caso da obra-prima, o texto mesmo da obra torna-se linguagem sagrada restauradora e instauradora da realidade primordial constitutiva do mito específico (Durand, 1979^a: 169-170).

Esta hermenêutica mitológica tem como um dos principais objetivos ler um texto literário, mas que também pode ser musical, político, educacional, pictórico, teatral, etc, na perspectiva mítica: "A mitocrítica estabelece que toda a 'narrativa' (literária certamente, mas também de outras linguagens: musical, cénica, pictural, etc) entretém um parentesco estreito com o *sermo mythicus*, o mito" (Durand, 1996: 230). Aquilo que se pretende com a mitocrítica é estudar, compreender e interpretar "um mito que actua por detrás da narrativa" (1982: 73). E com o intuito de recuperarmos o gesto e a gesta desses heróis e dos deuses, porque o mito é sempre politeísta, precisamos de estar atentos àquilo que se repete, ou seja, à redundância de algumas imagens "obsessivas" (Charles Mauron, 1983), cuja coerência sincrónica é significativamente pregnante "por detrás das peripécias da narrativa diacrónica" (Durand, 1996: 235). Para detetar e apropriar-se do mítico nas

peripécias da narrativa literária, o “miticiano”, ao longo do exercício hermenêutico da *mitocrítica*, com os seus conceitos operatórios, (1994: 38-45; 1996: 229-242; 2000: 187-209), deve dominar aquilo que Paul Ricoeur designa de “dialética de explicação e compreensão” (1987: 83-99) para melhor apropriar-se daquilo que anteriormente lhe escapava. Neste sentido, todo o exercício *mitocrítico* compreende necessariamente toda uma dialética da “explicação-compreensão” (1986: 197-211, 161-182; 1987: 83-99)¹⁷, plasmada, por sua vez, numa “análise de conteúdo” (Mucchielli, 2006) em ordem à captação da “presa mítica”.

Noutros textos, dedicados ao tema da metodologia durandiana, propusemos uma espécie de programa *mitocrítico* mínimo que deverá, com a ajuda dos seus conceitos operatórios próprios, não descurando igualmente as qualidades do próprio intérprete¹⁸, levar o leitor a “compreender as escalas das metáforas” (Durand, 2000: 203), os símbolos, *mitemas* e *mitologemas*, enfim, do mito passível, ora de forma patente, ora de forma latente, passível de se encontrar em dado texto literário, poético, fílmico, artístico, musical, etc... Todo o esforço hermenêutico da *mitocrítica* deve estar direcionado para a semântica profunda do texto, qualquer que ele seja, que é dada pelos “diversos estratos de sentido na linguagem metafórica e simbólica” (Ricoeur, 1987: 89). Inseparável deste esforço encontra-se a importância da noção de “redundância”, associada àquilo que Gilbert Durand denomina de “método qualificativo” (1998: 250-254)¹⁹, de dados *mitemas* ou mesmo de alguns *mitologemas* que no seu conjunto são redundantes e cuja repetição ajuda o intérprete a identificar, a qualificar, determinado mito presente na obra em análise. A redundância de certos elementos míticos é mais passível de ser “verificada” quando a amostra é vasta, ou seja, quando o terreno da aplicação onde se exerce a *mitocrítica* é significativamente importante, do tipo de uma obra de grande dimensão por exemplo. A “voz” do mito dá-se a conhecer pela repetição, pela sua redundância:

É a característica que separa – mais ou menos, aliás – o mito da narrativa demonstrativa (o raciocínio, cujo exemplo mais puro é a demonstração matemática) e da narrativa narradora (‘monstrativa’, poder-se-ia dizer, descritiva como a que é utilizada na ‘história natural’). É a ‘redundância’ (Lévi-Strauss) que assinala um mito, a possibilidade de arrumar os

seus elementos (mitemas) em ‘pacotes’ (enxames, constelações, etc.) sincrónicos (isto é, possuidores de ressonâncias, de homologias, de semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio ‘diacrónico’ do discurso. O mito repete, e repete-se para impregnar, isto é, para persuadir. É por esta razão banal que há mais hipóteses de delimitar elementos ‘míticos’ num romance longo que num conto curto, mesmo um simples título. (...) Aquilo que constitui a característica ‘obsessiva’ (Ch. Mauron) de ‘algumas’ destas imagens [refere-se a alguns casos da pintura e da literatura do final do século XVIII, assim como da obra de Stendhal, nomeadamente as figuras da ‘intimidade recatada’] é, de algum modo, a sua força insólita de coerência ‘sincrónica’ por detrás das peripécias da narrativa diacrónica. Podemos, então, falar de ‘redundância diferencial’ (1998: 247 e 251)²⁰.

Chegados a este ponto, parece-nos pertinente avançar com duas definições: a de *mitocrítica* e a do mito na perspetiva durandiana que, aliás, é a nossa:

É a partir das reflexões sobre o primado do mito que se deduziu um método de análise do ‘texto’ mítico (narração, representação ritual, icónica, etc.) de que Lévi-Strauss – retomando as ideias de Campbell sobre a ‘sincronicidade’ do mito do herói – foi o investigador em França e a cujos aperfeiçoamentos chamei ‘mitocrítica’ (1970)” (Durand, 1979^a: 36; 2000: 187-209).

Mais adiante, Gilbert Durand na sua obra *Figures Mythiques et Visages de l’Oeuvre* (1979^a) escreve o seguinte:

O termo ‘mitocrítica’ foi forjado no ano de 1970 sobre o modelo daquele utilizado vinte anos mais cedo por Charles Mauron ‘psicocrítica’ (1949), para significar o emprego de um método de crítica literária ou artística que focaliza o processo compreensivo sobre a narrativa mítica inerente, como Wesenschau, à significação de toda a narrativa. (...) A mitocrítica pretende-se um método da crítica que seja a síntese construtiva entre as diversas críticas literárias e artísticas antigas e novas que até aqui se afrontavam esterilmente (1979^a: 307-308, 168-169).

Sobre o mito preferimos reter a definição que o autor oferece num dos seus estudos dedicados a *mitocrítica*: “O mito seria, de algum modo, o modelo ‘matricial’ de toda a narrativa estruturado pelos *schèmes* [no original] e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa” (1998: 246)²¹. O mito tende sempre a refletir de “modo paradigmático” as aspirações, os desejos, os receios, os terrores que povoam uma obra, um só texto, uma determinada época, ou pelo menos um determinado momento dela, uma psicobiografia de dado autor, etc²². É, por conseguinte, neste sentido que Durand salienta que a sua *mitocrítica* convida a integrar-nos naquele conjunto de intérpretes que se lança numa “caça” ao mito (1998: 246). E aqui chegamos a outro aspeto delicado do nosso método de análise, que naturalmente não passou despercebido a Gilbert Durand, o da interpretação, que ele considera um risco por parte todo aquele que procura desvelar no seio de dada obra humana (texto literário, quadro, sinfonia – “texto” musical –, monumento, filme que seja, etc..) o mito. A posição durandiana a este respeito “é que é o ‘mito’ que ‘descobre’ a interpretação, o mito com as suas marcas de referência metalépticas, as suas redundâncias diferenciais do ‘alguns’, seja ele ‘mito pessoal’, seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal..” (1998: 251)²³. O mito procura dizer-se mediante os seus *mitemas* (que é o menor elemento significativo de um mito – o conceito pertence a Lévi-Strauss) repetindo-se através das suas redundâncias, isto é, repetir para melhor persuadir o conjunto de *mitemas* (enquanto motivos diretores, núcleos duros e significativamente pregnantes) que o constituem. Esse conjunto constitui aquilo que Gilbert Durand denominou, na sua *Chartreuse de Parme* (1961), de “décor mítico” (1971: 14)²⁴. No entanto, para que este seja significativo importa que a amplitude da amostra também seja: um grande romance, um ciclo de pinturas ou de arquitetura, uma ópera, uma obra completa de um autor, uma geração, etc ... Assim, para se constituir um “décor mítico”, que seja suficientemente representativo, importa, pelo menos, inventariar, de acordo com o próprio Gilbert Durand, cinco a doze núcleos atrativos que se distingam pela sua redundância semântica (1998: 255), assim como ter em conta as chamadas diferentes “lições” do mito²⁵.

No tocante à nossa leitura *mitocrítica* da ópera de *Fausto* de Charles Gounod (1859) gostaríamos de assinalar que a nossa tarefa está à partida facilitada pelo facto de a “substância” mítica encontrar-se visível aos olhos do miticiano. Por outras palavras, os *mitemas* e *mitologemas*, presentes ao longo da ópera de Gounod, encontram-se, na sua grande maioria, semanticamente à superfície do texto operático num registo semântico manifesto ou patente. Aparentemente basta ao intérprete, à semelhança de um pescador que com a sua rede apanha os peixes que saltam da água ou que nadam à sua superfície, recolher diacronicamente os núcleos duros redundantes do ponto de vista semântico que no seu conjunto oferecem o *leitmotiv*, isto é, o motivo condutor do libreto operático em análise. Seguidamente, alinha-os por temas principais designados de *mitologemas* que como o próprio termo indica são temas míticos que, por sua vez, são constituídos pelos *mitemas* anteriormente recenseados ao longo da obra. Este procedimento é denominado no quadro da *mitocrítica* de leitura sincrónica. É portanto ao conjunto das leituras diacrónica e sincrónica que designamos de “dégor mítico” no sentido anteriormente definido por Gilbert Durand. É, em última instância, este mesmo “dégor mítico” que nos oferecerá o modo como o mito de Fausto foi tratado e desenvolvido por Gounod na sua ópera²⁶. O seu libreto é sujeito a uma leitura diacrónica e sincrónica da obra que naturalmente será objeto de uma interpretação (Ricoeur, s. d.: 141-162, 198-212, 1995: 13-66; Eco, 1992; Collini, 1996). Este passo, que pressupõe já o par explicação-compreensão (Ricoeur, s. d.: 163-183, 1987: 83-99), procura analisar, à luz das “versões” conhecidas até à altura do mito de Fausto: aquilo que no libreto operático de Gounod permaneceu realmente do mito de Fausto (*mitemas-mitologemas*); aquilo que desapareceu ou, pelo menos, que se encontra mais atenuado ou disfarçado, enfim, aquilo que derivou no essencial dos seus *mitemas* e *mitologemas*. Trata-se de um passo difícil e complexo que pressupõe já que o intérprete não somente conheça aprofundadamente o mito em análise como também conheça na teoria e na prática os procedimentos quer da hermenêutica textual (Paul Ricoeur por exemplo), quer da hermenêutica simbólica (Gilbert Durand, por exemplo)²⁷. Além disso, é igualmente importante ter em conta as qualidades próprias do intérprete, o seu dom de empatia com a matéria que domina e com os próprios textos em análise. Tem que

haver como que uma espécie ou certa congenialidade na interpretação textual, aquilo que Fernando Pessoa designava de “simpatia, de intuição, de inteligência, de compreensão e de graça” (s.d., p. 147-148) e que, por seu lado, Karl Kerényi designava de “fino ouvido” (1993: 15). Estamos assim convictos, baseando-nos na nossa própria prática hermenêutica, que sem estas qualidades a tarefa do hermeneuta, por maior que sejam os seus conhecimentos mitológicos e hermenêuticos, tende a ficar comprometida. Os riscos que a prática da hermenêutica simbólica comporta são inúmeros, eis alguns deles: a dificuldade de encontrar a chamada “prova hermenêutica” em textos ideologizados em que os traços míticos (*mitemas*, *mitologemas*, índices mitémicos) estão na sua maioria das vezes latentes; a perigosidade que resulta do intérprete forçar a que o texto diga aquilo que ele deseja ouvir ou provar (o problema do apriorismo por parte do intérprete) e que o aforisma clássico “se a teoria não se adapta ao povo salve-se a teoria, ainda que se mate o povo” resume bem; o problema da falta da noção de perspectiva e da razoabilidade textual, ou seja, ou o intérprete tende a singularizar os detalhes (as árvores por exemplo) do texto em análise, correndo o risco de perder os *enjeux* da totalidade (que seria a floresta) ou, pelo contrário, prende-se à visão de conjunto deixando de lado os aspetos singulares necessários a uma compreensão razoável da própria totalidade textual e que o dito “deitar fora o bebé juntamente com a água do banho”²⁸ parece também sintetizar.

Por fim, ainda que não seja o menos importante e muito menos uma tarefa fácil, é a missão que a *mitocrítica* possui em compreender a difícil e delicada tarefa de estudar e de compreender a “perenidade”, as “derivações” e o “desgaste” do mito (Durand, 1998: 91-118). Aspetos que os mitos clássicos, como por exemplo os de Prometeu, de Hermes, de Dioniso, entre outros, assim como os mitos da modernidade tardia, citando, entre outros, os de Frankenstein, do Fausto²⁹, do Drácula, do Fim do Mundo, etc., espelham e que têm sido objeto de estudo, nomeadamente por Gilbert Durand em geral, ainda que, para o caso específico de Prometeu³⁰, a obra clássica de Raymond Trousson (s. d. [1987]) sobre Prometeu seja digna de realce.

1.2. O mito de Fausto

André Dabezies no início do seu *Mito de Fausto* (1972) começa por oferecer uma definição de mito que, ao que tudo indica, parece adequar-se ao seu propósito – estudar o mito de Fausto no quadro da sua história literária³¹. Por outras palavras, através de uma análise diacrónica literária pretende estabelecer um itinerário do mito, assim como compreender sincronicamente o conjunto das suas estruturas. É esta a perspectiva que Dabezies segue, retomando o essencial da sua Tese de Doutoramento (publicada em 1967)³², para tratar o seu mito de Fausto datado de 1972.

Neste contexto, importa, desde logo, salientar que a nossa caracterização do mito de Fausto dever-se-á muito aos estudos do autor acima citado, ainda que não exclusivamente. Procuraremos, outrossim, oferecer uma espécie de “lição” sincrética do mito de Fausto tendo naturalmente em conta a obra anónima intitulada justamente *A História do Doutor Fausto* (1587) (Dabezies, 1988: 18-31). Da sua história interessa, lendo a sua primeira parte, reter que Fausto depois de ter obtido o seu doutoramento em teologia, deixou-o de lado para viver uma vida imoral, estudar magia, astrologia e medicina³³. Fez um pacto com o diabo (Mefistófeles), e este satisfaz-lhe todos os seus desejos concupiscentes numa vida de luxúria (1587 [1970]: 70-100). Mais, impede-o, contudo, de casar-se o que assemelha a condição de Fausto, ainda que por outras razões, à de Do Juan de Tirso de Molina. A segunda parte trata das “operações mágicas de Fausto e de outras questões” (1587 [1970]: 101-133), e a terceira parte trata das aventuras do Doutor Fausto, da sua prática de necromante e, por fim, da sua morte terrível, que ocorreu no vigésimo quarto ano do Pacto que ele assinou com o diabo (a obra refere-se aos dois pactos assinados por Fausto: na primeira e na terceira partes), obra malévola e terrífica do Maligno (1587 [1970]: 133-181). Do exposto, sublinhamos a importância do pacto com o Diabo³⁴ com todas as suas implicações: tornar-se ele próprio um anjo infernal, prática da magia (sede do saber e do poder, enfim ambicionar a possuir uma inteligência criadora... crença nos poderes do homem)³⁵, da necromancia e da alquimia. Por último, nada melhor do que terminarmos esta referência ao *Volksbuch* de Fausto (1587) com as próprias palavras de André Dabezies:

Tomando alguma distância, constatamos o encontro fecundo de um grande tema mítico, o do pacto, com, se se quiser, o elã não formulado de um século vibrante de ambições ou, mais seguramente e de modo mais imediato, com uma demonologia face à qual o destino do homem assume uma nova dimensão de individualidade. Os leitores nela reconhecem a sua visão da vida, os seus terrores misturados com os seus desejos. (...) os momentos da narrativa podem reduzir-se a quatro, os desejos inquietos de Fausto, o pacto, as façanhas mágicas e o fim terrível (1988: 31, 304).

Fausto ocupa o imaginário coletivo ou social, enquanto figura “semi”-histórica³⁶, “semi”-lendária, e muito particularmente como figura arquetípica e mítica³⁷, desde o início do século XVI até a uma certa longa atualidade³⁸. Na impossibilidade de determo-nos na obra agora referida, contentar-nos-emos em afirmar que ela nos autoriza a considerar o mito de Fausto como símbolo do par Saber-Poder. É, na verdade, um símbolo que encarna justamente as ambições do credo humanista, quer dizer da filosofia e dos desígnios do Renascimento³⁹, inspiradora e modeladora do homem renascentista ou moderno (Garin, 1991). O mundo de Fausto doravante não é mais o dos deuses e da natureza, é sim o universo do próprio homem. Não era já Terêncio que nos dizia *Homo sum, nihil humani a me alienum puto* (“Sou homem, nada do que é humano me é estranho”)?

Neste sentido, Fausto surge, ainda que com algumas diferenças, que não escaparam a Gilbert Durand (1998: 104-106), nem a André Dabiez (1988: 324), como uma espécie de irmão gêmeo de outra figura mítica importante da cultura ocidental – a de Prometeu: Fausto é uma versão moderna, ainda que mais trágica, do antigo Prometeu (Bige, 2005; Séchan, 1951). Por isso, compreende-se que quando se aborda o mito de Fausto, os temas da revolta do herói face ao Criador/Único, da liberdade, da tentação, do mal e mesmo da responsabilidade individual surjam na ótica dos seus estudiosos. Fausto desencantado com aquilo que o Saber, e o Poder que do primeiro decorre, trouxe à sua existência, é impelido a procurar um novo sentido para a sua vida. A transgressão de Fausto dá-lhe o sentimento de eternidade sempre presente onde todos os seus desejos são passíveis de se realizarem:

“Ele é [o mito de Fausto] simultaneamente afirmação do homem e aviso sobre os limites da condição humana, ele revela a tragédia no próprio interior do desejo infinito” (Dabezies, 1988: 326). Fausto procura uma nova oportunidade para a sua “segunda”⁴⁰ vida, evocando o Diabo e com a sua ajuda, na base do célebre Pacto, anseia por encontrar a sua salvação, ainda que ilusória, nos braços do desejo erótico e da transgressão dos limites humanos e divinos:

O doutor está pronto a ceder-lhe a sua alma [ao diabo] em troca de uma vida indescritível, da essência mesma da vida que ele próprio pretendia antes abraçar ainda que fosse apenas por um instante; ele está disposto a ceder-lhe a eternidade em troca de um tempo efêmero, mas vivido e sentido em toda a plenitude do seu fluxo irremediável (Magris, 1997: 12).

Fausto, pelo menos aparentemente, pensa resolver o seu profundo vazio existencial trocando a paixão insaciável pelo conhecimento (*ethos* – *logos* – Apolo), e do poder que dele decorre, por uma paixão de um outro tipo – a dos prazeres dos sentidos e mesmo por uma erótica dos desejos (*pathos* – *mythos* – Dioniso). Fausto, ao contrário de Prometeu, é um solitário egoísta enquanto o Titã era um solitário solidário e social. Fausto “não é titanesco, é demoníaco. (...) Ele defende o seu próprio desejo, a sua própria sede [do saber]” (Durand, 1998: 105-106)⁴¹, estando mesmo disposto a trocar paradoxalmente a sua própria liberdade para, em seu próprio nome, satisfazer o seu projeto eminentemente antropocêntrico. Trata-se, como bem o observou André Dabezies, não de ser livre, mas de ficar prisioneiro. Como ser livre quando se rejeita o Outro, a alteridade em si, quando se se pretende, seja por que meios forem, ser Mestre único da transmutação do tempo, de todos os prazeres, saberes e poderes? Ser um deus na terra, graças ao Pacto com o Diabo, dominando não só a trilogia prazer-saber-poder, como também o seu próprio destino. Trata-se, pois, de um projeto diabolicamente humano que nega naturalmente a própria humanidade e, com ela, a alteridade, destruindo a liberdade, alienando-a: alienando a liberdade do homem, “fechando sobre si-mesma na recusa de toda a alteridade” (Dabezies, 1997: 6).

Olhando para Fausto somos impelidos, na linha de André Dabezies, a privilegiar aquele que o autor denomina de o “primeiro Fausto”, ou seja, o Fausto do século XVI, o

sábio ambicioso e angustiado com o “pacto” que fez com o Diabo⁴². A figura de Fausto, sendo já de per se uma figura arquetipal como o observa Leili Anvar⁴³, exerce uma forte atração sobre o imaginário coletivo, de ontem e de hoje, a nosso ver pela tensão de dois arquétipos diferentes que o animam (Paracelso renascentista e Teófilo medieval), e aqui retomamos a tese de Dabezies que diz o seguinte:

por um lado, à imagem de Paracelso, o médico sábio, seu contemporâneo, ele [Fausto] ressentido o elã confuso da Renascença relativo ao poder, ao saber, ao prazer. Como o Teófilo medieval, por outro lado, ele concluiu um pacto com o demónio, quer dizer renega a sua fidelidade a Deus para jurar fidelidade ao seu adversário – e, ao fazê-lo, aliena a sua liberdade acreditando afirmá-la (1988^a: 596).

O pólo Paracelso parece sintetizar elãs humanos, desejos contraditórios e aspirações mais ou menos elevadas. O egoísmo e a vontade de poder surgem a par da compaixão e da culpa: “o homem traz em si um sonho de grandeza infinita, a necessidade de um ‘sempre mais’” (1997: 6). Um “sempre mais” que se confunde com a “expressão de certos extremos do humano e do inumano” que podemos ler no *Mon Faust* de Valéry (1946: 8; Dabezies, 2015: 359-380). Já o pólo “Teófilo”, ligado ao monge medieval do mesmo nome⁴⁴, caracteriza-se pelo pacto com o diabo com todos os poderes mágicos que dele decorrem em ordem à satisfação de todos os desejos. Sobre este pacto, Dabezies é profundamente crítico porque para o autor aceitar os poderes mágicos do Diabo é recusar, como atrás o dissemos, a aventura da liberdade, da alteridade, e mesmo a própria condição humana natural:

mas escolher esses poderes mágicos, é recusar o tempo, a paciência e os limites da condição humana, é abjurar o Único e recusar alteridade para ficar só, assim, de facto, para alienar a minha liberdade nas mãos do ‘Adversário’. Globalmente, o mito de Fausto oferece, por conseguinte, uma imagem trágica da liberdade humana, na qual o desejo choca com o real, com o tempo, com o outro e corre todos os riscos de uma alienação total (1997: 6).

Os dois pólos, atrás mencionados, são objeto de desenvolvimento por parte do autor que sempre insiste que ambos cabem dentro de uma abordagem simbólica do mito de Fausto. O mito de Fausto, para Dabezies, caracteriza-se, como já vimos anteriormente, por uma estrutura bipolar formada por um pólo simbolizado por Paracelso (os desejos a busca do mais) e por um outro pólo simbolizado por “Teófilo” (marcado pelo pacto diabólico) ambos em tensão que, a nosso ver, constituem uma tensão antagonista de contrários. A sua estrutura bipolar não deixa de ser trágica porque, na verdade, o desejo aparentemente salvífico que o sujeito escolhe não é mais do que a sua perda. Uma perda de si, uma perda de si para o Outro. Enfim, uma danação escolhida aparentemente em nome da liberdade de optar e de existir em função dos seus desejos de tudo poder alcançar e de realizar na sua existência, mas que, por outro lado, é já refém de um Mestre demoníaco:

o homem é impelido pelo seu desejo, mas constata os seus limites, isto é, da sua própria contradição; ei-lo obrigado a escolher. O pacto é uma maneira de proclamar o desejo como absoluto e de recusar ou de ignorar limites ou contradições. Comprometer-se com ele é recusar as condições reais da liberdade e, portanto, alienar esta liberdade na decisão mesma que a manifesta e a exerce (1988: 310-311).

O drama de Fausto, na perspectiva de André Dabezies, assume assim um estatuto simbólico e exemplar para melhor ajudar a compreender as sombras da condição humana e que a figura do “pacto diabólico” bem parece encarnar:

O pacto diabólico (ideia aberrante para uma teologia sã) conserva, portanto, o seu valor simbólico. Ele exprime quanto a liberdade humana é capaz de implicar-se a fundo no mal, até se ligar com ele (cf. os determinismos psicológicos do crime, do hábito, do conformismo) até por ele se deixar absorver e se alienar completamente. É mesmo o desejo mais profundo do homem (desejo de eternidade, impaciência dos limites ou vontade de afirmar-se) que o induz a esta tentação radical. Fausto recorda-nos, em suma, que todo o homem *deve* [em itálico no

texto] escolher, empenhar a sua liberdade entre o bem e o mal (aqui, mais precisamente entre a fidelidade a Alguém e a alienação a um Outro) e que ele pode escolher, com satisfação, a alienação progressiva ou total (1988^a: 597).

Este tipo de abordagem – a simbólica – do mito de Fausto é prenhe de ensinamentos filosóficos para iluminar pedagogicamente o trajeto existencial do humano de todos os tempos. Podemos assim dizer que o alcance trans-histórico, intercultural, universal e filosófico-simbólico se manifesta arquetipicamente no mito que agora nos ocupa⁴⁵. Daí podermos salientar que, para além da sua decadência e do seu renascimento no imaginário coletivo europeu, a história de Fausto

assumiu uma ressonância coletiva, que ela exprime e clarifica à sua maneira, um conflito, um drama que apaixona os homens deste tempo porque eles reconhecem um horizonte da sua vida: dito de outro modo, Fausto pode realmente ser considerado doravante como um mito e a sua permanência de um século a outro convida a encará-lo como um dos mitos essenciais do Ocidente (Dabezies, 1988: 300)⁴⁶.

Sintetizamos o teor da abordagem simbólica proposta por André Dabezies, nunca esquecendo que a história de Fausto, enquanto narrativa dramática, organizando-se em torno dos pólos atrás referidos não deixam de representar eles próprios “complexos de relações dramáticas suscetíveis de variações diversas” (1988: 302). Variações estudadas pelo autor (1988: 311-319) que, por sua vez, são inseparáveis do seu condicionamento sócio-histórico e das suas dimensões psicológicas (1988: 254-299) cuja leitura conjunta oferece, segundo Dabezies, a sua significação global (1988: 5)⁴⁷. E se nos pedissem para resumir numa frase a natureza desta significação, responderíamos que o mito de Fausto sintetiza de forma paradigmática, Jung diria arquetípica, a experiência dramático-trágica da condição humana “dilacerada” entre o *elã* do homem, a sua vontade de poder e o fascínio pela tentação de abraçar o mal: “O *elã* humano lutando com o mal, o desejo, a hesitação, as opções decisivas, tais são os horizontes do mito de Fausto” (Dabezies, 1988: 322). Sem

igualmente esquecer, contudo, o tema essencial, senão mesmo limite, da liberdade e o desejo avassalador de quebrar os limites do conhecimento e do poder humanos. Numa palavra, o mito de Fausto representa, a nosso ver, lapidarmente o destino trágico e pessimista do indivíduo moderno e, em certo sentido, prometeico. Assim, o sujeito moderno (Garin, 1991) se, por um lado, herda do século XVI, simbolizado pela figura de Paracelso, o gosto pelo conhecimento e pela alquimia mística, por outro lado herda, sendo o lado Teófilo, o gosto de ultrapassar os limites, as fronteiras, não hesitando em convocar as forças do Mal que o Maligno representa.

Os núcleos principais da abordagem simbólica atrás desenvolvida, na perspectiva de Dabezies, transparece, de acordo com a nossa leitura, no libreto operático do *Fausto* de Guinod. Sobre o libreto e a sua interpretação *mitocrítica* debruçar-nos-emos seguidamente, aproveitando aqui para salientar que a ópera de Gounod, baseada no *Primeiro Fausto* de Goethe, enfatizou particularmente a desilusão de Fausto face ao saber e à sua vida triste, frustrada e solitária, assim como também realçou as suas aventuras na companhia de Mefistófeles. Além de igualmente tratar do amor romântico de Fausto com Margarida, por fim, enalteceu o desenlace trágico desse mesmo amor.

Da nossa parte, e como já o dissemos na introdução, aquele tema, quase obsessivo que reterá particularmente a nossa atenção é o do rejuvenescimento tão desejado por Fausto. Sabemos bem que por detrás desse rejuvenescimento (o tema da “eterna juventude”) se perfila um outro tema mais denso e profundo – o da imortalidade ainda que latentemente⁴⁸. Ambos tornaram-se, inegavelmente, temas universais, trans-históricos e de uma atualidade premente como, aliás, os estudos e debates em torno do transhumanismo bem o têm demonstrado (Dévédec, 2015; Ferry, 2016)⁴⁹. Não é que não nos interesse a magia, os desejos e as ambições de Fausto noutros domínios, tais como os da “magia mística”, ou alquímica conhecida e praticada por alguns estudiosos do século XVI⁵⁰, do universo demoníaco, da escolha entre o Bem e o Mal. Porém, aquilo que decidimos tão-somente explorar na ópera de Gounod tem a ver com o tema da “eterna juventude”: um tema tão desejado por Fausto que o impeliu, apesar das suas hesitações, firmar um “pacto” com o Diabo e, por conseguinte, a ligar-se à denominada magia “negra”. Este é o caso da magia

“que visa o prazer, o poder e a afirmação de si (...), ela refere-se constantemente ao diabo, à culpa, ao excesso (...) e concretiza-se num processo mágico determinado que está na base de todos os outros: o pacto” (1988: 303). Neste contexto, é verdade, que os pólos “Paracelso” e “Teófilo assumem ambos uma importância significativa no quadro da nossa interpretação *mitocrítica* do *Fausto* de Gounod. Privilegiamo-los porquanto foi na sequência do “pacto com o Diabo” que Fausto se metamorfoseou num jovem e elegante *gentil-homem*. No entanto, o pacto só aconteceu porque Fausto sentia-se igualmente animado pelo desejo imenso de viver um Amor infinito personificado, como sabemos, na figura de Margarida. Desejos e ambições de Fausto que André Dabezies dá conta do seguinte modo:

desejo de conhecer as coisas escondidas para agir sobre elas, desejo de ultrapassar o saber comum, que conduz Fausto à magia mística, ulteriormente às experiências científicas audaciosamente antecipadoras; desejo de realizar grandes coisas para os homens (...) ou para afirmar-se a si-mesmo, o que o tornará rapidamente orgulhoso e que o levará às desilusões! Desejo de viver intensamente viagens e aventuras, prazeres e paixões, desde os prazeres muito concretos que oferecem os banquetes pantagruélicos dos *Récits populaires* [no texto original] até à vertigem do Amor infinito que o Fausto romântico de bom grado procurará (1988: 305).

As características do polo “Paracelso” conduzem-nos naturalmente à abordagem psicológica do mito de Fausto. Não deixa também de ser significativo que ambas as abordagens, a simbólica e a psicológica, estejam não só simbioticamente ligadas como também ajudem pertinentemente a explicar os *enjeux* do *Fausto* de Gounod. Assim, antes de avançarmos para a nossa segunda parte, dedicada aos atos que constituem a ópera, deter-nos-emos, ainda que de uma forma breve, sobre a abordagem psicológica na linha de André Dabezies (1988: 277, 278-299). Neste contexto, procuraremos, tão-somente, destacar aquelas que melhor podem ajudar a compreender o *mitologema* da “eterna juventude” que é já, como sabemos, outra maneira de falar do *mitologema* da “imortalidade”.

O autor fala-nos da trilogia “vida-prazer-amor” como alguns dos traços que caracterizam a abordagem psicológica do mito, os quais, aliás, encontram-se refletidos no enredo operático de Gounod: “O desejo, o desejo de gozar a vida de todos os modos, assegura a constância – por vezes também a alternância - de diversos temas: amores e amor, beleza, rejuvenescimento, etc.” (Dabezies, 1988: 278). Se o amor e o casamento estão vedados a Fausto, este pede ao Diabo para lhe dar a “juventude” a qual lhe permite aceder “aos prazeres, às jovens amantes, às suas carícias, aos seus desejos, à sua energia, aos instintos poderosos e à louca orgia” (Gounod, 1976: 16). Fausto, pela mão de Mefistófeles, sente, pela primeira vez na sua vida, um amor passionai e erotizante, sintetizado na ópera de Gounod desta forma: “O belle enfant, je t’aime!... (...) Quel trouble inconnu me pénètre ! Je sens l’amour s’emparer de mon être. O Marguerite! A tes pieds me voici!” (1976: 26 e 28). Com estas palavras Fausto conhece o amor perturbador que o faz estremecer. Com a ajuda de Mefistófeles ele rapidamente encontra um amor concreto na pessoa de Margarida, enquanto mulher real e seduzida, que lhe permite também que Fausto nela consuma os seus desejos eróticos e passionais: “Aqui introduz-se simultaneamente uma psicologia do desejo e do amor, da culpa e da responsabilidade, que corresponde perfeitamente à sensibilidade romântica” (Dabezies, 1988: 278). A este respeito, não é um mero acaso que André Dabezies refira a psicologia amorosa e trágica que dá conta da relação amorosa de Fausto com Margarida. Por outras palavras, o amor ocupa um lugar central, bem ao gosto da tradição romântica, na ópera de Gounod, o que “consagrará definitivamente a imagem de Fausto e de Margarida como a do casal de amorosos trágicos” (Dabezies, 1988: 279). É graças ao rejuvenescimento (a famosa “eterna juventude”)⁵¹, conseguida pela magia demoníaca, que Fausto consegue, ainda que tantas vezes de uma maneira desajeitada⁵², concretizar a sua paixão, os seus desejos concupiscentes com a virginal e ingénua Margarida. O verdadeiro Fausto (o *senex*) era aquele antes do “pacto”, aquele que lidava com a magia natural⁵³ e que depois do “pacto” se transforma num jovem senhor (o *puer*) abdicando da sua personalidade original, do seu livre-arbítrio transformando-se, por consequência, numa marionete nas mãos de Mefistófeles.

2. A ópera de Gounod de Fausto⁵⁴: um resumo dos cinco atos que a compõem

As personagens da ópera dramática de Fausto são as seguintes: o Doutor Fausto que é um sábio idoso, amigo da ciência e filósofo; Mefistófeles que não é mais do que o demônio; Margarida, uma das mais belas jovens da cidade, tendo por isso despertado a paixão de Fausto; o irmão de Margarida – o soldado Valentino; Siebel – jovem amigo de Valentino e eternamente apaixonado de Margarida; a vizinha de Margarida chamada Marta e, finalmente, Wagner (um soldado) também um amigo de Valentino. Todos estes personagens se encontravam numa cidade na Alemanha, no século XVI.

Quanto aos atos propriamente ditos, eles podem resumir-se do seguinte modo:

– **Primeiro Ato:** desenrola-se num sombrio laboratório onde o velho e sábio mago e alquimista, Doutor Fausto, estuda e trabalha. Uma dura rotina que praticamente permeou toda a sua existência sem lhe trazer reconhecimento, fama e fortuna. Uma vida sem aventuras, sem prazeres, compensações, amores, amizades e outras maneiras de satisfação. Apenas trabalho e um enorme acúmulo de saber que, segundo ele, a rigor, de nada lhe serviu. Um laboratório mal iluminado por uma candeia serve de *décor* ao amanhecer solitário, o que sublinha ainda mais a sensação de inutilidade, de amargura e de frustração que afligem Fausto. O sábio expressa dolorosamente a sua triste condição ao entoar uma ária pungente em que questiona o proveito de tanto conhecimento, enfim de tanto estudo, sacrifícios solitários e de tanto labor. Dolorosos suspiros encerram a sua melodia e ele leva aos lábios o veneno com que pretende terminar os seus dias infelizes (“Salut! Ô mon dernier matin!”). Mas o alegre alarido que lhe chega das ruas, por conta dos cantos e risos das belas jovens que festejam a nascente manhã de Páscoa, faz com que o seu gesto fique suspenso por instantes e o seu rancor aumenta em face da alegria alheia. Tanta juventude, tanto vigor, tanta felicidade para todos os outros, menos para si. Amarga constatação que o leva a blasfemar e a invocar as “Forças das Trevas”, pois já não pode acreditar nas virtudes do Bem. E a resposta surge imediatamente através de

um grande estrondo que anuncia a chegada de Mefistófeles sob a forma de um elegante cavaleiro. Fausto não consegue conter um grito de pavor e resgatando um resto de princípios religiosos tenta expulsar o “Anjo das Trevas” com insistentes “sinais da cruz” e orações. Todavia, apesar do esforço de esconjurção de Fausto, Mefistófeles recusa-se a partir, alegando ter vindo de tão longe apenas porque foi chamado e que, portanto, não admite ser expulso daquela maneira. Depois, de modo mais polido, oferece-se a Fausto como um “amigo” capaz de lhe proporcionar todos os prazeres desse mundo, como rejuvenescimento, beleza, saúde, fortuna, amores etc., desde que ele lhe entregue a alma após a sua morte. Fascinado com a perspectiva de obter tanto prazer, o velho sábio não mensura as terríveis consequências de sua opção e pede: *“juventude e prazer”*. Mefistófeles não perde tempo e magicamente materializa no modesto laboratório a figura radiosa de Margarida, a mais bela jovem da cidade. Fausto entusiasma-se com a aparição e com a demonstração de poder do “Emissário do Inferno” e este não perde a oportunidade de oferecer-lhe o contrato em que Fausto lhe cede a alma em troca dos prazeres mundanos. Após uma breve hesitação, Fausto assina o fatídico documento (o célebre Pacto), e Mefistófeles dá-lhe uma bebida misteriosa, que o torna jovem, belo e rico. Um verdadeiro cavaleiro da mais alta estirpe. Eufórico com a sua nova estampa e condição, Fausto aceita de bom grado ao convite do “Anjo Maligno” para saírem em busca dos prazeres do mundo. Caminham felizes como uma dupla de ébrios e Fausto entoa a ária “A moi, les plaisirs, les jeunes maîtresses!” (A mim, os prazeres, as jovens amantes!), e assim se encerra o primeiro ato.

– **Segundo Ato:** a cidade está em festa e todos participam na quermesse onde não falta uma taverna com o nome do deus Baco. Embora os habitantes pareçam alegres, cantem e dançam, não podem, contudo, esquecer que um destacamento de filhos da terra foi convocado para a guerra no qual se encontra o jovem Valentino, pois, sendo um dos convocados, mais que a morte, teme a sorte de sua irmã, a bela Margarida. E tão grande é a preocupação e a angústia que demonstra, que o jovem Siebel, enamorado da moça, promete-lhe cuidar da mesma como se ela fosse a sua própria irmã. Outro

amigo, Wagner, também o tranquiliza cantando uma alegre canção que ameniza o clima. Pouco depois, um cavaleiro (Mefistófeles), elegantemente trajado, interrompe a canção de Wagner, dizendo saber outra música que em muito alegrará o ambiente; e sem esperar o consentimento dos demais, inicia “Le Veau D’ór” (O bezerro de ouro), que faz críticas à fé cristã, enquanto exalta as virtudes do ouro. O teor da ária causa estranheza e repulsa nos ouvintes, mas, ainda assim, as pobres almas, presas aos liames da ignorância e da superstição, permitem que o “Enviado de Lúcifer” lhes leia a sorte: são vaticínios sombrios, aziagos, funestos, mas quando Mefistófeles faz jorrar vinho da figura no letreiro da taverna e com ele propõe um indecente brinde à Margarida, a multidão esquece-se dos maus prognósticos e volta a festejar alegremente. Contudo, nem todos participam daquele momento alvissareiro, pois Valentino não pode aceitar o ultraje feito, naquele brinde, à reputação de sua irmã Margarida e desafia o cavaleiro insultante para um duelo. É o bastante para que o “Príncipe do Mal” use os seus poderes infernais e quebre a espada do desafiante em vários pedaços. É um claro sinal de que o estranho não é um homem comum e os camponeses recuam aterrorizados, pois percebem estarem diante de um “Ser Infernal”. Valentino, por sua vez, recorre à arma que lhe resta, a fé cristã, e faz o tradicional “sinal da cruz”, sendo imitado por todos. Ante aquela demonstração de crença no Poder de Deus, Mefistófeles desconcerta-se e não vê alternativa que não seja retirar-se. A festa, então, recomeça e a orquestra executa uma valsa. Fausto reconhece em Margarida a visão dos seus sonhos e oferece o seu braço para a acompanhar “pour faire le chemin” e que ela recusa afastando-se. Fausto, por sua vez, fica ainda mais encantado com a beleza e graciosidade da jovem e expressa toda essa paixão na ária “O belle enfant! je t’áime”.

– **Terceiro Ato:** Desenrola-se no jardim da casa de Margarida, onde se pode avistar, por certo ângulo, a residência em si e, por outro, a torre de uma igreja. Em primeiro plano, avista-se um belo roseiral. De início a orquestra executa um breve prelúdio e logo em seguida surge Siebel, que do alto de sua pureza juvenil pede às flores que trouxe que digam à namorada o quanto ele a ama (“Faites-lui mes aveux”), retirando-

se em seguida. Na sequência entram Fausto e Mefistófeles e enquanto o primeiro entoa a ária “Salut! Demeure chaste et pure”, já Mefistófeles sai de cena para retornar pouco depois com um luxuoso estojo com várias joias, para que Fausto presenteie Margarida, garantindo-lhe que ela irá recebê-las com muito mais prazer do que às pobres flores deixadas por Siebel. Sem questionar, Fausto ajuda-o a acomodar o rico presente à porta da casa, junto às flores deixadas pelo ingênuo Siebel, e ambos saem de cena. Passados alguns instantes, Margarida vai ao jardim e divaga sobre aquele estranho que mexeu com as suas emoções e canta a ária “Balada do Rei de Thule”, o que deixa claro o quanto Fausto lhe agradou. Finda a ária, Margarida levanta-se da roca de fiar onde estivera e descobre as flores e as joias. Exultante, não reprime a vaidade e enfeita-se com elas, olhando-se num pequeno espelho. Sem poder conter-se, ri de si mesma e entoa a ária “Je ris de me voir” e acaba sendo surpreendida por Marta, sua vizinha, que não regateia elogios à sua beleza, aumentada pelo esplendor das ricas peças de ouro e de diamante. É um momento de comunhão e de alegria para ambas, mas a descontração do momento logo é interrompida pela chegada de Fausto e de Mefistófeles. Enquanto o “Anjo do Mal” procura afastar Marta, usando delicados subterfúgios, Fausto aproxima-se de Margarida, com juras de amor que a seguinte ária bem resume: “Aimer! Porter en nous Une ardeur toujours nouvelle!... Nous enivrer sans fin d’une joie éternelle!...”. E Margarida, pelo seu lado, também não se inibe cantando ao seu amado: “Je veux t’aimer et te chérir!... (...) Je t’appartiens!... Je t’adore!... Pour toi je veux mourir!...”. Entretanto a noite começa a cair e Mefistófeles entoa a ária “O Nuit, étends sur eux ton ombre”, procurando acender a paixão no casal, que passeia pelo jardim. E, com efeito, a paixão entre ambos já não pode ser negada ou ocultada e o dueto “Laisse-moi contempler ton visage” parece, ingenuamente, celebrar a pureza de um novo amor. Contudo, apesar da força de sua paixão, Margarida ainda é prisioneira dos costumes da época e por isso impede que Fausto avance além de certo limite, despedindo-se do mesmo sob o argumento de que é chegada a hora de se recolher: “Il se fait tard”. Uma atitude que em nada desagrada ao apaixonado Fausto, que vê em seu recato e em sua meiguice mais

motivos para desejá-la. Sentindo-se leve e feliz, despede-se e prepara-se para partir quando é rudemente interpelado por Mefistófeles que lhe acusa de ser um tíbio que não ousa aproveitar as oportunidades que surgem. Desconcertado, Fausto aceita a crítica e a sugestão de permanecer oculto no jardim para que possa ouvir Margarida confessar o amor que lhe dedica. E, com efeito, através da ária “Il m’aime! (...) Cher bien-aimé!... viens!...” ela confia às estrelas, à noite, o seu amor por Fausto desconhecendo que ele está escutando a sua declaração de amor. Fausto ao ouvi-la não se contém e salta pela janela dando-lhe a mão: um gesto, aliás, que muito satisfaz Mefistófeles, que com uma cínica gargalhada encerra o terceiro ato.

– **Quarto Ato:** a cena do Quarto onde Margarida se encontra seduzida, só e abandonada por Fausto. Este, qual Dom Juan, depois de ter consumado a sua sedução abandonou-a e o mesmo fizeram as suas amigas. O único que continua ao seu lado é Siebel – o seu eterno amante! Num estado de grande desolação, Margarida vai à Igreja buscando consolo e perdão, através de orações e penitencias, do Senhor. Mas, ainda que o seu arrependimento seja sincero, ela não encontra paz, sendo constantemente atormentada pela maligna voz de Mefistófeles, que repete continuamente que a sua Alma já está condenada ao fogo do Inferno⁵⁵: “Non, tu ne prieras pas! Frappez-la d’épouvante! Esprits du Mal, accourez tous!”. É um momento tenso, pesado e num crescente de excitação, culpa e busca pela redenção, Margarida desmaia, sob a maldição de Mefistófeles, após um grito lancinante e só é erguida quando outros devotos da congregação chegam à Igreja para assistirem aos officios religiosos. Seguidamente assistimos a uma cena passada na rua em frente à casa de Margarida. Ao fundo escutam-se as fanfarras militares e os gritos do povo que saúda os soldados retornados da guerra. Liderando o batalhão, Valentino, o irmão de Margarida, marcha gloriosamente. Desfilam garbosamente até que em certo ponto estacionam e a soldadesca entoia o famoso “Coro dos Soldados”, dispersando-se em seguida. Ansioso, Valentino busca Siebel e interroga-o sobre a irmã, mas a resposta vaga e hesitante do ex-namorado deixa-o preocupado, partindo apressadamente à procura de Margarida. Nesse momento, Fausto e Mefistófeles chegam diante da casa de

Margarida. Fausto que lamenta tê-la abandonado não ousa por ela chamar, é Mefistófeles que canta uma serenata para que ela apareça: “Vous qui faites l’endormie...”. O jovem herói de guerra não pode suportar tamanho ultraje e já com a espada desembainhada, avança furiosamente contra Mefistófeles quebrando-lhe a guitarra em mil pedaços. Depois, percebendo a presença de Fausto, ataca-o vigorosamente, mas, este, ajudado pelo “Príncipe do Mal”, repele a sua investida e acaba ferindo-o gravemente. O alarido do combate atrai inúmeros populares e a dupla de malfeitores foge apressadamente, enquanto, Valentino, com as suas últimas forças, amaldiçoa a irmã que se encontra ajoelhada diante dele. O irmão afasta-a, desejando-lhe a morte amaldiçoando-a: “Mais enfin l’heure sonne! Meurs ! Et si Dieu te pardonne Sois maudite ici-bas !”. Ele morre com as seguintes palavras na sua boca : “Moi je meurs de ta main!... et je tombe en soldat!”.

– **Quinto e último ato:** depois de Fausto abandonar Margarida grávida de um filho seu, que matou num acesso de loucura, e desesperada com a morte do seu irmão Valentino, este ato começa com o cenário das Montanhas de Harz onde precisamente se situa o império do mal – é a lendária noite de *sabbat*, conhecida por Walpurgis, que precede a festa da santa Walburge: “Dans mon empire! [diz Mefistófeles a um Fausto assustado] Ici, docteur, tout m’est soumis. Voici la nuit de Walpurgis ! » . Rapidamente o diabo conduz Fausto a um rico palácio, onde decorre um banquete onde não falta a presença de rainhas e de cortesãs sensuais e voluptuosas, oferecendo-lhe de beber para que Fausto esqueça o seu antigo amor e desfrute de novos prazeres e de novas seduções: “Et noyons l’amour en larmes//Dans l’ivresse et le plaisir!”. De repente, Fausto tem uma visão de Margarida e afasta a sua taça para longe dele. Com esse seu gesto, tanto o palácio, como as cortesãs desaparecem, insistindo logo junto de Mefistófeles que a quer ver. Ambos chegam à prisão onde se encontra a alucinada Margarida carregando a sua culpa atroz (por se ter deixado seduzir, pela morte do seu irmão e, por fim, com o infanticídio) condenada a morrer enforcada no dia seguinte: Fausto: “Le désespoir égara sa raison!...”. Margarida, ao ouvir a voz do seu amado, desperta da sua letargia e

revive alucinadamente o seu antigo amor na companhia de Fausto. Ao apelo de Fausto, que por compaixão e culpa a quer libertar da tenebrosa prisão e do enforcamento, Margarida, para desespero do próprio Fausto, resiste: “Non, non...Reste encore!...”. Reaparece Mefistófeles que incita os amantes a fugirem, mas Margarida, apercebendo-se da sua demoníaca presença, é inundada de um grande pavor e suplica a Deus que a proteja do “Príncipe das Trevas” e de tudo aquilo que ele representa ao mesmo tempo que se ajoelha rezando: “Anges purs, anges radieux! Portez mon âme au sein des cieux!”. Entretanto, Fausto continua a insistir para que ela fuja, assim como Mefistófeles insiste que abandonem a prisão pois começa já a amanhecer com todos os perigos que daí decorrem. Apesar da insistência de Fausto para que Margarida consigo fuja, ela repele-o porque agora Fausto, à semelhança do Diabo, a repugna e a horroriza. Nesse instante Margarida morre, ouvindo-se uma voz do alto: “Sauvée!”. É o sinal que as suas orações são atendidas e que os Céus a perdoaram merecendo, assim, que os anjos desçam à Terra, entoando o célebre cântico “Hino da Redenção”, para a conduzirem ao Paraíso face ao desespero e impotência de Fausto que se ajoelha e reza enquanto Mefistófeles jaz, sob a espada luminosa do Arcanjo.

Do resumo dos cinco atos do libreto constatamos particularmente o desânimo e o seu desejo intenso de voltar a ser jovem, de abraçar uma vida de prazeres e de encontrar um grande amor ou, e por que não mesmo, de novos amores. Gounod privilegia, ao longo do seu libreto por si desejado desde 1838, o lado emocional e sentimental, enfim a representação trágica dos sentimentos vividos pelo duo Fausto-Margarida à boa maneira romântica (encontro-sedução-rejeição-abandono do “outro”): é portanto uma “imagem mítica do amor trágico” (Dabiez, 2015: 224) que é realçada ao longo do libreto de Gounod. É especialmente do drama de Margarida, enquanto jovem virginal, ingénua e desprotegida, seduzida cinicamente por um jovem de tipo “grande senhor”⁵⁶ que a ópera trata:

Na lassitude de viver de Fausto não resta nada de metafísico nem de sobrehumano: ancião, o personagem aspira somente a recuperar os

‘devaneios’ e os ‘prazeres’ mais imediatos da juventude. Isso reduz Fausto rejuvenescido ao papel de um sedutor com ares poéticos bastante cínicos... (Dabezies, 2015: 223).

Deste modo, parece mesmo esquecer outros temas que seriam porventura mais ingratos e mais complexos aos olhos do público de oitocentos: o drama do conhecimento, uma meditação do Mal, as implicações metafísicas e religiosas do “pacto com o Diabo”, do destino humano, da danação de Fausto que foi, aliás, tratada por Hector Berlioz (1979: 23-58; Dabezies, 2015: 220-221), etc. A ópera de Gounod livrando-se dos aspetos atrás mencionados e contando com a qualidade da sua música, centra-se no drama romântico envolvido num ambiente religioso ao gosto da época onde Mefistófeles não parecia tão repugnante, estava naturalmente vocacionada para se afirmar como um grande sucesso desde a sua estreia em 19 de março de 1859 no “Théâtre Lyrique” de Paris (Dabezies, 2015: 221-224).

3. Leitura mitocrítica da ópera: para um *décor mítico* da ópera de Gounod

Após o resumo dos cinco atos, que constituem o libreto de *Fausto* de Gounod, consideramos estarem preenchidas as condições necessárias para nos abalancharmos a ler, dos pontos de vista diacrónico e sincrónico, o libreto operático e assinalarmos as suas redundâncias mitémicas semanticamente pertinentes em ordem à constituição dos chamados *mitologemas* (temas míticos) que, por sua vez, nos darão um *décor mítico* centrado no tema da “eterna juventude”⁵⁷. Um *décor* que iluminará miticamente a narrativa operática baseada, e recordamos, no *Primeiro Fausto* de Goethe. A nossa tarefa *mitocrítica*, embora encontrando-se naturalmente facilitada pela própria natureza do texto que escolhemos, constituirá sempre um desafio do ponto de vista da hermenêutica simbólica, particularmente durandiana, que convém certamente no seu conjunto não

descurar. Daí que os ensinamentos provenientes dessa mesma hermenêutica, tal como eles foram explanados na nossa primeira parte, sejam tidos na devida conta na análise *mitocrítica* que se seguirá.

Iniciaremos então a nossa leitura *mitocrítica* pelo seu lado diacrónico. Para isso, elegeremos as frases mais emblemáticas, mais pregnantes, que, de modo explícito (patente) ou até implícito (latente), que melhor deem conta do *mitologema* da “eterna juventude” um outro modo de recordar a condição “imortal”. Naturalmente que a sua explicitação carece de uma breve contextualização, embora o resumo dos cinco Atos acima realizado se revele já de uma preciosa ajuda, para que essas unidades semânticas, próximas dos *mitemas*, afirmem a sua pregnância simbólica, psicológica sem grandes ambiguidades. As unidades selecionadas aparecerão em *itálico* e a *bold* para que a sua visualização pelo leitor se opere de modo eficaz. Por último, salientamos que a nossa leitura *mitocrítica* centrar-se-á em captar, à semelhança de uma rede que apanha o peixe, a “presa” mítica, identificada com o tema da “eterna juventude”, que saltita ao longo do libreto de Gounod (nível diacrónico) para, em seguida, ser objeto de uma leitura sincrónica, ou seja, alinharmos as diferentes unidades semânticas, capturadas ao longo do libreto, sob um denominador temático comum – o da “eterna juventude”. Este tema, por sua vez, no quadro *mitocrítico* tornar-se-á *mitologema*. O *décor mítico*, que falamos anteriormente, dará conta, consoante os casos, dos *mitemas* e dos *mitologemas* inventariados ao longo da análise *mitocrítica* do libreto de *Fausto*.

Por último, estamos conscientes que outros temas do libreto de *Fausto* revelam um interesse heurístico, uma mais-valia hermenêutica densa que poderia igualmente interessar a uma *mitocrítica*, como é o caso dos seguintes temas a seguir indicados: o frenético apelo ao prazer expresso por Fausto (ligado ao deus Dioniso)⁵⁸; a questão do “mal”; o tema do “pacto com o Diabo”⁵⁹; o tema da “metamorfose” de Margarida (quando ela usa as joias oferecidas por Fausto/Mefisto)⁶⁰; a “iniciação” de Margarida (desde a sua inocência até à sua redenção); a danação de Fausto que é incapaz de amar Deus, o Outro e mesmo o próprio Diabo; a comparação de Fausto com Don Juan (que é também ele um outro mito - Preiss, 1994; Rousset, 1978; Tristan, 2009)⁶¹, entre outros exemplos.

Aliás uma *mitocrítica* completa, ou global, do libreto de Fausto obrigaria necessariamente a dar conta de todos os temas antes mencionados, além de outros sempre passíveis de serem inventariados. O nosso exercício *mitocrítico* é parcial, incompleto, dado que o nosso interesse aqui restringe-se tão-somente a enfatizar o *mitologema* da “eterna juventude” por ser aquele que corresponde à nossa tese enunciada na introdução e que nos escusamos agora de a ela voltar.

Primeiro Ato – O desejo de Fausto pelo seu rejuvenescimento resulta da sua enorme frustração triste e solitária face à sua vida de sábio e de alquimista, assim como ao desejo que ele sente de encontrar o amor e até a esperança na vida e mesmo a própria fé. Assim, nada mais natural que desejar a vinda da morte, mas como esta, aos seus olhos, parece tardar, ele decide apressá-la tomando um veneno numa taça de cristal cantando: “Salut! Ô mon dernier matin ! J’arrive sans terreur au terme du voyage; Et je suis avec ce breuvage, Le seul maître de mon destin !” (Gounod, 1976: 15). No entanto, ouve lá fora um grupo de jovens moças cantando alegremente que Fausto considera apenas “Vains échos de la joie humaine” (1976: 15). Continuando a ouvir o coro dos camponeses e das jovens donzelas desiste do veneno exclamando: “**Mais ce Dieu, que peut-il pour moi? Me rendra-t-il l’amour, la jeunesse et la foi ?**” (1976: 15). Fausto, em seguida, maldizendo tudo e todos, assim canta (breve resumo): “Maudit soit le bonheur, maudites la science, La prière et la foi! Maudite soit-tu, patience! A moi, Satan! à moi!” (1976: 15). O Satã aparecendo-lhe sob a forma de um gentil-homem, chamado Mefistófeles (doravante designá-lo-emos de Mefisto), oferece a Fausto ouro, glória e poder que ele recusa porque aquilo que pretende é um “tesouro” que contenha já as ofertas mencionadas: nada mais, nada menos, do que “juventude”, que ele associa aos prazeres, às amantes, aos desejos, etc: “**Non! je veux un trésor// Qui les contient tous!... je veux la jeunesse ! A moi les plaisirs, Les jeunes maîtresses ! A moi leurs caresses ! A moi leurs désirs ! A moi l’énergie// Des instincts puissants, Et la folle orgie// Du cœur et des sens ! Ardente jeunesse, A moi tes désirs ! A moi ton ivresse ! A moi tes plaisirs!...**” (1976: 16). A juventude é comparada por Fausto a um tesouro que contém já tudo

aquilo que Mefisto lhe tinha proposto: ouro, glória e poder. Fausto estava convicto que rejuvenescendo teria não somente acesso a esses dons como poderia igualmente aceder ao reino dos prazeres sensuais, das jovens amantes e suas carícias, realizar os seus ardentes desejos... Mefisto ouvindo-o promete-lhe realizar todos os seus desejos com a condição que ele no Inferno esteja ao seu serviço: “Là-bas” (1976: 18). Promessa que Fausto é obrigado a materializar, pela sua assinatura, num pergaminho que Mefisto lhe apresenta (o famoso “Pacto com o Diabo”): “Allons signe. Eh quoi ! ta main tremble? Que faut-il pour te décider?... **La jeunesse t’appelle; ose la regarder!**... [e Fausto graças a uma magia de Mefisto tem uma visão de Margarida sentada fiando] ” (1976: 18). A juventude aos olhos de Fausto aparece doravante encarnada ou simbolizada pela figura de Margarida por quem ele de imediato se apaixona. Depois de ver Margarida, Fausto pede o contrato de promessa a Mefisto e assina-o, cantando: “A toi, fantôme adorable et charmant!...” (1976: 18). Ao mesmo tempo bebe a taça com o “elixir da juventude” (também conhecido pelo elixir da Longa Vida ou elixir da Imortalidade) que Mefisto lhe tinha preparado, “Et maintenant, Maître, c’est moi qui te convie//A vider cette coupe où fume en bouillonnant//**Non plus la mort, non plus le poison; mais la vie!**” (1976: 18), vê-se metamorfoseado num jovem e elegante senhor ao mesmo tempo que a visão de Margarida se desvanece. E assim, Fausto, apaixonado por Margarida, repete novamente⁶²: “**A moi les plaisirs, Les jeunes maîtresses! A moi leurs caresses ! A moi leurs désirs ! A moi l’énergie// Des instincts puissants// Et la folle orgie// Du cœur et des sens ! Ardente jeunesse// A moi ses désirs// A moi ton ivresse// A moi tes plaisirs !**” (1976: 18). E Mefisto para melhor enfatizar a importância da ária cantada alegremente por Fausto, repete-a em seguida : “**A toi les plaisirs// Les jeunes maîtresses// À toi leurs caresses// A toi l’énergie// Des instincts puissants// Et la folle orgie// Du cœur et des sens ! A toi la jeunesse// A toi tes désirs// A toi ton ivresse// A toi tes plaisirs !**” (1976: 18).

Segundo Ato – As cenas que constituem este ato desenrolam-se durante a Quermesse, no interior da Taverna que tem o nome sugestivo de Bacchus⁶³. Para o nosso propósito, que é o de sublinhar o *mitologema* da “eterna juventude” quer ao nível patente, quer ao nível latente, não oferece infelizmente nenhum material semântico.

Sublinhamos apenas que é neste ato que Fausto encontra fisicamente Margarida e dá-se de imediato conta que a ama: “O belle enfant, je t’aime!...” (1976: 26).

Terceiro Ato – Neste ato Fausto reafirma a sua paixão, o seu amor por Margarida: “Quel trouble inconnu me penetre! Je sens l’amour s’emparer de mon être. O Marguerite ! A tes pieds me voici !” (1976: 28). Um sentimento que lhe era, até há pouco, desconhecido. Graças à sua metamorfose operada por Mefisto, Fausto sente pela primeira vez uma perturbação emocional, afetiva (*pathos*) que lhe era desconhecida na sua condição de idoso – o *frisson* do amor: “Aimer!, canta Fausto, porter en nous// Une ardeur toujours nouvelle!... Nous enivrer sans fin d’une joie éternelle!...” (1976: 36). O “novo” Fausto experiencia, depois da sua metamorfose, emoções que antes lhe eram inacessíveis ou que lhe estavam vedadas e que ele agora parece não poder passar sem elas: “Tu veux que je te quite! Vois ma douleur, hélas ! Margueritte ! Margueritte ! Tu me brises le cœur ! Par pitié!...” (1976: 37). Os dois amantes sentem os prazeres e os inebriamentos perturbadores do amor. Na cena VI, Margarida refere explicitamente a juventude de Fausto quando assim canta: “**Je voudrais bien savoir qual était ce jeune homme**” (1976: 29). Na cena VIII evoca-se o tema da solidão de Margarida que ela, aliás, confessa a Fausto. Também Marta, a seu modo, se sente igualmente solitária pela ausência do seu marido agora falecido e com o temor de envelhecer só (1976: 33-34)⁶⁴.

Quarto Ato – Neste ato encontramos apenas uma referência latente ao tema da “eterna juventude”, o que não impede, porém, de abordarmos outras passagens que ajudam a contextualizar a narrativa operática. Margarida, seduzida por Fausto, é por ele abandonada e também pelas suas amigas que escarnecem agora da sua situação cantando: “**Le galant étranger s’enfuit...** et court encore! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!” (1976: 40)⁶⁵. Margarida, pelo seu lado, repete tristemente: “Il ne revient pas!...” (1976: 40). Mefisto amaldiçoa a pobre da Margarida na Igreja: “Pour toi, Dieu n’a plus de pardon! [...] Sois maudite! A toi l’enfer!...” (1976: 42). Margarida dando um grito desmaia. Na V Cena, Valentim, o irmão de Margarida, moribundo do golpe fatal que recebeu de Fausto, ajudado por Mefisto, também a amaldiçoa: “Mais

enfin l'heure sonne! Meurs! Et si Dieu te pardonne//Sois maudite ici-bas ! [...] Margueritte ! Sois maudite !... La mort t'attend sur ton grabat !... Moi je meurs de ta main !... et je tombe en soldat !" (1976: 49).

Quinto Ato – Fausto é levado por Mefisto a visitar o seu império do mal e das trevas situado nas Montanhas de Harz: “Dans mon empire! Ici docteur, tout m'est soumis. Voci la nuit de Walpurgis !" (1976: 50). Com esta viagem e visita ao seu Império, Mefisto pretende que Fausto esqueça Margarida e diz-lhe: “De ton coeur blessé, // Prends cette coupe, et que ta lèvre // Y puise l'oubli du passé!...” (1976: 50). Mais adiante Fausto volta a louvar os prazeres sensuais nos quais ele pretende afogar as suas recordações amorosas na alegria e no prazer: “*Volupté, devant tes charmes // Se réveille le désir! Laissons loin des alarmes // Au passage te saisir, Déesse par tes charmes // Réveille le désir // Et noyons l'amour en larmes // Dans l'ivresse et le plaisir !*” (1976: 52). Pela volúpia, Fausto deseja abafar o seu remorso de ter seduzido e abandonado Margarida. Apesar disso, tem dela uma visão na prisão, por ter morto o seu filho em desespero⁶⁶, e insiste com Mefisto de irem resgatá-la, mas em vão porque Margarida recusa abandonar sua prisão⁶⁷ na companhia do par Fausto-Mefisto. Margarida odeia agora Fausto. Por isso, prefere antes abraçar a morte e ser resgatada pelo dom dos céus, quer dizer, pelos Anjos puros e raiosos e pelo Deus Justo e Bom: “Sauvée!” (1976: 57) canta uma voz do Alto.

Depois do exposto, pensamos estarem reunidas, à luz da mitocrítica durandiana, as condições para que, na base dos *mitemas* patentes e latentes configuradores da “eterna juventude”, possamos elaborar um *mitologema* significativamente pregnante do ponto de vista simbólico. Assim, e para uma melhor compreensão da nossa *démarche mitocrítica* alinharemos, por um lado, os *mitemas* patentes ou manifestos, recenseados diacronicamente, num conjunto e, por outro lado, os *mitemas* latentes recenseados também diacronicamente num outro conjunto. Seguidamente, faremos uma leitura sincrónica desses dois conjuntos em ordem à elaboração de um *décor mítico* estruturado, por sua vez, em torno do *mitologema* (tema mítico) da “eterna juventude”:

A - Leitura diacrónica de mitemas patentes e latentes recenseados ao longo do libreto de *Fausto* de Gounod:

1 - *Mitemas patentes ou manifestos* são aqueles que expressam o substantivo feminino “juventude” de maneira redundante:

Primeiro Ato :

a) Fausto : “*Mais ce Dieu, que peut-il pour moi? Me rendra-t-il l’amour, la jeunesse et la foi?*” (Gounod, 1976: 15) ;

b) Fausto : “*Non ! je veux un trésor// Qui les contient tous!... je veux la jeunesse !*” (1976: 16) ;

c) Fausto : “*Ardente jeunesse*” (1976: 16) ;

d) Mefisto : “*La jeunesse t’appelle ; ose la regarder!...*” (1976: 18) ;

e) Fausto : “*Ardente jeunesse*” (1976: 18) ;

f) Mefisto : “*A toi la jeunesse*” (1976: 18).

2 - *Mitemas latentes* são aqueles que se referem indiretamente ao substantivo “juventude”:

Primeiro Ato:

Fausto:

a) “*A moi les plaisirs,*” (1976: 16);

b) “*Les jeunes maîtresses!*” (1976: 16);

c) “*A moi leurs caresses!*” (1976: 16);

d) “*A moi leurs désirs!*” (1976: 16);

e) “*A moi l’énergie//*” (1976: 16);

f) “*Des instincts puissants,*” (1976: 16);

g) “*Et la folle orgie//*” (1976: 16);

h) “*Du coeur et des sens!*” (1976: 16);

- i) *“A moi tes désirs !”* (1976: 16) ;
- j) *“A moi ton ivresse!”* (1976: 16);
- k) *“A moi tes plaisirs!”* (1976: 16).

Mefisto :

- a) *“Non plus la mort, non plus le poison ; mais la vie !”* (1976: 18).

Fausto:

- a) *“A moi les plaisirs,”* (1976: 18);
- b) *“Les jeunes maîtresses!”* (1976: 18);
- c) *“A moi leurs caresses!”* (1976: 18);
- d) *“A moi leurs désirs!”* (1976: 18);
- e) *“A moi l’énergie//”* (1976: 18);
- f) *“Des instincts puissants//”* (1976: 18);
- g) *“Et la folle orgie//”* (1976: 18);
- h) *“Du coeur et des sens !”* (1976: 18);
- (...)
- i) *“A moi ses désirs// [da juventude ardente]//”* (1976: 18);
- j) *“A moi ton ivresse//”* (1976: 18);
- k) *“A moi tes plaisirs!...”* (1976: 18).

Mefisto repete a ária anterior cantada por Fausto:

- a) *“A toi les plaisirs//”* (1976: 18);
- b) *“Les jeunes maîtresses//”* (1976: 18);
- c) *“A toi leurs caresses//”* (1976: 18);
- d) *“A toi l’énergie//”* (1976: 18);
- e) *“Des instincts puissants//”* (1976: 18);
- f) *“Et la folle orgie//”* (1976: 18);

- g) **“Du coeur et des sens!”** (1976: 18) ;
 (...)
 h) **“A toi ses désirs// [da juventude ardente]”** (1976: 18);
 i) **“A toi ton ivresse//”** (1976: 18);
 j) **“A toi ses plaisirs!”** (1976: 18).
 k) **“A moi tes plaisirs!...”** (1976: 18).

Terceiro Ato

- a) Fausto : **“Je voudrais bien savoir qual était ce jeune homme”** (1976: 29).

Quarto Ato

- a) A voz das jovens moças: **“Le galant étranger s’enfuit...”** (1976: 40).

Quinto Ato

Fausto:

- a) **“Volupté, devant tes charmes//”** (1976: 52);
 b) **Se réveille le désir!** (1976: 52);
 (...)
 c) **Au passage te saisir, Déesse par tes charmes** (1976: 52) ;
 d) **Réveille le désir** (1976: 52);
 e) **Et noyons l’amour en larmes//** (1976: 52) ;
 f) **Dans l’ivresse et le plaisir !** (1976: 52).

Depois de efetuada a leitura diacrónica dos *mitemas* patentes e latentes que constituem o *mitologema* da “eterna juventude” estamos agora em condições de procedermos, na perspetiva durandiana, à leitura sincrónica do libreto de *Fausto* de Gounod.

B - Leitura sincrónica de mitemas patentes e latentes recenseados ao longo do libreto de *Fausto* de Gounod:

Nesta leitura, perguntamo-nos, num primeiro momento, qual é o tema ou os temas recorrentes que fomos encontrando ao longo da leitura diacrónica atrás realizada e passamos, já num segundo momento, a inventariá-lo(s) de acordo com o critério da pertinência semântica que é, por sua vez, dado pela redundância mitémica patente ou latente. Naturalmente que os *mitemas* patentes desempenham um papel muito mais fundamental e seguro, do ponto de vista semântico mítico-simbólico, para elegermos o(s) tema(s) mítico(s) (*mitologemas*) do que os *mitemas* latentes que, por sua vez, são selecionados pela sua afinidade conotativa com os primeiros. Por outras palavras, enquanto os *mitemas* patentes são denotativos, os *mitemas* latentes são conotativos. Assim, toda a atenção se impõe, fundada numa razoabilidade conjectural e de validade, a fim de assegurar que a coerência semântica não seja uma mera ficção ou mesmo uma mera vontade de um querer intempestivo por parte do intérprete (Eco, 1992; Collini, 1996). O que acontece muitas vezes, recorrendo a uma metáfora hortícola, é que o intérprete, ao focar tanto cada uma das árvores da floresta, acaba por perder a visão de conjunto dela. Ao fazê-lo, está a comprometer uma interpretação que se pretende, sempre que tal se revele possível, compreensivamente holística.

Tendo em conta as observações acima, pensamos agora estar em condições de avançar com a nossa proposta mitologémica. Relendo os *mitemas* patentes, inventariados ao longo do Primeiro Ato (Gounod, 1976: 16-18) e acima explicitados, constatamos que é o tema da “juventude” que se impõe recorrentemente na sua máxima força semântica, mítica e simbólica. O qualificativo de que a “juventude” é um “tesouro” muito especial e “ardente”⁶⁸, porque nele todos os demais têm que caber, realça o papel superlativo da “juventude” que é, desse modo, amplificada simbolicamente. Não se trata de uma “juventude” qualquer, vulgar, e muito menos divina, mas antes trata-se de uma “juventude” demoníaca porque ela advém a Fausto, na sua metamorfose⁶⁹, por ação e

obra direta de Mefisto. Contudo, tal não impede que ela não seja excecional, porque obra do diabo, dionisiaca, mítica, sagrada e arquetípica⁷⁰, mas não heroica no sentido que as figuras míticas de Teseu, de Hercules, de Parsifal, de Tristão mítico e também não no sentido lunar, noturno, resignado na linha de Gilbert Durand (1984: 179), como poderíamos pensar.

Além disso, como o dissemos, o *mitologema* da “eterna juventude” aparece intimamente ligado ao *mitologema* da “Fonte da Juventude” como já tivemos ocasião de o referir⁷¹. A este respeito, é de notar que quando Fausto pede a Mefisto que lhe dê a “juventude” é que ela seja eterna, o que colide com o tempo de duração do pacto entre Fausto e o diabo fixado em 24 anos. Uma “juventude” que Fausto, através dos *mitemas* latentes que inventariamos, associa aos prazeres sensuais e eróticos, às amantes jovens, às suas carícias, aos desejos, à energia, aos instintos poderosos, à louca orgia, ao coração e aos sentidos, à embriaguez (Gounod, 1976: 16). Por seu lado, Mefisto opõe a “juventude” à morte e ao veneno, dizendo, sim, que ela é a vida (1976: 18). Diríamos, então, que a “juventude” é a fonte de vida e em certo sentido simboliza a Imortalidade.

Face aos *mitemas* latentes associados ao *mitologema* da “eterna juventude” apercebemo-nos que o mito de Dioniso não está longe, ou melhor, que ele se dá a conhecer através do conjunto dos *mitemas* latentes que agora explicitamos. Não é por acaso que Mefisto diz a Fausto que a “juventude” é vida (Gounod, 1976: 18) ao mesmo tempo que o convida a beber do “elixir da juventude”: Mefisto: “Et maintenant, Maître, c’est moi qui te convie// A vider cette coupe où fume en bouillonnant //Non plus la mort, nom plus le poison; mais la vie!” (1976: 18). Graças ao elixir, que Fausto bebe por mão de Mefisto, transforma-se num “jeune homme” (1976: 29), nas palavras de Margarida, e num “galant étranger” segundo canta o coro das jovens donzelas (1976: 40). E assim, Fausto rejuvenescido, em que lhe era interdito por Mefisto de se casar e de sentir as delícias do amor e a felicidade conjugal, tudo apostava numa vida repleta de prazeres que a juventude agora reencontrada lhe proporcionaria. Fausto, sacudido pelo elã da vida, queria consumir plenamente os seus desejos e viver, ao nível do coração

e dos sentidos, num estado de “louca orgia” permanente, que é já também um sinal de uma das facetas do culto dionisíaco como veremos mais adiante. Fausto vive agora, e doravante, não mais para a ciência e para a sua verdade, já não busca mais consolo nem nos mistérios da natureza e da magia natural, nem mesmo no Criador. Aquilo que lhe interessa, acima de tudo, é apenas viver intensamente as paixões e volúpias próprias da juventude num estado de embriaguez, de êxtase e de transe : “Volupté, devant tes charmes//Se réveille le désir ! //Au passage te saisir, Déesse par tes charmes//Réveille le désir//Et noyons l’amour en larmes//Dans l’ivresse et le plaisir !” (Gounod, 1976: 52). Fausto não quer mais sentir as grilhetas da tristeza e da solidão: “Pas une voix ne glisse à mon oreille//Un mot consolateur!//J’ai langui triste et solitaire” (Gounod, 1976: 14), agora, antes e depois da sua transformação num jovem sedutor, apenas quer ser consolado pelos prazeres da vida.

O *décor mítico* de Fausto de Gounod, que é o culminar de toda a leitura *mitocrítica*, diz-se e afirma-se através de um conjunto de *mitemas* e de *mitologemas* reveladores de uma “presa” mítica que dá que pensar, nomeadamente o *mitologema* do “pacto” com Mefisto, o *mitologema* do “amor impossível” entre Fausto e Margarida, entre outros possíveis, além de toda a simbólica passível de ser interpretada à luz da hermenêutica, como é o caso, por exemplo, do V Ato – As Montanhas do Harz e a célebre Noite de Walpurgis nesse mesmo ato (Gounod, 1976: 50-52). Nunca é demais sublinhar que o contexto no qual se desenrola a trama mítica é importante para reforçar a prova hermenêutica daquilo que pretendemos mostrar e defender que, no nosso caso, tem a ver com o seguinte: defendemos que o *mitologema* da “eterna juventude”, tal como o encontramos no livreto do *Fausto* (1859) de Charles Gounod, impõe-se não só pela sua pregnância simbólica e por exprimir um desejo profundo da humanidade de todos os tempos e de todas as épocas, mas também se impõe pelo facto desse mesmo *mitologema* reenviar para *Dioniso* com tudo o que isso implica, além que semelhanças com o seu culto se encontram, como atrás vimos, no Ato V da ópera por nós estudada e analisada mitocriticamente⁷². Pelo nosso lado, direccionamos a nossa exegese para captar os *mitemas* que constituem o

mitologema da “eterna juventude” que consagra de algum modo o tema da “imortalidade”. Através da análise mitêmica, elegemos o *mitologema* da “eterna juventude” como aquele que serve de berço para Dioniso com todos os seus atributos. Dioniso surge, então, como o deus mítico inspirador e modelador da trama operática de *Fausto* de Gounod em geral e, muito especialmente, naquilo que diz respeito à “eterna juventude”. A este respeito, pensamos não ser uma simples coincidência que num dos hinos de Homero cantados a Dioniso se refira a ele “com os traços de um jovem na primeira adolescência” (1951: 173). Não era raro, assim, que o deus fosse representado como um jovem, como um efebo de formas arredondadas, quase que femininas.

4. Do mitologema da “eterna juventude” ao deus Dioniso: alguns ensinamentos do Fausto Gounod sobre a juventude, o prazer e a vida

O *décor mítico* do *Fausto* de Gounod é elaborado na base das leituras diacrônica e sincrônica do libreto que privilegiaram o *mitologema* da “eterna juventude” que, como é reconhecidamente aceite, é outro modo de exprimir-se o desejo de imortalidade. Logo no Primeiro Ato, Primeira Cena, Fausto fala do amor e da juventude (Gounod, 1976: 15), para ser, na Segunda Cena do mesmo ato, ainda mais expressivo na sua vontade de querer um tesouro no momento em que ele pede afirmativamente a Mefistófeles que lhe dê a “juventude, os prazeres, as amantes jovens, as suas carícias e os seus desejos, a energia dos instintos poderosos e a louca orgia do coração e dos sentidos” quer a “ardente juventude, os seus desejos, a sua embriaguez, os seus prazeres” (Gounod, 1976: 16). Tudo aquilo que Fausto mais deseja é a “ardente juventude” e de preferência, embora não se explicita, que fosse eterna: a “juventude” é o tesouro que Fausto pede a Mefistófeles e que este, em troca da assinatura do célebre “pacto” (1976: 18), lhe oferece sem dificuldade: “Fort bien! Je puis contenter ton caprice” (1976: 18).

As qualidades contidas no tema da “juventude”, tão desejada por Fausto, comportam em si ressonâncias míticas dos atributos do deus Dioniso, e como deus que era, como bem o explica Karl Kerényi, não tinha idade:

Nunca a mitologia grega exprimiu – nas figuras de homens, de jovens ou de velhos divinos – uma idade biográfica da vida, mas sempre a essência do deus. O arquétipo barbudo – seja Hermes, Apolo ou Dioniso, representados na plenitude da sua força vital como do homem grego, ou Zeus e Posídon – constitui o modo de expressão visual mais simples para esta existência intemporal que Homero atribui aos deuses dizendo: eles não envelhecem, eles não morrem eles são eternos. (...) Eles possuem simultaneamente uma plenitude da vida e uma plenitude de significação; pela sua essência, eles são independentes de toda a relação biográfica imaginável (1993: 44-45).

As anteriores palavras de Kerényi, embora refiram apenas o tema da “imortalidade” divina e nada digam sobre o *mitologema* da “eterna juventude”, autorizam-nos, contudo, a estabelecer uma ligação entre ambos os temas na medida que o autor refere-se aos deuses do seguinte modo: “eles não envelhecem, eles não morrem, eles são eternos”. Tanto mais que Guthrie, quando trata de Dioniso em seu *Deuses Gregos* (1956), escreve que as suas seguidoras, ou adoradoras, são guiadas ao lugar de culto dionisíaco, que normalmente ocorre em lugares húmidos⁷³ e sombrios das montanhas, por um adorador eleito (zelador) de Dioniso. Trata-se de um guia de aparência adolescente com cabelos compridos, de aparência efeminada, e que, durante a duração dos ritos, é possuído do espírito divino. Este guia ou zelador é chamado de Baco (*Bacchos*), considerando-se até que o próprio deus encarna na sua pessoa: “As Ménades [Bacantes] chamam àquele que as guia o título de ‘Bacchos’ e de ‘Bromios’ (Bromios, quer dizer ‘retumbante’ que é um dos epítetos de Dioniso)” (Guthrie, 1956: 172). Podemos salientar que, por uma espécie de autonomasia, o guia (ou zelador) dos ritos dionisíacos em tudo se parece assemelhar ao deus Dioniso e se assim for, além da característica bissexual que lhe era comumente atribuída⁷⁴, o deus aparecia, pelo menos nalgumas das suas aparições, sob

a forma de um jovem, de um adolescente, e como era imortal, era eterno. Deste modo, cruzamo-nos com o tema da “eterna juventude” que se converte na leitura miocrítica em *mitologema* da “eterna juventude”.

Neste contexto, sentimo-nos encorajados a colocar, ainda que prudentemente, o *décor mítico* do *Fausto* de Gounod sob o signo de Dioniso⁷⁵: o deus da vinha, o deus que vem, da máscara, do grito estridente, da demência, da vegetação e da humidade (Otto, 1969)⁷⁶. Sobre este deus, Walter Otto diz que ele é filho de Zeus e de Sêmele (ou Sêmele que é uma mortal) (1969: 71-80), caracterizando-o do seguinte modo: “O deus do êxtase e do terror, da selvageria e da libertação mais abençoada, o deus demente cuja aparição provoca o delírio dos homens [especialmente das mulheres]” (Otto, 1969: 71)⁷⁷. Dioniso é o “deus da fecundidade” animal e humana (Lévêque; Séchan, 1990: 290-291). É também o deus da embriaguez alegre, o deus da essência feminina com o culto selvagem e orgiástico que lhe está associado⁷⁸. Neste contexto, não podemos deixar de recordar quando Fausto, na ópera de Gounod, canta a ária a Mefistófeles: “A moi l’énergie//Des instincts puissants, //Et la folle orgie” (Gounod, 1976: 16)⁷⁹. A este propósito, não deixa de ser sintomático que Fausto resuma tudo aquilo que ele deseja ao tesouro da juventude como símbolo e expoente máximo dos “prazeres, das amantes, dos desejos, da embriaguez” (1976: 16). Fausto estava decidido a recuperar o tempo perdido no campo da volúpia humana e a prova hermenêutica do agora afirmado é que a ária pela voz de Fausto ou pela voz de Mefistófeles que fala dos prazeres é recorrente visto que no Primeiro Ato, II Cena aparece três vezes (1976: 16 e 18)⁸⁰.

Dioniso, não o esqueçamos, é o deus do vinho e da vinha (Otto, 1969: 152-160)⁸¹: o suco inebriante que provoca, com maior ou menor intensidade, o êxtase, a alucinação, a exaltação, o delírio, a alegria, os prazeres e o inebriamento ou a embriaguez. E quando se fala em vinho, com tudo aquilo que ele provoca, a dança e a música nunca andam longe. Aliás, a música, a dança e a adivinhação caracterizam a demência dionisíaca: “A exaltação profunda pela qual se anuncia esta demência [a de Dioniso, Otto, 1969: 141-151] encontra expressão na música e na dança. Aquilo que estas significam para o cortejo

de Dioniso, inúmeras obras de arte podem ilustrá-lo” (Otto, 1969: 152-153,154)⁸². A este propósito, recordamos que o nome da taverna onde se desenrolam algumas cenas do Segundo Ato de Fausto ostenta, na sua fachada, o letreiro do deus Baco (Dioniso na tradição mitológica grega que é aquela que nós seguimos) (Gounod, 1976: 20) o que não deixa, aos nossos olhos, de ser sintomático senão mesmo significativo. O nome da taverna noutras circunstâncias poderia até ser apenas uma mera coincidência mesmo uma banalidade devido à relação direta entre o vinho da taverna com o nome do deus que aparece sob a sua designação mitológica romana e em latim – *Bacchus*, mas atendendo ao contexto do Segundo Ato, além daquilo que Fausto procura ansiosamente que é, como o sabemos, viver cada instante do prazer, compreende-se que o nome *Bacchus* possa ser significativo e revelador da orientação mítica do libreto⁸³.

Também é igualmente de destacar que pela boca de Mefistófeles se ouve uma canção: “(...) Dansent [Peuples et rois confondus] une ronde folle (...) Et Satan conduit le bal! » (1976 : 21), e logo a seguir, na Cena V igualmente passada na taverna Baco, assiste-se a danças, músicas e canções: “Valsons encore!... Valsons toujours!...” (1976: 26). Constatamos, assim, que o deus Dioniso aparece no libreto de *Fausto* com o nome de *Bacchus*, conforme à tradição mitológica romana, dando nome a uma taberna onde o vinho, a música, as canções (por exemplo, Gounod, 1976: 21) e as danças estão sempre acontecendo (1976: 20-27). Assim, não será um mero acaso que encontremos precisamente nesse lugar de prazer, de alegria, de danças e cantares, que o vinho sempre provoca, o nosso Fausto acompanhado do seu servidor terreno Mefistófeles⁸⁴: Enquanto Mefistófeles parece divertir-se cantando, bebendo e provocando os frequentadores, já Fausto, pelo seu lado, parece ausente do convívio festivo, mergulhado num devaneio amoroso que tinha Margarida como seu alfa e ómega: “Non!//Fais trêve//A ce ton moqueur!//Et laisse mon coeur//A son rêve” responde Fausto a Mefistófeles (Gounod, 1976: 26). O desejo erótico que Fausto sente por Margarida, idealizando mesmo uma união única, recorda, ainda com as necessárias *nuances*, um outro casal da mitologia grega - o par Dioniso-Ariadne⁸⁵ que, embora represente a imagem do casamento

sagrado (uma *hierogamia*), eterniza a presença de um desejo omnipresente (Daraki, 1985: 100)⁸⁶ em tudo semelhante ao de Fausto:

O belle enfant, je t'aime!... (...) Quel trouble inconnu me pénètre !!!
Je sens l'amour s'emparer de mon être. //O Marguerite ! A tes pieds
me voici !!! (...) La fièvre de mes sens se dissipe à sa vue !!! Aimer !!!
porter en nous // Une ardeur toujours nouvelle ! // ... Nous enivrer
sans fin d'une joie éternelle !... (Gounod, 1976: 26, 28, 32, 36).

Agora que nos aproximamos do final, não podíamos deixar de recordar uma passagem do clássico *Fausto* de F. W. Murnau (1926)⁸⁷, inspirado no *Fausto* de Goethe, onde Mefisto mostrando a imagem de Margarida a Fausto este replica: “Isso é a morte?”. Mefisto responde-lhe: “É a vida, Fausto, seduzindo-te com a formosa imagem de sua juventude! Tua vida foi apenas pó ... e mofo de livros! Prazer é tudo!”. Fausto ouvindo estas palavras exclamou “Sou muito velho!” e as palavras de Mefisto não se fizeram esperar ao mesmo tempo que lhe mostrava a imagem de Margarida num espelho: “Eu ofereço-te a felicidade suprema. Juventude! Agarre-a!”. Fausto, ao ver tal imagem que o deixou inebriado, respondeu-lhe: “Dê-me juventude!”. Trata-se assim de um diálogo entre Mefisto e Fausto que ilustra pertinentemente o nosso propósito e que nunca é demais recordá-lo: que foi o de enfatizar o *mitologema* da eterna juventude como pregnante simbolicamente no imaginário coletivo ocidental desde o surgimento do mito de Fausto até aos nossos dias ilustrado pela corrente trans-humanista (Tritsche; Mariani, 2018: 152-157; Ferry, 2016: 67-75)⁸⁸.

Escolhemos o libreto de *Fausto* de Gounod para estudarmos particularmente este *mitologema*, ainda que outros pudessem igualmente ser escolhidos e interpretados. Este *mitologema* plasmado, de uma forma ora mais patente, ora mais latente, nos cinco atos da ópera de *Fausto*, que nos serviram de base para realizarmos o nosso estudo *mitocrítico*, permitiram-nos esboçar o décor mítico de *Fausto* de Gounod. Um *décor*, e recordamo-lo, composto de *mitemas* patentes ou manifestos e latentes que, por sua vez,

constituem o *mitologema* da “eterna juventude”. Um *mitologema* que chama a atenção para a fragilidade do ser humano e que este nunca deixa de ser, de uma forma ou de outra, “humano demasiado humano”. Se é verdade que Fausto sentia-se atraído pela luz do saber hermético e pelo aprofundamento do conhecimento filosófico, natural, teológico e mesmo alquímico, não é menos verdade que Mefisto, por seu lado, soube bem perscrutar o seu lado sombrio, as suas mais profundas fragilidades emocionais e afetivas que caracterizavam a alma de Fausto. Fausto estava mais próximo dos prazeres sensuais da beleza do que aquilo que ele certamente queria ou mesmo ousava estar senão mesmo pensar ou até mesmo de admiti-lo conscientemente. A passagem do *Fausto* de Murnau em que Mefisto mostra a Fausto, pela primeira vez, a imagem de Margarida é um símbolo vivo da própria juventude em si, e no entanto já há tanto tempo perdida, que ele ansiava por recuperá-la numa espécie de “Tempo Reencontrado”, recordando um dos clássicos títulos de Marcel Proust (2005)⁸⁹. Trata-se, na verdade, de um momento fortemente sugestivo e paradigmático. Mais, o que é sintomático, Mefisto compara a vida com a beleza da juventude e vice-versa! Fausto escolhendo a juventude, está igualmente a escolher a vida. Está a afirmar-se como um ser humano, sujeito às tentações da beleza e da juventude, deixando de lado, pelo menos no libreto de Gounod, a busca da verdade através de todos os conhecimentos possíveis:

Fausto é o arquétipo do ser humano dividido entre sua aspiração à luz e o seu fascínio pelas trevas, dilacerado entre o ideal mais elevado que lhe inspira a sua alma e os prazeres carnis que sua natureza animal exige, entre o bem e o mal, a fidelidade e a traição. Por um lado, o Espírito Divino puxa-o para o céu e, por outro, Satanás, “o espírito que sempre nega”, arrasta-o para a lama. E sempre, por orgulho, ele quer ultrapassar os limites do conhecimento, estender o seu poder sobre as coisas para igualar-se a Deus [É sem uma dúvida uma passagem deveras prometeica à semelhança do *Fausto* de Goethe]. Ele também quer que sua vontade seja feita, se não no céu, pelo menos na Terra e que os prazeres dos sentidos sejam renovados ao infinito (Anvar, 2011: 46).

Feliz retrato de Fausto que nos impele, na companhia de André Dabezies, de recordar que o mito de Fausto relembra, para cada nova geração, que é dado a cada um de nós, filhos dos deuses gregos, “a possibilidade de escolher a sua vida, de ser, com seu deus ou o seu demônio, criador ou negador de si mesmo, e que, nesta tarefa que constitui a humanidade, o homem será reenviado incessantemente aos seus vastos sonhos, ao seu drama muito real” (1988: 327)⁹⁰. E deste modo, Fausto, quer o queiramos ou não, vive num algures de cada um de nós, um pouco à imagem de uma espécie de sopro que sacode as partes mais recônditas e labirínticas da nossa “alma tigrada” como Gilbert Durand gosta de escrever (1980).

Referências Bibliográficas

A. Fausto

ANÓNIMO (1587 [1970]). *L'Histoire du Docteur Faust*. Trad. de Joël Lefebvre. Lyon : “Les Belles Lettres”. [Editado sob a responsabilidade científica de Joël Lefebvre]

ANVAR, Leili (2011). Faust de Johann Wolfgang von Goethe. *Le Monde des Religions*, nº 47, 46.

FITZSIMMONS, Lorna (Edit. by) (2008). *Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music. A Reader*. Nerlin-New York: Walter de Fruyter.

LEFEBVRE, Joël (1970). Introduction, in *L'Histoire du Docteur Faust* (1587). Lyon: “Les Belles Lettres”, p. 5-57.

MAHAL, Günther (1997). Le Personnage Historique de Faust. *Europe* [Faust], nº 813-814, 15-21.

B. Sobre Fausto e o seu mito

BRISSON, Élisabeth (2013). *Faust. Biographie d'un mythe*. Paris : Ellipses.

DABEZIES, André (1967). *Visages de Faust au XX^e Siècle. Littérature, Idéologie et Mythe*. Paris : PUF.

- DABEZIES, André (1988). *Le mythe de Faust*. Paris : Armand Colin.
- DABEZIES, André (1988^a). Faust. In BRUNEL, Pierre (Sous la dir. de). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Nouvelle édition augmentée. Monaco : Editions du Rocher, p. 587-597.
- DABEZIES, André (1997). Miroirs du Mythe. *Europe* [Faust], n° 814, 3-9.
- DABEZIES, André (2015). *Des rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe*. Paris : Honoré Champion.
- FRANCESCHINI, Paul-Jean ; RIDER, Jacques (2010). *Faust, le vertige de la science*. Paris : Larousse.
- MAGRIS, Claudio (1997). Les Métamorphoses de Faust. *Europe* [Faust], n° 813-814, 10-14.
- THINES, Georges (1989). *Le Mythe de Faust et la Dialectique du Temps*. Paris : L'Age d'Homme.

C. Obras sobre mitologia em geral

- BIGÉ, Luc (2005). *Prométhée. Le Mythe de L'Homme*. Paris : Éditions De Janus.
- BRUN, Jean (1969). *Le retour de Dionysos*. Paris : Desclée.
- CAMPBELL, Joseph (2007). *O herói de mil faces*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo : Pensamento.
- DARAKI, Maria (1985). *Dionysos*. Paris: Les Éditions Arthaud.
- GUTHRIE, W. K. C. (1956). *Les Grecs et leurs Dieux*. Trad. par S. M. Guillemin. Paris: Payot
- HOMÈRE (1951). *Hymnes*. Trad. de Jean Humbert. Paris : Les Belles Lettres.
- JEANMAIRE, Henri (1991). *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot.
- KERÉNYI, Charles (1993). De l'Origine et du Fondement de la Mythologie. In JUNG, Carl Gustav & KERÉNYI, Charles. *Introduction à l'Essence de la Mythologie*. Trad. par H. E. Del Medico. Paris: Payot, p. 11-41.
- KERÉNYI, Charles. (1993). L'enfant divin. In JUNG, Carl Gustav & KERÉNYI, Charles. *Introduction à l'Essence de la Mythologie*. Trad. par H. E. Del Medico. Paris: Payot, p. 43-104.

- KERÉNYI, Karl (1996). *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Trad by Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press.
- KERÉNYI, Karl (1998). *Os Heróis Gregos*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix.
- LÉVÊQUE, Pierre & SÉCHAN, Louis (1990). *Les Grandes Divinités de la Grèce*. 2^{ème} version augmentée. Paris : Armand Colin, Dionysos,
- MAFFESOLI, Michel (2010). *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris : Librairie des Méridiens.
- MAHÉ, Nathalie (1992). *Le mythe de Bacchus*. Paris: Fayard.
- OTTO, Walter F. (1969). *Dionysos. Le Mythe et le Culte*. Trad. par Patrick Lévy. Paris : Mercure de France.
- PREISS, Axel (1994). *Le mythe de Don Juan*. Paris : Bordas.
- ROUSSET, Jean (1978). *Le mythe de Don Juan*. Paris: Armand Colin.
- SCHELLING, F.-W (1994). *Philosophie de la mythologie*. Trad. par Alain Pernet. Grenoble : Jerome Millon.
- SÉCCHAN, Louis (1951). *Le mythe de Prométhée*. Paris : PUF.
- SOUSA, Eudoro de (2004). *Mitologia. História e Mito*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TRISTAN, Frédérick (2009). *Don Juan, le révolté : un mythe contemporain*. Paris : Écriture

D. Libretos de ópera

- BERLIOZ (1979). Le Mythe de Faust. 2/ La Damnation de Faust. *L'Avant-Scène Opéra*, n° 22, 3-106.
- CHASTAGNOL, Alain (1976). Faust et Don Juan. Faust. *L'Avant-Scène Opéra*, n° 2, 58- 61.
- GOUNOD (1976). Le Mythe de Faust/1. Faust. *L'Avant-Scène Opéra*, n° 2, 3-98.

E. Obras gerais

ANDERS, Günther (2002). *Die Antiquiertheit des Menschen*. 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: Verlag C. H. Beck.

ANDERS, Günther (2002^a). *Die Antiquiertheit des Menschen*. 2. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution. München: Verlag C. H. Beck.

AZEVEDO, Cristiane A. De (2014). A Spätphilosophie de F. W. Schelling e o desdobrar da consciência humana. *Kriterion*, vol. 55, nº 130, 549-560.

COLLINI, Stefan (Edt.) (1996). *Interprétation et surinterprétation*. Trad. par Jean-Pierre Cometti. Paris : PUF.

DURAND, Gilbert (1971). *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme. Les Structures Figuratives du Roman Stendhalien*. 2^e tirage. Paris : José Corti.

DURAND, Gilbert (1979). *A imaginação simbólica*. Trad. de Maria de Fátima Morna. Lisboa: Arcádia.

DURAND, Gilbert (1979^a). *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Paris : Berg International.

DURAND, Gilbert (1980). *L'âme tigrée*. Paris : Denoël Gonthier.

DURAND, Gilbert (1982). *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Trad. de Hélder Godinho e de Vitor Jabouille. Lisboa: Editorial Presença.

DURAND, Gilbert (1983). *Mito e Sociedade. A Mitanalise e a Sociologia das Profundezas*. Trad. de Nuno Júdice.

DURAND, Gilbert (1984). *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. 10^e éd. Paris : Dunod.

DURAND, Gilbert (1996). *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble. Ellug.

DURAND, Gilbert (1998). *Campos do Imaginário*. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Trad. de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget.

DURAND, Gilbert (2000). *Introduction à la Mythologie. Mythes et Sociétés*. Paris : Albin Michel.

- ECO, Umberto (1992). *Os Limites da Interpretação*. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa : Difel.
- FERRY, Luc (2016). *La Révolution TransHumaniste*. Paris : Plon.
- FRIPPIAT, Laurent (2015). Transhumanisme. In HOTTOIS, G. ; MISSA, J.-N. et PERBAL, L. (dir.). *L'Humain et ses Préfixes. Une Encyclopédie du Transhumanisme et du Posthumanisme*. Paris: J. Vrin, p. 163-174.
- GARIN, Eugenio (Dir. de) (1991). *O Homem Renascentista*. Trad. de Marta Figueiredo. Lisboa: Presença.
- HARARI, Yuval Noah (2017) *Sapiens. De Animais a Deuses*. História Breve da Humanidade. Trad. de Rita Carvalho e Guerra. 7^e imp. Amadora : Elsinore.
- HERVÉ, Christian et ROZENBERG, Jacques J. (2006). *Vers la fin de l'homme ?* Bruxelles: De Boeck.
- JUNG, Carl Gustav (1991). *Types Psychologiques*. 7^e édition. Trad. de Yves Le Lay. Genève : Librairie de l'Université Georg et Cie S, A.
- KERMISCH, Céline (2015). NBIC et Nanotechnologies. In HOTTOIS, G. ; MISSA, J.-N. et PERBAL, L. (dir.). *L'Humain et ses Préfixes. Une Encyclopédie du Transhumanisme et du Posthumanisme*. Paris : J. Vrin, p. 332-340.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2015). La Fontaine de Jouvence. Bain et jeunesse entre XIV^e et XVI^e siècle. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 42, 181-190.
- LOHISSE, Jean (1991). *L'homme et le cyborg*. Bruxelles : De Boeck Université.
- LE DÉVÉDEC, Nicolas (2015) *La société de l'amélioration. La perfectibilité humaine des Lumières au transhumanisme*. Quebec-Montréal : Editions Liber.
- MAURON, Charles (1983). *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*. 7^e tirage. Paris : Librairie José Corti.
- MUCHIELLI, Roger (2006). *L'analyse de contenu : des documents et des communications*. 9^e éd. Issey-les-Moulinaux : ESF. Editeur,
- OTTO, Rudolf (1969). *Le Sacré*. Trad. de André Jundt. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem e Outros Poemas Afins seguidos de Fernando Pessoa e a ideia*

de Portugal. 2ª ed. Mem Martins: Europa América, s/d..

PROUST, Marcel (2005). *O Tempo Reencontrado*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Círculo de Leitores. [é o 7º vol. da obra *Em busca do Tempo Perdido*]

RABELAIS (s. d. [1532-1534]). *Gargantua et Pantagruel*. Texte transcrit et annoté para Henri Glouzot. Tome I. Paris : Bibliothèque Larousse.

REY, Olivier (2018). *Leurre et malheur du transhumanisme*. Paris : Desclée de Brouwer.

RICOEUR, Paul (1987). *Teoria da Interpretação*. Trad. de Artur Morão. Lisboa : Edições 70.

RICOEUR, Paul (1995). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris : Éditions du Seuil.

RICOEUR, Paul (s. d). *Do Texto à Acção*. Trad. de Alcino Cartaxo e de Maria José Sarabando. Porto : Rés-Editora.

STENHAL (1983). *La Chartreuse de Parme*. Paris : GF – Flammarion.

TRITSCH, Danièle ; MARIANI (2018). *Ça Va Pas La Tête. Cerveau, immortalité et intelligence artificielle, l'imposture du transhumanisme*. Paris. Belin.

TROUSSON, Raymond (1988). *Temas e Mitos. Questões de método*. Trad. de Teresa Castro Rodrigues. Lisboa : Livros Horizonte.

TROUSSON, Raymind (s. d. [1987]). *Prometeu na Literatura*. Trad de Evaristo Santos *et al*. Porto: Rés-Editora.

VÁLERY, Paul (1946). « Mon Faust » (Ébauches). Paris : Gallimard.

VON FRANZ, Marie-Louise (1992). *Puer Aeternus : a luta do adulto contra o paraíso da infância*. Trad. de Jane Maria Corrêa. São Paulo: Paulus Editora.

Notas

- 1 Doutor em Educação pela Universidade do Minho (Braga – Portugal). Professor Catedrático Aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho. E-mail: afaraujo@ie.uminho.pt. O autor agradece penhoradamente a leitura atenta, e os comentários que dela decorreram, realizada pela Professora Doutora Cecília Sanchez Teixeira (USP – São Paulo) do estudo que agora se publica. Agradece igualmente ao Dr. João Bento (Investigador autónomo) pela sua revisão estilística que em muito contribuiu para que o trabalho se tornasse mais compreensível. Por fim, um agradecimento também devido ao Professor Doutor Rogério de Almeida (USP – São Paulo) que criou todas as condições para a edição deste longo estudo dedicado à figura mítica de Fausto.
- 2 A este respeito, André Dabezies escreveu : « Faust a connu une longue histoire littéraire, fertile en rebondissements, souvent liée étroitement à l'histoire tout court. Outre la littérature, il faut interroger la musique et le cinéma, les marionnettes et les bandes dessinées, etc. » (1988 : 5-6). A este respeito, leia-se, por exemplo, Paul-Jean Franceschini ; Jacques Le Rider. *Faust, le vertige de la science*, 2010, Chap. 5 – De l'opéra au cinéma, pp. 181-205. Poderá ler-se igualmente as obras de André Dabezies intituladas, respetivamente, *Visages de Faust au XX^e Siècle. Littérature, Idéologie et Mythe*. Paris : PUF, 1967, *Le mythe de Faust*. Paris : Armand Colin, 1988 e *Des rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe*. Paris : Honoré Champion, 2015. Sobre o ponto de vista filosófico, consulte-se, por exemplo, a obra de Georges Thinès. *Le Mythe de Faust et la Dialectique du Temps*. Paris : L'Age d'Homme, 1989 : « La teneur philosophique du mythe s'impose dès lors à la façon d'une dialectique de la finitude et du savoir absolu » (p. 11).
- 3 Consulte-se a tradução francesa da autoria de Joël Lefebvre. *L'Histoire du Docteur Faust* (1587). Lyon : “Les Belles Lettres”, 1970. O tradutor na sua Introdução faz a seguinte observação : « Le *Faustbuch* est une mise en garde contre les transgressions du sacre et la désacralisation du monde. C'est du moins ce qui nous paraît ressortir de sa symbolique centrale » (1970 : 13). Para noutros pontos falar da “simbólica da *hubris* ou a transgressão castigada”, da “libertinagem de costumes”, da “libertinagem de pensamento: ciência e danação”, da “dialética do diabo” e, por fim, do “problema religioso” (1970: 13-40). Para um maior desenvolvimento desta questão, consulte-se o Cap. II. De la légende au mythe : “l'histoire du docteur Faust” de 1587, p. 37-55 da obra de André Dabezies intitulada *Des rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe* citada na nota anterior e o Cap. Genèse de la légende et du mythe, p. 8-31 da obra de André Dabezies intitulada *Le mythe de Faust* também já citada anteriormente.
- 4 Veja-se o tema mítico da “Fonte da Juventude” (eventualmente conhecido já em 700 a. C.) e a própria deusa Hebe (filha de Zeus e de Hera) é conhecida por ser a deusa da Imortalidade e da Juventude Eterna.
- 5 O tema da “imortalidade” é um dos temas cruciais que se encontra nos mitos de Frankenstein e de Drácula já editados na Coleção “Mitos da Pós-Modernidade” alojada no Portal de Livros Abertos da USP (Universidade de São Paulo - Brasil).
- 6 Importa, desde já, clarificar que o tema da “eterna juventude” é um *mitologema* no sentido que Gilbert Durand e que Karl Kérenyi lhe atribuem, ainda que a definição de *tema*, proposta por Raymond Trousson, que ele prefere ao conceito de mito por considerá-lo ser decididamente propício a todas as confusões, não seja igualmente descabida: “O tema é um fio condutor, eterno através do tempo, que

absorve, ao longo dos séculos, toda a riqueza artística e filosófica acumulada, na estrada infinita, pelo aventureiro humano; é por isso que ele preserva e restitui através das suas inumeráveis transmutações, algumas constantes, algumas preocupações fundamentais, numa palavra algo de essencial da natureza humana” (1988: 114). No entanto, nós ao conservar a noção de *mitologema* estamos tão-somente a ser fiéis a um conceito que tem já a sua história na tradição dos estudos mitológicos e da própria mitologia em geral. Veja-se, a este respeito, a proposta de *mitologema* de Kérenyi que, à semelhança de Trousson, considerava o termo “mito” excessivamente polivalente, desgastado e vago: « Car il existe une matière spéciale qui conditionne l’art de la mythologie: c’est une somme d’éléments anciens, transmis par la tradition, traitant de dieux et d’êtres divins, de combats de héros et de descentes aux enfers, éléments contenus dans des récits connus mais qui n’excluent cependant tout modelage plus poussé. Le meilleur terme pour désigner ces éléments serait le grec *mythologème* [no original]. La mythologie est le mouvement de cette matière : quelque chose de ferme et de mobile en même temps, de matériel bien que non statique, sujet à transformations. (...) Les mythologèmes cependant, qui racontent sous une forme narrative ce qui renferment les figures divines en elles-mêmes, se déroulent toujours aux temps les plus anciens. C’est un trait de base de la mythologie, de remonter aux origines et aux âges premiers. » (Kérenyi, 1993: 13 e 19). No tocante a Gilbert Durand, o autor define deste modo o seu conceito de *mitologema* como uma espécie de esquema, de um resumo mais geral e menos significativo. O *mitologema* é um *mitema* empobrecido se podemos assim dizê-lo: “Um mitologema é o resumo, de certo modo, de uma situação mitológica, um resumo abstracto. (...) quanto mais amplo é o campo, mais o mitema se empobrece em mitologema e mais os mitemas são pobres” (1983: 32) Já noutro texto, Gilbert Durand escreve que “todos os românticos estão obcecados por uma espécie de esquema que descrito, assim, em abstracto, enquanto conceito é o que se pode chamar um mitologema. É o mitologema da culpa, ou da queda da descida a infernos diversos e da subida posterior para uma redenção” (1982: 72).

- 7 Entre muitos sinais que podíamos aqui evocar desta dimensão, temos, por exemplo, o filme *The Fountain* (2006) de Darren Aronofsky e antes deste, como seus precursores, citamos os filmes dedicados às figuras míticas de Frankenstein (lembrando o clássico filme de James Whale datado de 1931), e de Drácula (lembrando o incontornável clássico do expressionismo alemão - *Nosferatu* de Murnau (1922), assim como o clássico *Drácula* de Tod Browning - 1931). Ambos os filmes moldaram o imaginário coletivo contemporâneo e que muito certamente estiveram presentes na mente de Aronofsk quando este pensou em realizar o seu *The Fountain*.
- 8 A este respeito Danièle Tritsch e Jean Mariani escrevem o seguinte : « Les transhumanistes assurent que les capacités mentales de l’être humain seront démultipliées. C’est le rêve de l’Homme augmenté que rendraient possible les progrès des nanosciences, des connaissances en biologie, des sciences cognitives et de l’intelligence artificielle (les fameuses technologies NBIC). Cet Homme augmenté n’est pas l’être prolongé par des prothèses (...). Bien au-delà, l’Homme augmenté devra ou devrait posséder des qualités et des performances qui dépasseront les capacités naturelles données aux humains » (2018 : 135-136).
- 9 Estes novos apóstolos procuram “uma melhoria ilimitada das faculdades físicas e mentais do ser humano por todos os meios possíveis: químicos, genéticos, mecânicos ou numéricos, nomeadamente graças à ‘inteligência artificial’. O desenvolvimento importante das tecnologias NBIC (Nanotecnologias, Biotecnologias, ciências da Informação e ciências Cognitivas) apareceu aos transhumanistas como uma oportunidade historicamente única de realizar as suas ideias” (Tritsch; Marin, 2018: 8).
- 10 O transhumanismo é um movimento que defende a ideia de transformar/superar o Homem para criar

- um pós-humano, ou um trans-humano, dotado de capacidades superiores às dos seres humanos atuais. A este respeito, Luc Ferry explica que o transhumanismo “é um filho da terceira revolução industrial, a do digital e das NBIC: nanotecnologias, biotecnologias, informática, ciências cognitivas, isto é, ciências do cérebro e inteligência artificial. Tem três características fundamentais: a passagem de uma medicina terapêutica a uma medicina de ‘aumento’, concretamente através da engenharia genética e da hibridação (um exemplo: mediante um implante, ficar com uma visão de águia); passagem do acaso à escolha, “from chance to choice”, da lotaria genética a um eugenismo; o aumento da vida humana, lutando contra o envelhecimento e a morte (a Universidade de Rochester já aumentou em 30% a vida de ratos transgênicos). Numa palavra: avançar para ‘homens aumentados’” (Borges, 2017 (1) e 2017 (2, 3 e 4)).
- 11 Danièle Tritsch e Jean Mariani focam esta questão na sua obra *Ça va pas la Tête!* (2018), e explicaram-na de uma forma compreensível sob o título “À la recherche de l’*élixir de jeunesse*” (p. 152-157). No fundo trata-se de identificar, compreender e manipular os mecanismos que permitam a uma célula de viver o mais tempo possível. Sabe-se que há fenómenos no corpo humano que protegem as células enquanto outros as detioram. Mas, segundo os autores, uma coisa parece certa : “On ne pourra pas stopper ou ralentir le vieillissement en jouant sur une seule molécule. Cela aurait été trop simple » (2018 : 157). Concluem que enquanto se espera que surja um hipotético “elixir da juventude”, a partir dos trabalhos da biotecnologia, entre outros, é melhor apostar noutras abordagens a fim de “aumentar as possibilidades de viver idoso e com boa saúde” (2018: 157). A questão é sobre para o que serve prolongar a duração da vida sem garantir a sua qualidade psicológica, neurológica e biológica. Retardar o envelhecimento, com boa saúde geral, é um dos grandes desafios que se coloca hoje às famosas tecnologias NBIC: « Augmenter la durée de vie, c’est bien, mais encore faut-il ralentir le vieillissement. Car vivre 300 ou 1000 ans n’a de sens que si l’on est en forme et sans troubles importants physiologiques et cognitifs. L’indicateur que tout le monde privilégie maintenant est celui de l’*espérance de vie en bonne santé* » (2018 : 157). Leia-se, a este propósito, *Leurre et malheur du transhumanisme* de Olivier Rey (2018), *La société de l’amélioration* de Nicola Le Dévédec (2015), assim como os artigos de Anselmo Borges, dedicados ao « transhumanismo e pós-humanismo” ((1), (2), (3) e (4)), publicados no *Diário de Notícias* (jornal português), durante o mês de março de 2017.
- 12 O tempo de uma “ciência com consciência” parece fazer parte das ruínas do passado ao ponto de já Rabelais sentir-se profeticamente impelido, em quatrocentos, a alertar, no seu *Pantagruel* (1532), que “ciência sem consciência não passa de ruína da alma”. A este respeito, veja-se a o final da nota 41.
- 13 Pode tratar-se, na verdade, de uma opção discutível, certamente que sim, mas desde o início que tivemos a intuição, ainda que esta se tenha apoiado ulteriormente nas obsessões temáticas do século XXI, que prolongar a vida e conservar uma espécie de juventude radiosa e plena revelou-se uma das marcas mais distintivas do século XXI: os temas da “imortalidade” e da “eterna juventude”, de *per se* sinónimos, converteram-se duas das dominantes míticas mais significativas do imaginário ocidental do século que atravessamos, ainda que desde a segunda metade do século XX elas estavam já, de alguma forma, presentes.
- 14 Referimo-nos ao seu livro intitulado *L’Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l’orgie* citado na bibliografia final.
- 15 Gilbert Durand cria o conceito de *mitocrítica* (1970), a partir da *Psicocrítica* de Charles Mauron, muito particularmente da sua obra intitulada *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* [*Das metáforas obsessivas ao mito pessoal. Introdução à psicocrítica*] (1949). Para esclarecimentos sobre este conceito, veja-se, além de vários textos do próprio Gilbert Durand, Pierre Brunel, 1992,

- Fátima Gutiérrez, 2012; Simone Vierne, 1981: 79-85; Paula de Carvalho, 1998: 77-182.
- 16 Sobre este “fundo primordial” escreve Gilbert Durand: “ Ce fonds primordial, c’est, pour l’individu, à la fois l’héritage culturel, l’héritage de mots, d’idées et d’images qu’il trouve linguistiquement et ethnologiquement déposés dans son berceau, et à la fois l’héritage de cette surculture (sursculture, disons-nous puisque toute culture s’origine nécessairement aux structures – limitées - du comportement humain, des attitudes fondamentales de l’espèce zoologique *homo sapiens*), qu’est la nature de l’espèce humaine avec toutes potentialités d’espèce zoologique singulière. Car la fameuse ‘nature humaine’, bien loin de fonder l’*homo sapiens* dans l’indétermination d’une Nature objective et amorphe, est déjà équipement structural de gestes, d’attitudes, de champs d’images qui la singularise (...) » (1979^a : 168-169).
- 17 Diz Paul Ricoeur: “Quero agora mostrar de que modo a explicação (*erklären*) exige a compreensão (*verstehen*) e como a compreensão suscita de uma nova maneira a dialéctica interna, que constitui a interpretação enquanto todo” (1987: 97).
- 18 Lembrando aqui a injunção de Paul Ricoeur: “Estamos definitivamente proibidos de identificar a compreensão com alguma espécie de apreensão intuitiva da intenção subjacente ao texto” (1987: 99, 104-106). Esta questão levanta um problema crucial na hermenêutica textual que é o da “distanciação metodológica” que funciona precisamente como um antídoto à apropriação alienada e ingénua da “coisa” do texto, como, por exemplo a intenção do seu autor ou “a situação histórica comum ao autor e aos seus leitores originais” (1987: 104). Só pela “distanciação metodológica” o intérprete poderá apropriar-se do sentido do texto concebido “de um modo dinâmico como a direcção do pensamento aberta pelo texto” (1987: 104), e o processo de distanciação está associada em Ricoeur à fase da “explicação”.
- 19 Trata-se de um método muito apreciado por Gilbert Durand dado ter-se revelado muito produtivo nas diferentes modelizações levadas a cabo por si próprio. Igualmente na sua esteira, já pudemos igualmente constatar a sua capacidade heurística. O autor salienta enfaticamente que o epíteto ou o atributo “qualificativos” passam adiante do nome e, sobretudo, o nome próprio e, no final de contas, é o *schème* [no original] verbal, que está subjacente ao adjetivo, que ultrapassa este último (1998: 251). Mais adiante, no mesmo texto intitulado Passo a Passo Mitocrítico (1998: 245-259) escreve que é “o *schème* [no original] verbal que é o primeiro, que é arquetípico, pouco importando o nome do personagem que o encarna, pouco importando a ‘voz ativa’ ou ‘passiva’ que ele utiliza..” (1998: 253).
- 20 A este respeito, Gilbert Durand salienta que Lévi-Strauss, entre outros, compreendeu bem que o mito não partilha de uma lógica demonstrativa, e que por isso é obrigado de repetir-se para dar a ver aquilo que não é muitas vezes visível (1996: 85).
- 21 Gilbert Durand noutro texto, Pérennité, Dérivations et Usure du Mythe (1996 : 81-107), salienta que o mito é um discurso que coloca em cena personagens, situações e *décors* pertencentes muito especialmente ao domínio do não-natural ou do não-profano. O discurso mítico é constituído por pequenas unidades semânticas designadas por Lévi-Strauss por *mitemas*. O discurso mítico pressupõe sempre uma crença, que ele seja investido de um “pregnância simbólica” como diria Ernst Cassirer. A lógica do mito é especial na medida em que se opõe à lógica de tipo aristotélico: trata-se de uma lógica “dilemática” (Lévi-Strauss), ou seja, uma lógica que harmoniza os contrários: “Um mito identifica-se e distingue-se de todo um outro discurso; isto é uma definição (...) o nome próprio, o nome do personagem, do lugar, do *décor* ou dos elementos do *décor*” (1996: 85, 84-85).
- 22 A este respeito, Gilbert Durand no seu trabalho intitulado “Passo a Passo Mitocrítico” [Teríamos

traduzido antes por “Passo a Passo da Mitocrítica”] (1998: 245-259) escreve seis exemplos passíveis de a *mitocrítica* se aplicar. Fala mesmo de seis “níveis” (do simples título até de um espaço e de um tempo de uma dada civilização) na escala da narrativa, da informação pela “narrativa” (1998: 247-249).

- 23 O autor perfilha, ainda que não o diga explicitamente, a interpretação tautegórica (que se opõe à alegórica) do mito, criada por Schelling e continuada por Ernst Cassirer, Claude-Lévi Strauss, Eudoro de Sousa entre outros, e que pode assim ser resumida: o mito quer simplesmente dizer “a mesma coisa” e não “outra coisa” além daquilo que diz ou pretende dizer. Por outras palavras, “o mito é uma realidade objetiva, nada tem de alegórico e que, na verdade, o mito é tautegórico, diz o que diz e da forma que diz como única maneira possível de tratar a realidade, sem poder dizer de outra maneira” (Azevedo, 2014: 555). Eudoro de Sousa defende a conceção tautegórica do mito como aquela que se opõe à conceção alegórica do mito. Aquela que o autor defende, na linha de Schelling e de Ernst Cassirer, representa um contributo incontornável no quadro dos estudos da mitologia. A este respeito, leia-se Eudoro de Sousa que, na sua obra *Mitologia: História e Mito* (2004), escreve o seguinte: “De início, digamos: não é fácil resistir ao pendor alegórico. Não há muito que se afirma, com suspeita veemência, que o mito não é alegoria, mas, sim, tautegoria (o primeiro foi Schelling; um século depois, Cassirer). E se insinuamos que a veemência desperta suspeitas é porque, na verdade, não incidiu ainda tão vigoroso acento no tautegorismo do mito, que para sempre ensurdecêssemos ao apelo do alegorismo. Ainda escutamos o apelo quando, respondendo a tácita ou expressa pergunta acerca do significado de um mito ou de algum de seus mais relevantes episódios, respondemos com a explicação que melhor nos pareça, em vez de repetir literalmente o relato, o que, evidentemente, deveríamos fazer, caso estivéssemos radicalmente persuadidos de que a tautegoria é propriedade inalienável do que quer que se haja por mítico. A não ser que repetindo, e já o escrevemos noutro contexto, a pergunta: ‘Que significa...?’ se refira à *significação que o mito confere, e não à que lhe é conferida*. Quanto a mim, estou convencido de que um mito confere significação e que nada existe que lhe confira a ele. (...) O mito ‘quer dizer’, e só isso importa. (...) Mas, ao que nos parece, no ‘quer dizer’ já está implícito que o mito diz o que quer dizer. Por que não havia dizer o que quer? (...) Emendamos a fórmula: o mito ‘quer dizer’ e diz o que efectivamente diz. (...) o mito não é certamente ‘biografia dos deuses’: é só maneira de se falar do mundo e do homem. (...)” (2004: 44-45). Neste sentido, André Dabiez no seu *Mito de Fausto* (1972) e a propósito desse mesmo mito escreve: “C’est en effet de l’ensemble du drame qu’il faut partir, de la situation qu’il illustre, de la totalité existentielle que contient virtuellement toute version de Faust, et pas seulement celle de Goethe, parce que c’est le mythe lui-même qui éclaire cette situation » (1988 : 301). Esta última frase reconforta a nossa posição que defende a interpretação tautegórica do mito. Para um desenvolvimento da interpretação tautegórica em Schelling, leia-se: “Portanto, os estudos sobre o mito, surgidos sobretudo ao longo do século XIX, propunham a existência de algo obscuro, algo dito nas entrelinhas das narrativas que necessitava de uma interpretação. O objetivo de Schelling ao tratar das diferentes interpretações está em mostrar como estas são insuficientes para explicar o fenómeno em sua essência. Nesse sentido, o filósofo alemão será responsável por uma mudança na forma de entender as narrativas ao afirmar que o mito é uma realidade objetiva, nada tem de alegórico e que, na verdade, o mito é tautegórico, diz o que diz e da forma que diz como única maneira possível de tratar a realidade, sem poder dizer de outra maneira. Logo, não se trata de buscar um sentido oculto, as narrativas míticas já fornecem os dados necessários para sua compreensão, abrem por si só o seu sentido. Aqui aparece o conceito de tautegoria. Trata-se da afirmação de si mesmo, da autoexplicação. Esse princípio, presente em seu pensamento desde o período

da filosofia da identidade, estará presente também na sua análise sobre a filosofia da mitologia. Assim, temos que nos deter no sentido próprio da mitologia, ou seja, nos deter em um único pressuposto, a saber, o de que a mitologia contém sua própria história, explica-se sozinha. (...) Nesse sentido, dirá Schelling, “não somos nós que instalamos a mitologia, mas a mitologia que nos instalou na perspectiva a partir da qual nós consideramos a mitologia. O conteúdo dessa conferência não é mais daqui em diante a mitologia por nós explicada, é a mitologia se autoexplicando” (SW, XII, p. 139)” (Azevedo, 2014: 555-556; Schelling, 1994: 89-100). Chamamos a atenção para a nota 4 do artigo de Cristiane Azevedo (2014: 555) onde se lê: “Tal conceito, apesar de não nomeado desta maneira, aparece já nas lições da Filosofia da arte (1802- 1805), SW, V, pp. 400-401: “não que Júpiter ou Minerva signifiquem isso ou mesmo que devam significá-lo. Com isso, se aniquilaria toda a independência poética dessas figuras. Elas não significam isso, elas mesmas o são. As Ideias na filosofia e os deuses na arte são um e o mesmo, mas cada qual é, por si, aquilo que é, cada qual é uma visão própria do mesmo” (tradução feita por Márcio Suzuki para a edição brasileira da Filosofia da arte). Já na “Introdução”, SW, XI, pp. 195-196, temos: ‘a mitologia não é alegórica: ela é tautegórica. Por ela, os deuses são seres que existem realmente, que não são outra coisa, não significam outra coisa, mas significam somente o que eles são”.

24 O autor define-o do seguinte modo: “o meio pelo qual toda a literatura toca e comunga em cada leitor com aquilo que é simultaneamente o mais íntimo e o mais universal” (1971: 14). Antes Gilbert Durand escreve: “Aquilo que procura o grande romancista, é, através da espessura semiológica e banal da linguagem, tocar no coração do leitor as grandes instâncias arquetípicas que estruturam em segredo os desejos, os devaneios e as suas preocupações mais íntimas” (1971: 13-14).

25 Sobre um mito, veja-se o caso do Fausto, há diferentes “lições” ou “variantes” (Dabezies, 1988: 311-322), que, aliás, podem ser encontradas num(a) verbete/entrada de um *Dicionário de Mitologia* (lembramos, por exemplo, o verbete de André Dabezies sobre Fausto no *Dictionnaire des Mythes Littéraires* sob a dir. de Pierre Brunel) como, aliás, o recorda Gilbert Durand (1998: 255-259). A este respeito, vejam-se as palavras de Gilbert Durand: « E ainda, no século XIX, em muitas “lições” (de Goethe a Gounod, Boito e Berlioz), Fausto hesita e manifesta ‘compaixão’ por Margarida... Não é senão no *Doktor Faustus* (Thomas Mann) que, no século XX, Fausto alcança a desumanidade dodecafônica e... nazi” (1998: 256; 1996: 94-96).

26 A este respeito é importante salientar que esta noção aponta para uma visão de conjunto da “história” mítica do texto em análise, que no nosso caso é o libreto de *Fausto* de Gounod, que, ao contrário daquilo que defende André Dabezies, resulta do cruzamento das leituras diacrônica e sincrônica (com os seus *mitemas* e *mitologemas*), e não como o pretende Dabezies de uma visão de conjunto do enredo mítico em questão que, por sua vez, é fornecida pela sua dinâmica interna em torno de polos centrais que organizam a intriga. Mais concretamente o autor escreve o seguinte : “Le schéma mythique qui met en scène l’histoire de Faust ne se laissera pas facilement décomposer en une série de ‘mythèmes’ ou autres énoncés simples, dont chacun représenterait la plus petite séquence isolable : isoler, c’est morceler d’avance (en s’interdisant de pouvoir ensuite en reconstituer la dynamique) toutes les polarités organiques par lesquelles le mythe fonctionne comme un récit vivant. Mieux vaut au contraire partir d’une vision d’ensemble, éclairer les tensions et les polarités symboliques, mettre en lumière la dynamique des conflits internes. Comme pour d’autres récits mythiques comparables (Tristan, Don Juan, etc.), cette dynamique dramatique résulte du jeu des contradictions qui s’organisent autour de deux ‘pôles’ opposés, dont chacun implique déjà en lui-même des virtualités contradictoires ou du moins conflictuelles » (1997 : 6).

- 27 Neste contexto, e na impossibilidade aqui de citar uma bibliografia abundante da especialidade, que aliás poderá ser encontrada na bibliografia final, contentar-nos-emos em citar o estudo capital de Gilbert Durand intitulado “Permanence, dérivation et usure du mythe” (1998: 91-118). Neste estudo, o autor não só explicita os conceitos atrás mencionados como também exemplifica o seu comportamento aquando da análise dos mitos e nos autores e textos em que eles aparecem.
- 28 A expressão vem da Idade Média, também conhecida sob a expressão “don’t throw the baby out with the bath water”, no contexto da higiene corporal, e é usada também em debates, quando se quer criticar a argumentação de alguém que interpreta um texto descartando tudo que lhe é desfavorável, “limando-o” de acordo com as suas conveniências hermenêuticas, correndo assim o risco de estar a “decepar” a substância semântica do texto, a sua “alma”. Quando isso acontece, diz-se assim que o intérprete em questão necessita de tomar cuidado para “não deitar fora o bebé junto com a água do banho”. Diga-se aliás que este aforisma vai no mesmo sentido que o anterior.
- 29 Sobre o mito de Fausto, consulte-se Gilbert Durand. *Campos do Imaginário*, 1998, pp. 104-106 e 110.
- 30 Sobre o mito de Prometeu, leia-se Gilbert Durand. *Campos do Imaginário*, 1998, pp. 101-104, 106-107, 110-114 e 117-118.
- 31 O autor entende por mito “uma narrativa (ou um personagem) exemplar aos olhos de uma coletividade humana, pela qual ela exprime e esclarece um aspeto da existência, quer justificando uma situação, um traço da condição humana, quer propondo uma abordagem ativa, um exemplo a imitar (ou não), uma norma moral ou um projeto revolucionário”. Depois o autor acrescenta: “O mito pede que se examine sucessivamente o seu condicionamento sócio-histórico, as suas dimensões psicológicas, a sua estrutura simbólica: a sua significação global está no final desta tripla abordagem” (1988: 5) Noutro texto, André Dabezies sublinha que o mito diz respeito a uma realidade muito complexa para se deixar reduzir a uma mera palavra, a uma ideia, enfim a uma mera fórmula abstrata. Na linha dos especialistas do mito (etnólogos, sociólogos e politólogos) defende que o mito se definirá antes “como uma narrativa, um esquema narrativo com as suas próprias articulações, uma história simbólica completa em si, – que, pelo menos por momentos, assumia uma figura e valor de modelo sagrado (fascinante ou terrífico) porque ela surgiu bem a tempo para simbolizar, de modo mais ou menos direto, mesmo fulgurante, um dos problemas maiores da humanidade, um dos seus conflitos também irracionais e injustificáveis que eles são inelutáveis: a narrativa mítica conta, coloca em cena determinadas situações-limite e permite, portanto, encarar senão como lei da vida, pelo menos como uma realidade vivida – logo viável, mesmo capaz de conferir um sentido à vida – tudo aquilo que o homem se vê obrigado de afrontar sem remissão nem justificação plausíveis” (1997: 3).
- 32 Sob o nome de *Visages de Faust au XX^e Siècle. Littérature, Idéologie et Mythe*.
- 33 A este respeito, leia-se as passagens da *História do Doutor Fausto* (1587), também conhecido pelo *Faustbuch* de 1587, «il [Fausto] fut fait docteur en théologie. Mais il « avait aussi la tête orgueilleuse, portée à la sottise et à la déraison, à telle enseigne qu’o l’appela toujours le Spéculateur ; il fréquenta la mauvaise compagnie, mit pendant un temps les Saintes Ecritures derrière la porte et sous le banc, et mena une vie d’infamie et d’impiété (...). Le Dr. Faust y trouvait grand plaisir [sortilèges de nécromancie, bénéfiques, prophéties et incantations, et autres livres, vocables et dénominations du même genre] ; il spéculait et étudiait en cette matière jour et nuit ; après quoi il refusa qu’on l’appelât théologien, devint un mondain, prit le nom de docteur en médecine, se fit astrologue et mathématicien et par pure convenance pratiqua la médecine. Et tout d’abord il soulagea nombre de gens avec son art, avec ses herbes, racines, drogues,

- potions, ordonnances et clystères. Outre cela [et sans vouloir le vanter], il était brillant causeur, et très versé dans l'Écriture divine. Il connaissait fort bien la loi du Christ » (1970 [1587] : 71-72).
- 34 Sobre a forma como este Pacto com o Diabo ganhou forma por duas vezes, consulte-se *A História do Doutor Fausto* (1587), pp. 78-80 (1º Pacto) e 160-162 (2º Pacto). André Dabezies sobre a significação possível da natureza deste Pacto escreve: « Le pacte avec le diable peut être ici compris comme l'image-limite du drame fondamental et Faust comme un de ces 'universels concrets' qui récapitulent et symbolisent l'histoire et la situation existentielle de l'homme : la tentation de flirter avec le mal, voire d'y basculer d'une façon ou d'une autre, pour tenter d'échapper à l'autre, aux exigences ou aux menaces, ou simplement pour s'affirmer, fût-ce dans l'orgueil ou le désespoir solitaires » (1997 : 8-9). Antes escrevendo : « Assez tard, en somme, pour un siècle où ne manquent pas les histoires de pacte avec le diable, c'est vers 1580 seulement qu'apparaîtra, dans une chronique, le terme fatidique, qui désormais cristallise pour l'avenir la figure symbolique typique de l'époque, celle du 'pactiseur' damnable et damné » (1997 : 7). Günther Mahal também se refere a Fausto como aquele homem “que pactuou com o diabo” (1997: 19).
- 35 Não esquecer que Fausto “quer conhecer tudo do mundo, esquecer Deus e a sua alma pela ciência... (...) Ou não representará o mágico o humanista, que acredita doravante nos poderes do homem, o herói da humanidade futura contra as limitações ultrapassadas da religião?” (Dabezies, 1988: 26). Ver também Paul-Jean Franceshini ; Jacques Le Rider. *Faust, le vertige de la science*, 2010, Chap 1. Un “ilustre magicien”, pp. 17-42.
- 36 Sobre o personagem histórico de Fausto, leia-se o estudo de Günther Mahal. *Le Personnage Historique de Faust*, pp. 15-21.
- 37 André Dabezies sobre esta questão salienta que « C'est également au cours de l'élaboration de la légende que la figure de Faust sera intégrée aux élans humanistes de la renaissance, auxquels le personnage historique de Faust semble être resté fort étranger. (...) ; il n'y a plus là que légende et poétisation, il ne reste nulle part de l'histoire' au sens moderne du mot : c'est à partir des éléments légendaires surgis de droite et de gauche que s'est organisé un récit mythique promis à un succès stupéfiant. À commencer par un Récit populaire assez mal fagoté (le *Volksbuch* de 1587) (...) : cette fascination du public atteste que les contemporains reconnaissent leur vision du monde et de l'homme dans ces versions qui ont pris désormais valeur de récits mythiques » (1997 : 7). O autor noutro dos seus estudos – *Le mythe de Faust* – escreveu, no mesmo sentido, o seguinte : « Il [Fausto] est apparu d'abord comme une légende populaire, faite d'anecdotes plus ou moins fantastiques peu à peu regroupées en un plusieurs récits. [...] Entre-temps, le succès des Récits populaires, puis de Marlowe et des drames populaires qui dérivent de lui, montre que l'histoire de Faust a pris une résonance collective, qu'elle exprime et éclaire à sa façon un conflit, un drame qui passionne les hommes de ce temps parce qu'ils y reconnaissent un horizon de leur vie : autrement dit, Faust peut réellement être considéré désormais comme un mythe et sa permanence d'un siècle à l'autre invite à y voir un des mythes essentiels de l'homme d'Occident » (1988 : 300).
- 38 A figura de Fausto foi minuciosamente tratada por Dabezies na sua obra *Des rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe* (2015). Consultem-se as seguintes obras: a de Goethe sobre a tragédia de Fausto (1808-1832), a de Spengler sobre o seu *Declínio do Ocidente* (1918-1922) e, finalmente, a de *Doktor Faustus* de Thomas Mann (1947), tão-somente para nos centrarmos em três grandes exemplos da história cultura recente.
- 39 A este respeito, as palavras de Claudio Magris revelam-se pertinentes : « Mais chez Faust, héros du

- temps de la Renaissance, le savoir est aussi maîtrise, science qui soumet la nature à ses investigations pour la plier à ses propres fins et la modifier. Il s'agit en quelque sorte d'une physique et d'une médecine qui deviennent une grande politique » (1997 : 11).
- 40 Falamos de uma “segunda” vida que Fausto tanto anseia. Fausto, com a ajuda do Diabo, pretende renascer sob a forma de “jeune homme” (*Puer*) para se dedicar ao amor e às paixões, aos desejos, às amantes, aos instintos poderosos, aos prazeres, etc (Gounod, 1976: 16). Uma “segunda” vida que contrastava com a sua “primeira vida” (*Senex*) triste e solitária em que nada vê e que nada sabe (“Je ne vois rien! Je ne sais rien!” (1976: 14).
- 41 Lendo André Dabiezies vemos que são especialmente os jovens poetas percussores do romantismo (Maler Müller em 1776-1778, Klingler em 1791, entre outros) que consagram um novo tipo de Fausto: “Sua personagem é à sua imagem, um titã revoltado contra este mundo mal feito, um individualista também audacioso para desafiar a moralidade, a religião, e para concluir uma aliança com o demônio” (1998^a: 590).
- 42 O Fausto do século XVI constitui na ótica de André Dabiezies a primeira etapa do mito de Fausto (“o pacto e o pecado”) e onde se destacam a *História do Doutor Fausto* (1587) e o *Fausto* de Marlowe (1592): “que as façanhas, os prazeres e mesmo o saber extraordinário são devidos à magia, que a magia, toda a magia, está ligada a uma tentação demoníaca, a uma prática pagã que equivale a uma apostasia” (Dabiezies, 1988: 311, 1988^a: 588-589). A segunda etapa do mito (“os riscos da grandeza e da liberdade”) é a do Fausto romântico de caráter pessimista, enquanto modelo de humanidade e seu herói magnífico - qual titã prometeico (1988^a: 589-590 e 591), onde o drama de Goethe ocupa um lugar à parte de caráter mais otimista e mais prometeico: “Fausto arauto da aspiração da humanidade ao Progresso, é quem melhor justifica: é quem exige a sua redenção e o seu triunfo” (1988: 314, 1988^a: 590-591). Quanto à terceira etapa do mito (“a liberdade triunfal”) coincide com um Fausto personificando uma imagem ideal do homem moderno que conquistou o saber, o poder e a felicidade sem drama e que a obra de Spengler, com o seu “homem fáustico”, parece pertinentemente sintetizar (1988^a: 592-594), sem também esquecer a presença de Fausto nas duas Guerras Mundiais: “Originariamente personagem realista de uma situação dramática que o esmagava, Fausto tornou-se o herói romântico maior do aquilo que o subjuga, depois, finalmente, o herói sem drama dos nossos sonhos mais quiméricos” (Dabiezies, 1988^a: 597). Para um maior aprofundamento das etapas atrás mencionadas, veja-se, por exemplo, André Dabiezies. *Le mythe de Faust*, 1988, pp. 311-317).
- 43 A autora num artigo aparecido no *Le Monde des Religions*, dedicado a *Fausto* de Goethe, escreve: “Faust, c'est l'archétype de l'être humain tiraillé entre son aspiration à la lumière et sa fascination pour les ténèbres, déchiré entre l'idéal le plus haut que lui inspire son âme et les plaisirs charnels qu'exige sa nature animale, entre le bien et le mal, la fidélité et la trahison” (2011: 46). Retomaremos, aliás, esta citação na nossa conclusão.
- 44 Segundo a lenda, vendeu a alma ao diabo e que acabou por ser resgatado pela Virgem Santíssima.
- 45 Atente-se ao início do Capítulo XXI – “Faust Pour Nous”... En Face Du Monde moderne, pp. 489-539, publicado na obra de André Dabiezies. *Des rêves au réel*, onde se lê: “Tout complexe mythique véhicule des souvenirs du passé, dont il vit encore – mais il concrétise à travers un regard sur le présent et une attente de l'avenir qui suivra. C'est une même réaction qui trouve sans cesse à renchérir sur son riche passé et à en réévaluer les échos ou les rebondissements possibles sur un présent encore ouvert” (2015: 489).

- 46 Esta passagem reenvia-nos para um dos aspetos importante do mito que é precisamente a sua permanência no interior dos textos, das sociedades da psique coletiva, do imaginário coletivo, etc.. Como salienta pertinentemente Gilbert Durand um mito nunca desaparece em virtude da sua semente poder sempre germinar de novo: “Creio [diz Gilbert Durand], efectivamente, que um mito nunca desaparece – ele pode adormecer, pode definhir, mas está à espera do eterno retorno, ele espera uma palingenesia [renovação, regeneração, renascimento], como dizia um outro grande romântico – refiro-me a Ballanche” (1998: 111 e 116). Sobre o retorno do mito, leia-se, com proveito, Gilbert Durand. *Mito, Símbolo e Mitodologia*, 1982, Cap. I- O regresso do Mito, pp. 15-35 e *Introduction à la Mythodologie*, 2000, Chap. I. Le Retour du Mythe : 1860-2100, pp. 15-46.
- 47 Uma leitura holística que deve naturalmente respeitar a lógica interna do próprio mito e das suas relações simbólicas e psicológicas desenvolvidas no interior de dada “bacia semântica” sócio-histórica.
- 48 Ambos os temas aparecem na mitologia grega personificados por Hebe, filha de Zeus e de Hera, que é a deusa da Imortalidade e da Juventude Eterna.
- 49 Para uma panorâmica desta temática, consulte-se, entre várias obras dedicadas ao tema, os vários verbetes da enciclopédia do trans-humanismo e do pós-humanismo cujo título é o seguinte: *L'Humain et ses Préfixes. Une encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme* sob a dir. de Gilbert Hottois et all., 2015. No verbete “Trans-humanismo” da autoria de Laurent Frippiat lê-se o seguinte : “Le Transhumanisme qui se fonde également sur une philosophie hédoniste et utilitariste, convaincue de plâcer le bonheur au centre, offre de consacrer celui-ci grâce aux technologies d’amélioration de l’être humain. Le critère de santé s’en trouve dépassé par un critère plus englobant de bien-être, voire même de ‘mieux-être’ qui ne connaît pas de limite supérieure d’action” (2015: 173). Neste sentido, não será impertinente da nossa parte considerar o Mefistófeles de *Fausto* de Gounod um trans-humanista *avant la lettre*. Assim, ao desejo de Fausto, lê-se no *Fausto* de Gounod, “je veux la jeunesse! A moi les plaisirs” assiste-se a um Mefistófeles que lhe responde: “Fort bien ! Je puis contenter ton caprice”. Sobre a questão da imortalidade correlativa do tema da “eterna juventude” leia-se, na perspetiva trans-humanista, Luc Ferry. *La Révolution Transhumaniste*, III- La quête de la “vie sans fin”, de Gilgamesh à nous : l’immortalité ici-bas et par la science, pp. 67-75. A “morte da morte” é uma possibilidade anunciada pelo credo trans-humanista que vê nas famosas NBIC, já referidas na introdução, o antídoto ideal para retardar a morte senão mesmo para definitivamente a erradicar. Admitindo que o fim da morte humana seja uma possibilidade no quadro das NBIC a questão de saber se esse tipo de homem “melhorado”, “transformado” ou “aumentado”, de tipo ciborgue frankensteiniano (Lohisse, 1991, Harari, 2017: 471-475 e 480-483), enfim imortal, se ainda tem alguma coisa de homem natural tal como ainda hoje o conhecemos. Perguntamos se esse tipo de ideal de homem pós-humano, que vence a “morte da morte”, tão desejado pelos partidários do Trans-humanismo e pelas NBIC não já prefigura aquilo que Günther Anders denominou, no seu jeito profético e lúcido, *Die Antiquiertheit des Menschen* (2002 (1 e 2) traduzido em língua francesa e espanhola com o sugestivo título de *Obsolescência do Homem*. Para um desenvolvimento desta questão, leia-se a obra coletiva dirigida por Christian Hervé et Jacques Rozenberg. *Vers la fin de l’homme*, 2016. Não prefigurará já o movimento filosófico-cientista do trans-humanismo aquilo que Rabelais escreveu no seu *Pantagruel*? A saber: “Mais parce que, selon le sage Salomon, sapience n’entre point en âme malevole, et science sans conscience n’est que ruine de l’âme” (s. d.: 159).
- 50 Este tipo de magia tem a ver com os desejos e as ambições do homem moderno.
- 51 Sobre este tema crucial no nosso trabalho, veja-se André Dabezies, *Le mythe de Faust*, 1988, p. 282-284). Retomaremos esta questão na quarta parte do presente estudo.

- 52 Refira-se que a forma desajeitada de Fausto de conquista do eterno feminino é bem visível na ópera de Gounod, especialmente a partir do primeiro encontro com Margarida na Cena V do Ato 2 até ao final – Ato Cinco, Cena II. Há realmente aqui uma diferença notória entre Fausto e Don Juan (Dabezies, 1988: 280-281; Chastagnol, 1976: 58-61). O sucesso amoroso de Fausto deve-se mais à magia satânica e menos aos dotes da sua personalidade ao contrário de Don Juan que era um sedutor nato, charmoso e atraente.
- 53 Não confundir a “magia natural” com a “magia satânica” (Dabezies, 1988: 281-282).
- 54 A ópera de Gounod é um drama em cinco atos com música de Charles Gounod (1818-1893), com libreto de Jules Barbier y Michel Carré. Estreou-se no *Théâtre Lyrique* de Paris, em 19 de março de 1859, baseado no Fausto de Goethe.
- 55 A eterna luta entre o Bem e o Mal, no meio da qual a voz angustiada de Margarida se eleva em contínua oração, contra a de Mefistófeles em perpétua condenação.
- 56 A este respeito, reproduzimos as palavras de Margarida ditas, na Cena VI do Terceiro Ato da Ópera de Gounod, quando se encontrava sozinha: “Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme. Si c’est un grand seigneur, et comment il se nomme ? (...) Il avait bonne grâce, à ce qui m’a semblé” (Gounod, 1976: 29).
- 57 Desde já importa sublinhar que o *mitologema* da “eterna juventude” está indissociavelmente ligado ao *mitologema* da “Fonte da Juventude”, também conhecida por “Fonte da Vida” ou “Fonte de Imortalidade” que é uma pintura em óleo sobre madeira, obra de 1546, de Lucas Cranach, o Velho cujo título é a “Fonte da Juventude”. É simultaneamente um tema mítico enraizado no imaginário coletivo universal e um símbolo de imortalidade ou de rejuvenescimento eterno por implicar os temas da purificação e da regeneração. Trata-se, assim, de uma fonte que granjeou a fama de restaurar a juventude de todo aquele que dela bebe ou que nela se banha. Esta fonte mítica parece ter as suas raízes na tradição bíblica e greco-romana, além de ter recebido um forte impulso no século XVI pela mão de Juan Ponce de León - primeiro Governador de Porto Rico. Sobre este tema, veja-se, por exemplo, o artigo de Christiane Klapisch-Zuber. *La Fontaine de Jouvence. Bain et jeunesse entre XIV^e et XVI^e siècle*, 2015, 181-190. Ver igualmente a nota 4.
- 58 Não é despidendo referir que no Segundo Ato, aquando da Quermesse, assistimos na Primeira Cena ao convívio alegre, sob o signo da cerveja e do vinho, realizado numa taberna chamada *Bacchus* (o que é de *per se* sugestivo do parentesco com o deus grego do vinho, dos prazeres, do frescimo e da alegria) (Gounod, 1976: 20) onde estavam reunidos Wagner, Valentim, Siebel, estudantes, burgueses, soldados, jovens moças e matronas. Aparece Mefisto que oferece um bom vinho aos presentes visto que aquele que estavam bebendo era, segundo ele, de má qualidade: transcrevemos as suas palavras: “Permettez-moi de vous en offrir de ma cave! (*Frappant sur le tonneau, surmonté d’un Bacchus, qui sert d’enseigne au cabaret*). Holà, seigneur Bacchus! À boire!...” (1976: 22). O deus Dioniso, além de outros atributos, simboliza a força indestrutível e arquetípica da vida, veja-se a este respeito a obra de Karl Kerényi intitulada justamente *Dionysos. Archetpal image of indestructible life* (existe tradução brasileira).
- 59 O Diabo, a seu modo, é um Hermes e um Hades! Mefisto age como um guia e condutor de almas do mundo humano (o mundo superior) para o mundo inferior, das sombras e das trevas - o mundo subterrâneo que as montanhas de Harz e a noite de Walpurgis bem simbolizam (Gounod, 1976: 50-52).
- 60 Veja-se Ato Terceiro, Cena VI (Gounod, 1976: 30) onde o termo “metamorfose” aparece explicitamente: “Achevons la métamorphose! (...) Est-ce toi, Marguerite ? Réponds-moi, réponds vite ! – Non ! Non ! – ce n’est plus toi ! Non ! Non!, ce n’est plus ton visage ! C’est la fille d’un roi!...”.
- 61 Para uma comparação destas duas figuras míticas de primeiro plano no imaginário coletivo, leia-se o

- estudo de Alain Chastagnol intitulado *Faust et Don Juan*, 1976, pp. 58-61. *Don Juan* foi um personagem que apareceu pela primeira vez no drama espanhol de 1630, de Tirso de Molina, “*El Burlador de Sevilla*” (“*O Sedutor de Sevilha*”). Leia-se igualmente Jean Brun. *Le retour de Dionysos*, Chapitre I. Dionysos et Éros, o sub-capítulo intitulado *Les passionnées du savoir* : Faust et Don Juan, p. 32-48.
- 62 Este tipo de repetição, de redundância, não deixa de ser importante do ponto de vista da análise *mitocrítica* que visa a redundância dos *mitemas* patentes ou latentes.
- 63 Sobre a natureza deste deus e do seu culto complexo, consulte-se o Cap. III – Baccho da obra de Henri Jeanmaire intitulada *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, 1991, p. 78-104.
- 64 Marta no seu diálogo com Mefisto diz uma frase que, embora diga respeito ao próprio Mefisto, também se aplica, como uma luva, à condição de Fausto antes da sua metamorfose num gentil-homem jovem e sedutor: “Mais plus tard, combien il est triste// De vieillir seul, en égoïste!...” (1976: 33).
- 65 A referência ao “galant étranger” é já outra maneira de falar da juventude Fausto que importa realçar enquanto unidade semântica latente expressiva (*mitema*).
- 66 Vejam-se as palavras de Fausto: “Le désespoir égara sa raison!... Son pauvre enfant, ô Dieu!... tué par elle!...” (Gounod, 1976: 54).
- 67 Margarida recusa abandonar a prisão e esta recusa faz-nos recordar o motivo da “prisão feliz” da obra de Stendhal intitulada *La Chartreuse de Parme* quando, no Livro Primeiro, Cap. V, Fabrício del Dongo, prisioneiro do Sargento-mor, conhece Clélia Conti e pensa para si: “Ce serait une charmante compagne de prison, se dit Fabrice: quelle pensée profonde sous ce front! Elle saurait aimer” (1983 : 110). Sobre este motivo, veja-se Gilbert Durand. *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme*, Capítulo I – La Conversion du Héros, p. 137-174. No mesmo capítulo, veja-se igualmente Jonas ou la prison heureuse, p. 159-174.
- 68 Saliente-se que “ardente” é um qualificativo significativo e pregnante que contribuiu para realçar a natureza muito especial da “juventude” que Fausto pretende atingir ou alcançar. Por outras palavras, não se trata de uma “juventude” igual a tantas outras, mas antes de um tipo de “juventude” que é obra de Satã, logo demoníaca e não heroica.
- 69 Sobre este tema, leia-se Élisabeth Brisson. *Faust. Biographie d'un mythe*, 2013, p. 339 : « Faust, dont une des caractéristiques majeures est sa capacité à se métamorphoser – il apparaît tour à tour, ou simultanément, personnage historique, figure légendaire, mythe, savant mélancolique, jouisseur, magicien, vieux, jeune, amoureux, chanteur lyrique, compositeur, apprenti sorcier, etc ».
- 70 Sublinhe-se que o arquétipo que anima o *mitologema* da “eterna juventude” é do *Puer aeternus* caracterizado do seguinte modo: curiosidade; liberdade; pressa; fantasia; desligamento da realidade e, por último, sensação de onipotência. Para Marie Louise Von Franz (2008), o arquétipo do *Puer* define-se como a imagem da Criança Divina que, por sua vez, pressupõe o arquétipo da juventude divina (Kerényi, 1993: 43-104). O arquétipo do *Puer* representa a renovação da vida, o fortalecimento da juventude em nossa psique: “*Puer aeternus* é o nome de um deus da antiguidade. (...) Posteriormente, o deus-criança foi identificado com Dionísio e com o deus Eros. Ele é o jovem divino (...) É o deus da vida, da morte e da ressurreição – o deus da juventude divina (...) O título *puer aeternus* portanto significa ‘juventude eterna’” (Franz, 2008: 9). Já Jung na sua obra *Types Psychologiques* salienta o seguinte : « C’est un enfant, un garçon comme le *puer aeternus* antique, exprimant par sa jeunesse la renaissance et le retour de ce qui avait été perdu (*apokatastasis*) » (1991 : 263).
- 71 Veja-se as notas 4 e 56.
- 72 Não podemos deixar de chamar a atenção que ação que se desenrola neste V Ato apresenta uma grande

semelhança com os ritos orgiásticos narrados por Eurípides nas suas *Bacantes*, com a “mania” divina e com o menadismo próprio do culto ao deus Dionísio (Jeanmaire, 1991: 78-104, 105-156 e 157-219): “Le culte du Dionysos extatique a, de tout temps, semble-t-il, été pratique avec une ardeur particulière par la population féminine”. (1991: 90). Sobre este mesmo tema, consulte-se o Cap. 11. Le dieu dément da obra clássica de Walter Otto intitulada *Dionysos. Le Mythe et le Culte*, 1969, p. 141-151. Veja-se a nota 70. Finalmente, é de notar que mesmo o *décor* do V Ato do *Fausto* de Gounod em muito se assemelha ao *décor* onde se desenrolava o culto dionisíaco. Recordem-se algumas passagens do Ato V que parecem evocar, ao nível latente e conotativo, não somente o ambiente próprio do culto dionisíaco como também o próprio deus Dionísio: “MÉPHISTOPHÉLÈS Dans mon empire ! Ici, docteur, tout m’est soumis. Écoute : rien qu’à mon approche là-bas tout s’agite à al fois ! Debout sur cette antique roche je parle, et tout tremble à ma voix ! Les hiboux se heurtent dans l’ombre, le vent tourbillonne en sifflant ; la nuit de son long voile sombre couvre des monts la large flanc ! Quel vacarme ! quelle tempête ! Mammon est maître du logis !//MÉPHISTOPHÉLÈS Mammon est le roi de la fête ! Voici la nuit de Walpurgis !// VOIX LONTAINES Voici la nuit de Walpurgis !//MÉPHISTOPHÉLÈS Jusqu’aux premiers feux du matin, à l’abri des regards profanes, je t’offre une place au festin des reines et des courtisanes !... //CHŒUR Au nom des anciens dieux [subtende-se que um desses deuses antigos seja também o Dionísio, tanto mais que há uma conotação com o vinho das taças que se enchem] que les coupes s’emplissent !... Que les airs retentissent de nos accords joyeux !// MÉPHISTOPHÉLÈS Hétaïres de Grèce ou filles de l’Asie, Phryné, Laïs, Aspásie [lembrando aqui as Ménades, conhecidas também como as Bacantes, que seguiam e adorava Dionísio ou Baco na mitologia romana] Cléopâtre aux doux yeux, Hélène au front charmant, laissez nous au banquet prendre place au moment...//FAUST Vains remords, ~ risible folie ! Il est temps que mon cœur oublie ! Donne et buvons jusqu’à la lie !// FAUST I Doux nectar, en ton ivresse tiens mon cœur enseveli ! Qu’un baiser de feu caresse jusqu’au jour mon front pâli ! Dans la coupe enchanteresse pour jamais je bois l’oubli !//II Volupté, devant tes charmes se réveille le désir ! Laisse nous loin des alarmes au passage te saisir, et noyons l’amour en larmes dans l’ivresse et le plaisir ! » (Gounod, 1976: 50-52). Para um maior desenvolvimento do tema, leia-se, por exemplo e com proveito, o Cap. VI. Dionysos da obra de Guthrie intitulada *Les Grecs et Leurs Dieux*, 1956, p. 166-205, assim como o Cap. V. Le Ménadisme de Henri Jeanmaire, aliás muito ilustrativo, na sua obra *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, 1991, p. 157-219.

73 Não esquecendo a relação de Dionísio com a vegetação e a humidade (Otto, 1969: 161-179).

74 Karl Kerényi salienta sobre Dionísio que “ele é ele, o deus barbudo, ‘homem e mulher’ numa só pessoa. Ele era bissexuado desde a origem, e não somente na sua forma ‘efeminada’ conhecida pelas representações tardias. (...) a sua natureza híbrida feminina e masculina” (1993: 102).

75 É importante salientar que Jean Brun no seu *le Retour de Dionysos* escreve que Fausto é um Grande Sacerdote de Dionísio : “Telle est bien la passion de la Connaissance, incarnée par Érôs, qui possède Faust et Don Juan, ces Grands Prêtres de Dionysos, enfants de Prométhée » (1969 : 33).

76 Para uma panorâmica geral de Dionísio, leia-se a obra clássica de Walter F. Otto (1969). *Dionysos. Le Mythe et le Culte*. Trad. par Patrick Lévy. Paris : Mercure de France.

77 Sublinhe-se que a demência, a dita loucura, de Dionísio não deve em caso algum ser considerada uma doença mental como atualmente é classificada. Sobre este aspeto, leia-se Walter Otto, 1969: 152. O deus grego simboliza o ritmo frenético próprio da sexualidade e da paixão carnal. Simboliza igualmente

o papel de um iniciador da relação carnal, considerado um amante frenético que muito apreciava os prazeres carnis. Instigador nato do desejo erótico e, como tal, é um sedutor. Também considerado um deus do amor: “O seu charme, e é verdade, é inquietante, como se ele proviesse de um ‘algures’ e que ele fosse de origem mágica: ‘Diz-se que um estranho introduz-se aqui, um mago, um encantador vindo da Lídia, os cabelos perfumados espalhados em cachos louros, os olhos cor de vinho e refletiam o charme de Afrodite...’ [Les Bacchantes, 234-235]” (Daraki, 1985: 102). Nunca é demais sublinhar que é um deus ligado ao erotismo e à embriaguez dos sentidos, ao êxtase e delírio sexual.

78 Na obra de Guthrie, *Les Dieux Grecs*, lê-se que o culto dionisiaco “offre au printemps des fêtes annuelles dans les villes ou les campagnes, en hiver des cérémonies biennales sur les sommets dénudés des montagnes, des solennités diurnes et des processions nocturnes à la lueur des torches. La dévotion dionysiaque a un côté exubérant et joyeux en même temps qu’une veine sombre et farouche, car le même dieu est salué comme le dispensateur de toutes les bonnes choses, et redouté en tant que mangeur de chair crue et dépeceur d’hommes ; (...) il offre à ses fidèles l’extase et l’union spirituelle avec la divinité, et il préside lui-même à des scènes de frénésie telles qu’on le nomme le dieu fou, le dieu délirant » (1956 : 166-167). Daí a importância dos dois capítulos escritos por Henri Jeanmaire para se compreender a natureza desta essência: um sobre a “Mania divina” (1991: 105-156) e outro sobre o “Menadismo” (1991: 157-219; Guthrie, 1956: 170-171). Apelamos à benevolência do leitor para que consulte os capítulos referidos na obra de Henri Jeanmaire (1991). *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot, especialmente os Capítulos III – Bacchus, p. 79-104, IV – La Mania divine, p.105-156 e V – Le Ménadisme, p. 157-219. Tendo em conta a sua complexidade não seria prudente da nossa parte dedicar-lhes uma atenção particular na economia do nosso estudo. Leia-se como complemento o capítulo VI, dedicado a Dioniso, da obra clássica de Guthrie intitulada *Les Grecs et leurs Dieux*, p. 166-205 : “tantôt on admet, tantôt on nie que la licence sexuelle soit une des caractéristiques de ses orgies; ses prêtresses frénétiques, dans la passion qui les pousse à servir le dieu, serrent dans leurs bras de jeunes bêtes sauvages et les nourrissent de leur lait avec une tendresse maternelle ; ces mêmes femmes, pleines d’une inconcevable sauvagerie, déchirent ces jeunes animaux et les dévorent à pleines dents » (1956 : 167). Mais adiante lê-se : « Ces orgies [as dionisiacas] se déroulaient le plus souvent la nuit. Les femmes n’étaient pas seules `y participer, mais c’étaient elles qui en étaient les actrices principales et les plus assidues. (...) » (Guthrie, 1956 : 168). Estas orgias acentuam nos recantos selvagens das montanhas com música, dança e vinho: “A sua dança é acompanhada de uma música bárbara que suscita o seu frenesim: o ritmo ensurdecedor do *tymphanon* (um círculo de couro esticado), as notas agudas da flauta de junco e os seus próprios gritos estridentes [*délirants* no original]. Nada falta que sirva a aumentar a sua exaltação e o sentimento de esvaziar a sua normal personalidade; à obscuridade, à música e à dança junta-se o brilho fumegante das tochas e, sem dúvida, o vinho caro ao deus. (...) Pode-se dizer em todo o caso que não seria necessário muito vinho para produzir, em combinação com os outros elementos da sobre-excitação, o estado supremo de *ekstasis* (quer dizer o facto de estar fora da sua personalidade) e o do *enthousiasmos* (possessão pelo deus)” (1956: 169-171). Sobre a dança de Dioniso, leia-se na obra de Jean Brun, intitulada *Le retour de Dionysos*, o o sub-capítulo La danse de Dionysos, p. 13-21 que, por sua vez, está integrado no I Capítulo intitulado Dionysos et Érôs, p. 13-48.

79 A “sombra dionisiaca paira, como uma nuvem, sobre o nosso Fausto operático não sendo um mero acaso que Michel Maffesoli tenha intitulado a sua “contribuição a uma sociologia da orgia” de *L’Ombre de Dionysos* (1982). O mito de Dioniso, à semelhança de outros mitos, pode emergir da sua letargia e afirmar-

- se ao nível do ego social da chamada “tópica” sociocultural na terminologia durandiana. Maffesoli salienta que “Cada época tem as suas imagens e os seus próprios mitos. Mas eles apenas resumem e atualizam as potencialidades arcaicas que pensávamos estar ultrapassadas e, que repentinamente, reencontraram uma juventude espantosa (2010: VI; Durand, 1998: 91-118). Veja-se a este respeito, o significativo livro de Jean Brun. *Le retour de Dionysos*, 1969. Dioniso consagra o prazer *arcaico* do bem-estar erótico e sexual. Numa palavra, é um deus que cria condições para a realização/satisfação do desejo. Maffesoli na sua obra vê, ainda que possa parecer paradoxal, “no orgiástico uma das estruturas essenciais de toda a sociabilidade. (...) À imagem de Dioniso, o deus das múltiplas caras, o orgiástico social é ele próprio plural (...)” (2010: 13, 145-185). A sua tese é a seguinte: “ Desde logo, pode-se enfatizar que o indivíduo e o social que lhe é corolário tendem a dissolver-se no *confusionnel* [no original] (...) Em seguida, trata-se de sublinhar que este orgiástico, que pode parecer anômico em muitos aspetos, permite estruturar ou regenerar a comunidade. Ao encontro de uma moral do ‘dever-ser’, ele reenvia a um *imoralismo-ético* que consolida o laço simbólico de toda a sociedade” (2010: 14).
- 80 Que o leitor nos permita recordar a ária completa sobre os prazeres: Fausto replica a Mefistófeles : “Non ! Je veux un trésor//Qui les contient tous !... je veux la jeunesse !//A moi les plaisirs, //Les jeunes maîtresses!//A moi leurs caresses!//A moi leurs désirs !//A moi l’énergie// Des instincts puissants, // Et la folle orgie//Du cœur et des sens!// A moi tes désirs!// A moi ton ivresse !//A moi tes plaisirs! » (1976 : 16).
- 81 Walter Otto escreve que o vinho perturba o espírito e que é a imagem ideal para manifestar a essência miraculada de Dioniso, assim como a sua selvageria tanto amável como terrífica: “L’intensité croissante des effets du vin est fréquemment décrite en ses degrés successifs: du bien-être, de l’amour, du plaisir et du sommeil, à l’extravagance, aux cris, à la violence et enfin à la démence” (1969: 160).
- 82 Os cortejos dionisiacos (Lévêque; Séchan, 1990: 291-293) que dão conta da natureza de Dioniso: “mestre de clamores noturnos, os ritos apaixonados das orgias, onde se exaltava, no delírio humano, a vida profunda da natureza, as danças violentas (...) acompanhadas do som do *tympanon* [roda de couro retesado] flautas que ‘convidavam à loucura’, as corridas desordenadas através da montanha” (1990: 291). Dioniso pela sua força triunfante atrai as mulheres para que elas celebrem, em êxtase furioso, os seus mistérios (Jeanmaire, 1991: 157-219). A loucura como arma mágica do deus: o delírio das Bacantes.
- 83 Sobre a história do seu culto, leia-se o notável e profundo estudo de Henri Jeanmaire intitulado *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus* (1951), especialmente o capítulo III – Bacchos, pp. 79-104, e que citámos na bibliografia a edição de 1991. Nesse mesmo capítulo, atente-se às seguintes passagens : « L’atmosphère, c’est-à-dire l’évocation ou, pour mieux dire, l’hallucination de l’univers dionysiaque dans lequel se heurtent et se résolvent à la fois toutes les contradictions, où s’effacent les oppositions entre culte barbare et dévotion hellénique, où le dieu se masque et se révèle tour à tour sous l’apparence de son prophète, où l’on perd jusqu’à la notion d’une démarcation entre la condition des femmes transportées par sa présence et celle des êtres dansants et des figures immatérielles de son cortège idéal. (...) Le culte du Dionysos extatique a, de tout temps, semble-t-il, été pratiqué avec une ardeur particulière par la population féminine. (...) l’orgiasme dionysiaque (...) déclenchement de l’état émotif, prélude des phénomènes de transe » (1991 : 81, 90-91, 93). Como leitura complementar aconselhamos a obra de Nathali Mahé. *Le mythe de Bacchus*, 1992. Numa perspetiva sociológica, consulte-se Michel Maffesoli. *L’Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l’orgie*, 2010, Chap. V – Bacchus Fédérateur, p. 187-208.
- 84 “Ici, je suis à ton service, Mais là-bas [refere-se ao inferno] tu seras au mien” (Gounod, 1976: 18) são as

palavras de Mefistófeles para Fausto.

85 Ariadne simboliza assim o ideal da mulher perfeita (Otto, 1969: 190-197).

86 Dioniso é um deus inclinado ao extremo, enfim à voluptuosidade do amor que concretizou casando-se com Ariadne seduzida na ilha de Naxos (Lévêque; Séchan 1990: 287-288).

87 O título original do filme é o seguinte: *Faust - Eine deutsche Volkssage*.

88 Diz Luc Ferry : “La lutte contre la vieillesse et la mort fait évidemment partie du projet transhumaniste.

Il s’agit bien de faire passer le désir d’immortalité de la mythologie et de la religion vers la science » (2016 : 67). Os autores citados são apenas alguns exemplos de outros que poderíamos igualmente citar

89 Estamos a falar do 7º volume do célebre romance de Marcel Proust intitulado *À la Recherche du Temps Perdu* (1908-1922) e publicado entre 1913-1927.

90 Também, nesta mesma linha, vão as palavras de Raymond Trousson quando este escreve: “Em todos os homens dormitam ou se agitam um Orestes e um Fausto, um Dom Juan e um Saul; os nossos mitos e os nossos temas lendários são a nossa polivalência, são os reveladores da humanidade, as formas ideias do destino trágico da condição humana” (1988: 6-7).

CAPÍTULO II

A Presença de 'Fausto' na Literatura e Cultura Inglesas: Revisitando Adaptações da Lenda e Interpretações do Mito

Paula Alexandra Guimarães

More! More! Is the cry of a mistaken soul;

Less than All cannot satisfy Man

William Blake

The Tree of Knowledge is not that of Life.

Byron, *Manfred*

Breve Introdução às Origens do Fausto Literário

Uma das lendas mais duradouras do folclore ocidental e também um dos temas mais recorrentes da literatura moderna, versa, curiosamente, sobre um notório necromante e astrólogo alemão que teria vendido a sua alma ao diabo em troca de maior poder e mais conhecimento, transformando-se numa das figuras mais reinterpretadas da nossa cultura. Este acordo maldito ficaria, para sempre, conhecido e eternizado na nossa sociedade como o 'pacto faustiano', simbolizando o elevado preço a pagar por um desejo mais transgressivo ou uma ambição desmedida. Trata-se de um arquétipo narrativo, e também de uma metáfora duradoura, para todos aqueles que fazem negócios que os beneficiam no imediato, mas que a longo prazo os punem impiedosamente.¹

É certo que, pelo menos um Fausto histórico ou verdadeiro (se não mais) terá existido, tendo morrido por volta do ano de 1540,² e deixando para trás uma lenda emaranhada de feitiçaria e alquimia, astrologia e divinação, estudos teológicos e diabólicos. Testemunhos contemporâneos indicam que, apesar da sua reputação maléfica, Faust era um homem muito viajado, culto e bem conhecido; embora muitos estudiosos humanistas da época desprezassem os seus feitos mágicos como sendo não só insignificantes como fraudulentos, ele foi levado bastante a sério pelo clero luterano, nomeadamente pelo próprio Martin Luther e, ainda, por Phillippe Melanchthon. Não deixa, no entanto, de ser algo irónico o facto de que este Fausto relativamente obscuro tenha sido preservado em lenda como o mago mais representativo da idade que tinha produzido ocultistas e videntes do calibre de Paracelso, Nostradamus e Agrippa de Nettesheim.

Na realidade, Fausto deve a sua inusitada fama póstuma ao autor anónimo do primeiro *Faustbuch* (1587)³ – uma compilação de contos sobre os antigos magos, homens sábios e habilitados nas ciências ocultas, que foram sucessivamente reproduzidos na Idade Média, sobre outros reputados feiticeiros como Merlin, Albertus Magnus e Roger Bacon. Isto porque, naquele livro, intitulado *Historia von D. Johann Fausten*, os feitos mágicos de todos estes eram invariavelmente atribuídos a Fausto. Os contos, de índole didáctica (contendo o ‘Aviso a todos os Homens Ambiciosos, Curiosos e Ateus’), eram narrados de forma crua, sendo adicionalmente rebaixados por um humor rústico, conseguido à custa daqueles que eram ludibriados por Fausto. Mas as descrições particularmente vívidas do Inferno e do terror do impiedoso protagonista, assim como a criação da figura de Mefistófeles, um diabo selvagem e amargurado, eram tão realistas que chegaram a causar um certo terror nos leitores da época. Articulado uma lição luterana muito forte, este folheto anónimo foi extremamente popular nos países protestantes, já que o relato das aventuras e amores do feiticeiro não só divertia, mas instruía também os seus leitores (uma vez que a sua falta de fé o leva à perdição, o próprio Fausto adverte os seus alunos a não seguirem o seu exemplo). O livro foi, deste modo, rapidamente lido e traduzido em toda a Europa.⁴

Uma tradução inglesa em prosa, datada de 1592,⁵ teria assim inspirado o dramaturgo inglês isabelino Christopher Marlowe a encenar uma peça de teatro intitulada *A História*

Trágica (da Vida e da Morte) do Dr. Fausto, publicada em 1604. Esta adaptação assinala a passagem do registo lendário, popular e anónimo ao moderno texto literário, que é não só autoral, mas singular. Tendo em conta a génese algo crua e burlesca da lenda, é de admirar que Marlowe tenha, pela primeira vez, investido essa história com a dignidade trágica que a mesma, na verdade, nunca possuiu, mas que a transformaria, ao longo de diversas adaptações ou interpretações, num verdadeiro mito. Uma das razões foi que a sua obra dramática invocava, de forma bastante mais conseguida ou eficaz que a versão original, a figura mítica de Helena de Tróia, a qual tinha sido convocada do submundo para selar a condenação ou maldição eterna de Fausto. Mas, em vez de sermos confrontados com um mero ‘pecador miserável’, o Fausto de Marlowe é um indivíduo que se excede, um humanista que deseja sobretudo testar os seus limites. No entanto, Marlowe era um homem do seu tempo e, como tal, manteve ainda assim grande parte do humor cru e dos episódios burlescos do *Faustbuch*, sendo que as traduções alemãs da sua peça ainda os acentuaram mais.

Esta associação do trágico com o burlesco permaneceu como uma componente intrínseca quer aos dramas quer aos espetáculos de marionetas faustianos, muito populares durante pelo menos dois séculos.⁶ É igualmente de salientar que, pelo menos nestas primeiras versões e adaptações, a condenação eterna de Fausto pela sua transgressão nunca esteve em dúvida ou foi sequer posta em causa. Por outro lado, a publicação de manuais de magia sob o nome de Fausto tinha-se tornado, por essa altura, um negócio bastante lucrativo; estes livros incluíam instruções detalhadas de como o leitor podia evitar ser vítima de um pacto bilateral com o diabo ou, até, de como quebrar esse mesmo pacto. A versão clássica do manual, *Magia Naturalis et Innaturalis*, existia na Biblioteca Grã-Ducal de Weimar, na Alemanha, sendo bem conhecida de J.W. von Goethe, o qual viria a ser o mais destacado cronista da lenda.

Mas o primeiro escritor alemão a encarregar-se da ‘salvação’ de Fausto, de certo modo antecipando a sua mitificação, foi Gotthold Lessing, na sua peça dramática de 1780 que, no entanto, não chegou a ser terminada. Sendo Lessing um racionalista iluminado, à semelhança de outros intelectuais desse período marcado por grandes avanços científicos,

preferiu interpretar a busca de conhecimento por parte de Fausto não só como algo de positivo, mas também intrinsecamente nobre e tratou, assim, de conceber uma reconciliação do seu protagonista com Deus. E esta seria também a abordagem adotada pelo próprio Goethe no seu drama em verso intitulado *Faust*, quer na Parte I, que publicaria em 1808, quer na Parte II, de 1832. Ele transforma, assim, a história de Fausto num comentário profundamente sério e alargado, mas ao mesmo tempo altamente irónico, acerca das possibilidades contraditórias da herança cultural do homem ocidental. Além disso, a sua peça, que inclui um vasto leque de elementos épicos, líricos, dramáticos, operáticos (e de ballet), percorre várias métricas e estilos poéticos, no sentido de apresentar um comentário cultural imensamente variado que absorve aspetos teológicos, mitológicos, filosóficos, económicos, científicos, estéticos, musicais e literários. No final, Goethe salva Fausto através de um processo que conduz o protagonista à purificação e à redenção.⁷

Não é difícil pensar nos muitos antecedentes (e versões) que existem para a lenda do Pactuante nas diversas tradições que sustentam o nosso imaginário, associadas ao mal da soberba. Se entendermos o fulcro de Fausto como uma *hybris*, em rutura aberta com os deuses ou o Deus-pai, na sua procura de exceder os limites impostos, o Doutor tem importantes predecessores (ou Pré-faustos), quer na vertente judaico-cristã, quer na clássica.⁸ À semelhança de outras lendas e mitos que, de alguma forma, exaltam o potencial humano e a capacidade do homem se aproximar de Deus ou dos deuses – como o mito de Prometeu – Fausto foi uma das figuras na qual a era Romântica reconheceu a sua mente e alma verdadeiras. Como acontece com aquela figura, o seu nome faz-nos pensar num determinado dom, o daqueles que ‘pensam ou percebem antes’ ou por antecipação.⁹ Apesar de tudo, tal como Prometeu, Fausto é aquele que não cede no seu desejo, mesmo sabendo de antemão o seu destino. Na sua aguda autoconsciência e também na sua endémica crise de identidade, a figura continuaria a atrair diversos escritores e artistas ao longo dos tempos.

Esta tradição de pré-Faustos acabou também, assim, por gerar descendentes, pós-Faustos ou neo-Faustos, nomeadamente no espaço muito particular da anglofonia, como é nosso propósito demonstrar.¹⁰ Nos séculos XIX e XX, os autores não anglófonos que resolveram retomar a lenda, mas sem, no entanto, adotar o final feliz de Goethe, foram

Adelbert von Chamisso (*Fausto, Um Esboço Dramático*, 1804), Christian Grabbe (*Don Juan e Fausto*, 1829), Nikolaus Lenau (*Fausto, um Poema*, 1836), Heinrich Heine (*O Doutor Fausto: Um Poema-Dança*, 1851) e Paul Valéry (*O Meu Fausto*, 1946). Estes últimos, em particular, enfatizaram os perigos que a procura de um conhecimento absoluto, e do seu correlativo de um poder absoluto, poderia comportar. Receavam, assim, que o espírito faustiano de procura científica insaciável pudesse vir a ter uma concretização moderna. Do ponto de vista literário, talvez a versão mais eloquente do mito a surgir no século XX seja a de Thomas Mann, no seu romance *Doktor Faustus* de 1947, sobre a vida e a obra de um genial, mas atormentado, compositor fictício chamado Adrian Leverkühn, narradas por um amigo de infância deste. O Fausto de Mann regressa, assim, ao *Faustbuch* para o seu retrato do artista moderno e a análise do declínio da cultura alemã no período pós-guerra, constituindo a adaptação mais profunda da lenda desde Goethe.¹¹

A História Trágica do Doutor Faustus, de Christopher Marlowe e a Idade de Ouro de Shakespeare – Renascimento e Reforma

A idade em que Marlowe concebeu a sua famosa peça foi também a idade que testemunhou a plena expansão do Renascimento na Inglaterra. Este movimento complexo e multifacetado tinha tido início na Itália alguns anos antes; mas tinha crescido em força e tinha-se espalhado, chegando mesmo às então remotas Ilhas Britânicas, no início do século XVI. Grandes feitos foram alcançados nas artes e nas ciências em geral e, na Literatura Inglesa em particular, os seus principais representantes incluíam Spenser, Bacon, Shakespeare, Donne, Jonson e Milton, mas também o próprio Marlowe. Os humanistas ingleses não só revitalizaram como também ampliaram os estudos clássicos, deste modo tornando disponíveis uma gama mais ampla de conhecimentos e ideias. Debaixo da influência deste novo espírito, desenvolveu-se o ideal do aperfeiçoamento do Homem, no qual todas as faculdades deveriam estar harmoniosamente combinadas; ideal esse corporizado, para os ingleses, por Sir Philip Sidney.¹²

Em segundo lugar, foi também nessa altura que se deu a cisão da Igreja e o início da chamada Reforma Protestante. Este movimento, por sua vez, desafiou a visão de que apenas como membro da sua corporação poderia o indivíduo encontrar a salvação eterna. Ao separarem-se da Igreja Católica Romana, os protestantes pretendiam enfatizar a responsabilidade do indivíduo em encontrar a sua própria salvação, lendo e interpretando as Escrituras por si próprios, sem intermediários. Os dois acontecimentos, o cultural e o religioso, surgem assim de certo modo associados na anglofonia. O Reformismo Renascentista poderá ser visto como uma revolta contra o mundo estático, restritivo e ordenado do final da Idade Média; e, de forma mais positiva, como o que Walter Pater designou ‘uma excitação geral e uma iluminação da mente humana’ (*The Renaissance*, 1980). Essa excitação encontrou expressão numa curiosidade de alcance livre que pretendeu elucidar os homens sobre si próprios, assim como sobre o mundo e o universo em redor deles. Encontrou expressão também num novo individualismo na conduta humana, afetando a filosofia, a religião e a arte. Possivelmente, estes três aspetos – o impulso de emancipação, o espírito de investigação e a afirmação do individualismo – constituem as principais características do movimento.

Lançado para a fama nos seus primeiros vinte anos de vida, Christopher Marlowe (1564-1593) cedo ganhou a reputação de dramaturgo mais mediático da Londres isabelina, para a qual os rumores sobre as suas atividades como agente secreto terão contribuído em grande parte.¹³ Durante um período de apenas cinco anos, entre o final dos anos de 1580 e o início dos de 90, Marlowe produziu sete peças de teatro e três obras poéticas de grande qualidade; o seu ritmo de escrita foi tão rápido que os estudiosos ainda não sabem exatamente como datar estas obras. A primeira vez que ele despertou a atenção do público foi com a sua peça *Tamburlaine the Great*, a qual estreou em Londres em 1587 ou 1588, logo após ter obtido o seu diploma de mestre pela Universidade de Cambridge. Aquela era uma saga histórica audaciosa acerca de um simples pastor medieval, cuja inteligência e ambição o levariam a governar toda a Ásia Central; a história, aliada à força do verso branco de Marlowe, com o seu ritmo pentamétrico, deixou o público de então rendido. Não é de estranhar que Ben Jonson se referisse ainda, anos depois, com admiração ao ‘verso poderoso’ de Marlowe.

Mas, para muitos, a obra-prima do dramaturgo é *Doctor Faustus*, a qual foi concluída no início da década de 1590. A peça tinha sido encenada pela primeira vez em 1588, mas só foi publicada pela primeira vez em 1604, numa versão breve geralmente designada de ‘texto A’; a edição revista que apareceu em 1616 e 1631 ficou conhecida como ‘texto B’. Os críticos têm debatido qual delas é a mais ‘autêntica’, já que ambos os textos foram impressos muito depois da morte de Marlowe, ocorrida em 1593. A maioria dos estudiosos agora concorda que o texto A está provavelmente mais próximo do ‘original’ perdido, escrito por Marlowe e um colaborador seu. O texto B é provavelmente uma versão posterior que foi revista em 1602 por William Byrde e Samuel Rowley – a pedido de Philip Henslowe, um empresário teatral. O texto B é significativamente mais longo e também diferente em alguns aspetos. As cenas satíricas onde Fausto faz travessuras ao Papa são apresentadas de forma a dar aos protestantes, sob o reinado de James I, mais oportunidades de poderem rir à custa dos católicos. Há também um aumento deliberado de cenas cómicas e burlescas. Mas o texto B enfatiza sobretudo o sofrimento de Fausto no Inferno, cujo corpo acaba por ser ‘todo desfeito’, desta forma tornando a personagem mais convencional em termos religiosos, ao passo que a lamentação de Fausto no final do texto A faz com que a sua morte pareça bem mais ambígua desse ponto de vista.

Tendo Marlowe sido um jovem precocemente culto, bem familiarizado e também identificado com uma intensa vida académica, assim como com as respetivas figuras e cenários desse mundo do conhecimento, tal como estudantes e professores, não é de forma alguma surpreendente que o respetivo tema o tenha atraído.¹⁴ Ao narrar a lenda de um estudioso de pensamento livre, oriundo de Wittenberg (na Alemanha), cuja insaciável sede de conhecimento o leva a fazer um pacto com o diabo, a sua peça é sobretudo uma tentativa ousada de conciliar a natural ambição humana com os limites que lhe eram impostos pela esfera do divino. Além de incluir outro irresistível herói, sob o nome de Fausto, o texto contém também uma das mais belas linguagens poéticas de Marlowe, sobretudo na brilhante descrição que é feita de Helena de Tróia (cena 13, 90-91). Os dramas de Marlowe possuem, ainda hoje, uma força e poder únicos, porque ele usa uma linguagem eletrizante e cria personagens que são mais críveis do ponto de vista psicológico que as dos seus contemporâneos.

Existem mais algumas afinidades faustianas a ter em conta, as quais estão presentes na conturbada história de vida do autor, feita de mistérios e detenções. No ano de 1593, Marlowe seria preso, devido em parte à denúncia do informador Richard Baines, o qual alegou que, além de uma predisposição homossexual, o dramaturgo havia escarnecido da existência de Deus. Um ex-amigo e colega de quarto, o também dramaturgo Thomas Kyd, corroborou essas mesmas acusações, alegando que Marlowe costumava satirizar as escrituras divinas e zombar das orações, com o objetivo de baralhar e confundir aquilo que tinha sido escrito por profetas e homens santos. As autoridades inglesas prontamente o acusaram de heresia, da qual Marlowe nunca chegou a ter a oportunidade de se defender pois, em maio de 1593, ao beber numa taberna em Deptford, na companhia de alguns agentes do governo, ele acabaria por ser fatalmente esfaqueado na sequência de uma violenta briga.¹⁵

É certo que parecem existir muitas afinidades entre o caráter do dramaturgo e os inúmeros anti-heróis que ele criou, de Tamburlaine a Barrabás e a Fausto. Se acreditarmos nas evidências apresentadas por Baines e Kyd, Marlowe parece ter tido uma personalidade tão polêmica como a das personagens que ele colocou em palco. Também é verdade que, nos seus dramas, ele abordou temas então considerados subversivos, tal como o desejo entre pessoas do mesmo sexo, as intrigas políticas e os esquemas religiosos, sem nunca atender às fronteiras do convencional, e que isso impactou a sua vida fora do teatro. A influência da sua arte sobre outros autores foi também, desde logo, bastante apreciável. Muitas das peças escritas por William Shakespeare (1564-1616) parecem constituir respostas a questões previamente colocadas por Marlowe: O *Mercador de Veneza* é uma versão mais abrangente do tema originalmente abordado no *Judeu de Malta*, *Richard II* aflora muitas das mesmas questões sobre poder e legitimidade já levantadas em *Edward II*, ao passo que *Hamlet* certamente não existiria sem as especulações filosóficas vertiginosas examinadas em *Fausto*. O próprio Shakespeare chegou a incluir um tributo, ao seu colega e rival, na comédia do seu período médio *As You Like It*, onde cita o poema *Hero and Leander* daquele.¹⁶

Por sua vez, ao descrever a peça de Marlowe como ‘A História Trágica da Vida e Morte do Doutor Fausto’, a página titular coloca Fausto no papel de um protagonista trágico e, ao fazê-lo, transforma a questão religiosa do pecado que é descrito no *Livro de Fausto* numa questão ontológica clássica, de uma grandiosa ‘falha’ que é, apesar de tudo, humana. De facto, Fausto possui a curiosidade inquieta, a imaginação desenfreada e os desejos audaciosos de um homem que responde plenamente às novas tendências da sua época e às possibilidades que elas parecem oferecer. Além disso, ele próprio se mostra altamente consciente do seu estatuto como ‘personagem’, referindo-se obsessivamente a si mesmo na terceira pessoa. Isto porque, desde o início, Fausto mostra-se empenhado em criar um espetáculo em seu torno, um drama digno do herói trágico que ele acredita ser. Também parece evidente que, pela forma próxima como o acompanha, Marlowe tem um forte sentido de cumplicidade com o seu protagonista. No entanto, a sua simpatia está longe de ser desqualificada, já que o autor deixa bem claro que Fausto é arrogante e teimoso e que a catástrofe que o destrói é uma que ele desencadeia intencionalmente.¹⁷

Embora Shakespeare nunca tenha escrito uma peça explicitamente sobre a lenda de Fausto, aquele que viria a ser o mais célebre contemporâneo de Marlowe criou figuras muito semelhantes a esta que surgem esporadicamente nas suas peças. Em particular, a sua última obra dramática, *The Tempest* (1610-11), e a respetiva personagem central, Próspero, apresentam alguns paralelos surpreendentes com *Doctor Faustus*.¹⁸ Não só ambas as peças se ocupam de temas relacionados com a magia e a conjuração, mas também – e talvez de forma não coincidente – ambas as obras nos sugerem personagens centrais profundamente preocupadas com a questão do espetáculo; Próspero e Faustus assemelham-se também por quererem controlar os outros como fantoches. Tal como Próspero em *The Tempest*, Faustus levanta questões morais sobre a exploração da magia como um meio de obtenção de poder, estabelecendo ainda associações entre duas ‘artes potentes’ – a da feitiçaria e a do teatro. E, depois de Marlowe, a lenda de Fausto seria, de facto, usada extensivamente como um enredo-base para espetáculos de marionetas.

A peça de Shakespeare começa com uma forte tempestade (a tempestade do título) que é artificialmente criada pelo próprio Próspero, e por via da qual ele pode tornar-

se invisível à sua vontade. E, tal como o Dr. Faustus de Marlowe, Próspero também contrata um ajudante mágico, na forma do duende Ariel (Ato 1, Cena 2). Com o auxílio de Mefistófeles (disfarçado de monge franciscano) e dos seus poderes demoníacos, Fausto torna-se invisível e conjura um ‘banquete’ mágico, como oferenda ao Papa;¹⁹ da mesma forma, o invisível Próspero convoca ‘várias formas estranhas’, as quais presenteiam Alonso e Sebastian com um banquete (Ato 3, Cena 3). Fausto experimenta alguns breves momentos de dúvida, motivados pelo Anjo Bom, mas continua a encaminhar-se para a condenação eterna; é somente no preciso momento em que enfrenta a morte que ele promete ‘queimar [os seus] livros’. Da mesma forma, Próspero rejeita a sua ‘magia bruta’ no ato final de *The Tempest*, prometendo ‘partir [o seu] bastão’ e ‘afogar [o seu] livro’ (Ato 5, Cena1).

Mas ao passo que Faustus é ouvido, pela última vez, a gritar enquanto arde no ‘inferno feio’, Próspero – num final mais cómico – regressa a Milão para recuperar o seu ducado. Talvez a maior diferença entre os dois ‘encantadores poderosos’ é que, em momento algum, em *The Tempest*, aparecem referências explícitas à origem maligna dos poderes de Próspero, ao passo que os poderes de Faustus surgem inequivocamente do seu relacionamento com o Diabo. Próspero também nunca é chamado a arrepender-se das suas atividades, não tendo mesmo precisado de sacrificar algo de tão vital como a sua alma para adquirir esses poderes; ele tem, no entanto, de abdicar deles no final da peça para poder regressar ao mundo dos humanos comuns. E é esta mesma renúncia (ao conhecimento transgressivo) que permite a Próspero ter um final feliz, enquanto que nem Marlowe nem Fausto conseguem evitar a tragédia final que inevitavelmente os espera.

A prova mais importante da natureza protestante deste trabalho – de facto, o tema central – diz respeito à questão da salvação. Embora tenha feito um pacto com o Diabo, subentende-se que Fausto não será condenado se conseguir ter fé; se confiar na misericórdia de Deus e acreditar que pode ser perdoado, ele será salvo. Se, pelo contrário, ele não acreditar verdadeiramente, o seu arrependimento e as suas boas ações serão inúteis. Ele não precisa, assim, de orar e não precisa de um padre ou de um santo para interceder por ele junto a Deus, já que tudo depende unicamente dele. Mas Fausto não

se arrepende, nem acredita que Deus seja capaz ou esteja disposto a protegê-lo, pois não tem fé; portanto, depreende-se que ele será punido e que o autor considera o seu terrível fim merecido: o cérebro de Fausto aparece espalhado pelas paredes do seu quarto e o seu corpo desfeito é encontrado numa pilha de esterco no exterior.²⁰ Uma vez que o Inferno e o Diabo eram realidades tangíveis para o homem do século XVI, não há dúvida quanto ao destino da sua alma e ao caráter abertamente didático da obra.²¹ Mas, ao enfatizar a busca de conhecimento de Fausto, por via de discursos tão magníficos, e ao ser o primeiro a evocar a compaixão pelo destino deste, Marlowe conferiu outro potencial à história e também a sua direção futura.²² Fausto já não representa um mero aviso, um exemplo; pelo contrário, torna-se um indivíduo que procura entender a sua relação com o seu Criador e o resto da criação; embora seja um indivíduo isolado, o mal que suscita só o prejudica a ele mesmo.

A crítica tem argumentado que as peças de Marlowe, se escritas ou apresentadas, respetivamente, na seguinte ordem – *Tamburlaine 1 e 2*, *Doctor Faustus*, *O Judeu de Malta* e *Edward II*, podem ilustrar o declínio inevitável e progressivo na fé humanista por parte do dramaturgo. E, de facto, em *Tamburlaine*, Marlowe celebra abertamente a mente aspirante do homem; no *Doctor Faustus*, ele prossegue com essa celebração, mas de forma mais hesitante ou crítica;²³ no *Judeu de Malta*, a sua justificação ou defesa do individualismo é sobretudo cínica; e, por fim, em *Edward II*, Marlowe mostra-se claramente cansado dessa fórmula exaltadora. Para além desta mudança de perspetiva crítica sobre o Homem, Marlowe exhibe uma crescente sofisticação técnica, evitando encenações diretas das histórias de vida dos protagonistas dominantes, como nas peças anteriores. Estes passam a ser vistos como ilustrações ou símbolos de uma afirmação cada vez mais desafiadora e crítica do individualismo renascentista, seguida do eventual reconhecimento das suas necessárias limitações.

O 'Fausto' de Byron, Shelley, Hogg, Stevenson e Wilde – Reconfigurações de um Mito no Romantismo e Pós-romantismo Inglês

Entre os muitos mitos que foram revividos e reescritos pelos românticos – Prometeu, Orfeu, Psique, Apolo e assim por diante – seria o mito de Fausto a oferecer um dos modos mais pertinentes de textualização do Romantismo e da ascensão do individualismo, em geral, assim como de algumas das suas perspectivas temáticas mais individuais, tal como o dualismo da existência, o escapismo e a rebeldia, em particular. Uma vez que o dualismo existencial romântico constitui parte do maior fenómeno da ascensão do individualismo no romantismo, o mito de Fausto representaria, nesse contexto, um dos principais meios de tematização das tentativas românticas de construir e afirmar uma identidade pessoal, não só para propor a sua superioridade sobre a condição humana mediana, mas também para se revoltar, escapar ou exceder os limites normais da existência humana.

O excesso, sobretudo de desejo, é precisamente um dos aspetos que melhor caracteriza uma das formas literárias mais populares que o Romantismo encontrou de tematizar este individualismo exacerbado – o romance gótico. A obra de M.G. Lewis, *Ambrosio, ou o Monge* (1795), não só revolucionou as convenções estruturais e temáticas do género, mas também desenvolveu a lenda de Fausto e a lenda do Judeu Errante de uma forma conjunta, a qual se revelou muito eficaz. É a história do justo e piedoso monge espanhol Ambrosio que, cedendo por fim às tentações do Diabo, vende a alma em troca da sua libertação das celas da Inquisição; isto depois de ter estado envolvido num ciclo emaranhado de crimes cada vez mais infames (incluindo raptos e violações). O romance contrasta as características da figura do 'eterno peregrino' com as do 'cientista não redimido', ilustrando bem as consequências da atitude contraditória do homem em relação à sede de conhecimento e ao desejo da vida eterna.²⁴

Por seu turno, William Godwin aborda, no início do seu romance *St. Leon, A Tale of the Sixteenth Century* (1799), o interesse do seu tempo pelo mistério e pelo ocultismo,

assim como pelo poder que deles pode resultar.²⁵ É a história de um aristocrata francês, o conde Reginald de St. Leon, que perde a sua fortuna ao jogo e sente uma culpa que o leva quase à loucura. Ele aceita, de um estranho moribundo, o dom do segredo da vida e o poder de multiplicar a sua riqueza. Reginald informa o leitor de que é um nobre na penúria a quem foram revelados os segredos da pedra filosofal e de um elixir da imortalidade. A narração na primeira pessoa ajuda o leitor a empatizar com Reginald, quando a riqueza e a imortalidade que ele adquire se tornam a principal causa da sua ruína e, mais dolorosamente, da sua separação dos seus filhos. A mensagem final aponta a comunhão de sentimentos humanos, baseados nos valores do amor e da família, como o único antídoto para curar a sede fatal pelo conhecimento e renuncia aquilo que viria a ser o triunfo vitoriano das afeições domésticas sobre a ambição faustiana.

Por último, *St. Irvyne, or the Rosicrucian* (1811) de P.B. Shelley também apresenta uma figura faustiana, com um toque de mistério adicionado pela introdução de uma sociedade secreta.²⁶ O personagem principal é Wolfstein, um viajante solitário que encontra um alquimista da ordem de Rosa Cruz chamado Ginotti, o qual lhe procura transmitir o segredo da imortalidade. Tendo descoberto o método pelo qual poderia prolongar infinitamente a sua vida, Ginotti estava paradoxalmente condenado à tormenta de uma solidão sem fim. Assim, depois de uma vida anormalmente longa, ele mostra-se ansioso por trocar a sua imortalidade e revelar os seus segredos a Wolfstein. No entanto, por terem violado os segredos das leis naturais, ambos os homens irão sofrer um fim terrível;²⁷ ao violar as leis humanas com crimes abomináveis, Wolfstein acaba por perder a sua vida terrena; e só *in extremis*, ao reconhecer o poder supremo de Deus, é capaz de salvar a sua alma.

As peças líricas, ou dramas em verso, *Manfred* (1817) e *Cain* (1821), da autoria de George Gordon ou Lord Byron (1788-1824), estão entre as obras que mais contribuíram para o surgimento do herói romântico, nomeadamente uma das suas mais interessantes versões, que ficou conhecida como 'o herói byroniano'. Solitário, inadaptado, arrogante, desajustado, escapista ou rebelde, os seus traços revelam certos aspetos e atos distintivos que os identificam como sendo hipóstases particulares do herói byroniano, entre as quais Harold, Manfred, Don Juan, Caim e outros. Entre estes, Manfred e Caim são ao mesmo

tempo hipóstases do herói byroniano e figuras faustianas que possibilitam a reconstrução do mito de Fausto dentro das novas atitudes e complexidade temática do Movimento Romântico. Deste modo, é importante comparar as formas pelas quais aquelas duas obras dramáticas não só revivem como reformulam o mito em questão.

Na verdade, o herói byroniano deve algo ao Satanás de Milton, às figuras destemidas da literatura alemã contemporânea, e aos heróis sombrios e descontentes do romance gótico. O protagonista criado é geralmente um jovem bem-parecido, de destacada origem aristocrática, rejeitando e sendo rejeitado pela sua própria classe; apesar de orgulhoso e egocêntrico, mostra-se desajustado ou um pária em relação a determinado ambiente social; é, por essa razão, um ser solitário que se separa da restante humanidade, ora procurando conhecimento ora criando mundos de escapismo recriados através dos seus próprios recursos imaginativos; é, além disso, um rebelde e um radical, sobretudo se julgado pelos padrões ingleses do seu tempo.

De todas as obras de Byron, *Don Juan* (1819-23) é talvez o texto que se mostra mais preocupado do ponto de vista social e introduz um narrador crítico; a narrativa, oriunda principalmente da tradição picaresca, segue a experiência de um herói não heroico que vai adquirindo autoconhecimento e conhecimento do mundo, nas suas viagens através de uma sociedade corrupta.²⁸ Mas Manfred e Caim são os heróis mais afastados da preocupação com o contexto social contemporâneo do escritor, focando-se, em vez, na condição humana individual e geral, e empregando os elementos do sobrenatural, do extraordinário, do universal, do simbólico, do mítico, incluindo o mito de Fausto. No entanto, todas as obras de Byron partilham, em maior ou menor grau, a preocupação com a textualização do dualismo existencial romântico e as experiências de escapismo e rebeldia com ele relacionadas.

Um exemplo muito claro do dualismo existencial romântico é o do protagonista de *Manfred*, cujo estatuto é o de alguém preso entre dois mundos: o real e o mundo dos espíritos.²⁹ Manfred é um nobre faustiano que vive nos Alpes Suíços e que se mostra torturado por uma culpa misteriosa, que tem a ver com a morte do seu ente mais querido, Astarte. Ao procurar obter o esquecimento, ele utiliza o seu domínio da linguagem e da

feitiçaria para convocar sete espíritos. Mas estes, embora governem os vários componentes do mundo corpóreo, são incapazes de controlar os acontecimentos passados e, portanto, não podem atender ao apelo de Manfred. Durante algum tempo, o destino impede-o de escapar à sua culpa por via do suicídio. Mas, no final, Manfred morre, desafiando as tentações religiosas de redenção do pecado. Ao longo do poema ele consegue desafiar todos os poderes de autoridade que enfrenta, e escolhe a morte em vez de se submeter aos mesmos.

A visão de si mesmo que Manfred transmite é que ele é superior à condição humana devido ao seu superior conhecimento; mesmo assemelhando-se a outros homens, esse saber é que o fez superior: “embora eu use a forma [humana], não tenho simpatia pela carne que respira” (II. II. 56-57). A sua busca constante pelo conhecimento fá-lo conceber-se muito acima dos outros seres humanos. No entanto, os espíritos que ele invoca ou convoca têm outra opinião, pois eles não o consideram acima dos mortais, apelidando-o mesmo de “Criança de barro” (I. i. 131, 133), “Filho da Terra” (I. ii. 33) e “mortal” (II. Iv. 58; III. Iv. 81, 104); não importa o quão conhecedor ou superior ele é, porque ele continua a ser ‘um homem que respira’. Para os espíritos, Manfred é assim mais ‘pó terreno’ do que divindade, muito embora haja na obra momentos de grande admiração por ele: “Tivesse ele sido um de nós e teria dado / Um espírito terrível.” (II. Iv. 161 - 63)³⁰ Através destas descrições de Manfred, o texto chama a atenção para a natureza subjetiva e mutável da compreensão e do conhecimento em geral, prova que é algo de tão complexo e subjetivo que saber a Verdade talvez seja impossível.

Na sua preocupação com o conhecimento e a representação do indivíduo como alguém situado acima da condição humana, não há dúvida de que *Manfred* é um poema dramático faustiano.³¹ O próprio Byron confessou que embora não tivesse lido o *Fausto* de Goethe, por não conhecer a língua alemã, pôde ouvir a interpretação/tradução de parte do poema, a qual o impressionou (e, supostamente, influenciou) bastante.³² De modo semelhante ao herói de Goethe, a preocupação com o conhecimento presente no monólogo inicial da peça inspira um sentimento de pessimismo e insatisfação em Manfred – nem a Ciência nem a Filosofia parecem dar respostas satisfatórias às questões capitais,

oferecendo apenas evasivas. A energia do espírito de Manfred, que o afasta do humano, também o transforma de um personagem romântico titânico num personagem genial, superior no seu isolamento; alguém que alcança o seu poder através de uma via especulativa e como resultado da sua própria aprendizagem. A sua alienação pode ser o resultado da sua incapacidade de adaptação ao mundo humano, o que também implicará a sua atitude rebelde e o confronto com o polémico demónio. A mesma tentação pelo suicídio, como em *Faust* de Goethe, aparece em *Manfred*, por causa da sua incapacidade de identificação com o infinito. O desenvolvimento dramático da peça consiste, assim, sobretudo no conflito interno de Manfred, o qual é gerado pela sua aberração sentimental, que para Byron tem um significado estritamente pessoal.³³

Há também, em ambas as peças, a mesma prática da feitiçaria, o mesmo exorcismo de espíritos e a mesma consciência lúcida. Mas se Fausto, no começo, é apenas um homem erudito comum que quer tornar-se superior ao seu tipo humano, Manfred é um ser superior logo à partida, pois é descrito como sendo ‘meio pó, meio-divino’. Deste modo, Manfred é já um Fausto consumado ou um super-homem, representando a ‘anormalidade’ da condição romântica. O problema, do ponto de vista ético, é que Byron não distingue ou separa o ‘Manfred vilão’ do ‘Manfred herói’, já que ele é ambos ao mesmo tempo. Ele também exhibe ações anticristãs como as de evocar espíritos e procurar o que é proibido ao seu tipo humano; quando chama a sua amada morta das sombras, ele soa como Orfeu ao convocar Eurídice do reino das Trevas. Mas quando obtém o perdão de Astarte e compreende que ela o ama, sente-se pacificado e calmamente abraça a morte, o que mostra que Manfred sabe que o amor é o único e verdadeiro valor eterno.

Pelo contrário, para Fausto não existem quaisquer valores; assim, ele não pode interagir com o mundo fora de si mesmo, nem sequer com Gretchen.³⁴ A moralidade pressupõe o cuidado; para isso, deve haver uma interação com o Outro, pressupondo as relações interpessoais que existem numa vida em comunidade. Fausto, no entanto, vive separado de qualquer comunidade humana e, portanto, não pode sentir ansiedade, preocupação ou cuidado; mas Manfred sente amor por Astarte, um sentimento que nunca

é verdadeiramente experimentado por Fausto. Além disso, a tentativa que este faz de se tornar superior também implica a sua tentativa de se tornar um semideus, nomeadamente construindo a sua própria comunidade – ‘uma terra de liberdade’, que mostra ser uma terra de violência e dominação, onde Fausto exerce atos terríveis; o que o torna não tanto imoral, mas amoral.

Em *Cain*, publicado quatro anos mais tarde, Byron coloca em primeiro plano o motivo do desafio, uma característica distintiva do herói byroniano;³⁵ tal como o Fausto de Goethe, o Caim de Byron anseia por conhecimento; e, no seu paradigmático impulso assassino, ele corporiza os efeitos nefastos da sede de sabedoria em vez da vontade de amar.³⁶ O *Cain* de Byron pode ser visto como uma reinterpretação da doutrina cristã, um voltar às origens da crença, a fim de reagir contra a instituição, já estabelecida, da Igreja, incluindo a sua autoridade e dogma. Mas *Cain* não consiste apenas em algumas mudanças adicionadas à reinterpretação da narrativa bíblica, incluindo também ‘empréstimos’ do Fausto de Goethe; estes são menos diretos do que os de *Manfred*, mas ajudam a uma melhor compreensão da obra-prima do poeta alemão e, em geral, do mito literário de Fausto.

Tal como Fausto, Caim revolta-se contra a sua comunidade e contra Deus. Fausto é incapaz de aceitar Deus, porque ele próprio se quer tornar um semideus ou uma figura superior. Portanto, tenta rejeitar todas as restrições de fé para não ter de se sujeitar a nenhuma autoridade. Caim também é incapaz de aceitar Deus, mas porque ele considera injusto o facto de ter de sofrer e suportar um trabalho árduo, devido ao pecado dos seus pais; não se resigna, assim, a depender de um sistema de leis que não consegue compreender ou aceitar. Tanto Fausto como Caim têm, em comum, a sede de conhecimento. Faust mostra-se insatisfeito com o saber humano; mesmo sendo superior aos humanos, possuindo mais conhecimento do que qualquer outro homem, ele permanece descontente com a sua condição. Por desespero, aceita o pacto com Mefistófeles; e, no Fausto de Goethe, o pacto torna-se uma aposta sobre a habilidade que Mefistófeles tem de contrariar as suas aspirações. Caim também aceita o voo cósmico de Lúcifer em desespero, para encontrar uma resposta válida para a sua pergunta sobre ‘O que é a morte?’. Caim quer provar que é superior à sua comunidade; e, em vez de aceitar simplesmente o sistema de valores já

estabelecido, como outros membros da família, questiona-o, tentando encontrar respostas para essa fonte de descontentamento; e, de forma mais importante, revoltando-se contra o que vê como sendo uma injustiça. Embora tanto Caim como Fausto aceitem o pacto com os espíritos malignos, nenhum deles os admira ou adora, revoltando-se contra eles e desafiando-os.³⁷

Tendo curiosidade sobre a morte, Caim aceita a oferta de Lúcifer para visitar o outro mundo, na esperança de encontrar a resposta para esse mistério. E Lúcifer mostra-lhe os espíritos do Hades, descrevendo-os como os sobreviventes de uma grande raça que teria existido anteriormente. No entanto, Caim conclui que a vida e a morte são estádios sem sentido, não querendo deixar Hades e esperar no seu mundo pela morte, a qual acabará por levá-lo. Ele argumenta que mesmo que Lúcifer lhe mostrasse todos os outros mundos, Caim poderia não conseguir compreender o que a morte significa realmente. No entanto, Caim simboliza precisamente 'aquele que traz a morte para a terra'; ele permite que os outros se apercebam ou consciencializem do resultado da mesma. De forma equivalente, Fausto volta para o mundo da feitiçaria e acaba por aceitar o pacto com Mefistófeles – para concretizar o seu desejo de se tornar um ser super-humano e ganhar o máximo de conhecimento. A diferença principal entre ambos é que Caim se recusa a fazer qualquer pacto com um espírito maligno. Quando Lúcifer promete mostrar-lhe 'tudo', ele faz isso sob a condição de Caim o adorar; no entanto, Caim recusa-se a curvar-se perante o demo como sua divindade.

Depois da sua insatisfação com o conhecimento adquirido, depois de se revoltar contra todos, devido a um sistema de valores que não compreende, Caim finalmente percebe que o amor e a união são os valores verdadeiros e que a rebeldia não lhe trouxe nada de positivo. Embora Caim e Fausto sejam ambos figuras rebeldes, solitárias e curiosas de conhecimento, Caim é diferente de Fausto em termos da moralidade que demonstra. O protagonista de Byron é solitário porque não apoia a ideia de adoração de um Deus ou de outros espíritos; ele não participa sequer nas orações da manhã com os membros da sua família. No entanto, devido ao amor que sente por eles, aceita juntar-se ao sacrifício com o seu irmão, Abel; por outro lado, Caim é um pai e um marido dedicado, que é capaz

de sentir amor e cuidar dos seus. Mas que se rebela contra a autoridade e quer obter mais conhecimento; não porque deseje tornar-se a autoridade, mas derrubar um sistema de valores que ele considera injusto e que lhe traz sofrimento.³⁸

O Fausto de Goethe, pelo contrário, é um ser totalmente isolado da sociedade devido à sua incapacidade de cuidar ou de sentir amor por alguém. A sua tentativa de, por um lado, descartar e rejeitar as restrições impostas por qualquer outra autoridade (civil ou religiosa) e, por outro, de ganhar um conhecimento desmedido, resulta diretamente da sua ambição de se tornar um semideus. Mesmo que, na parte II, ele tente construir a sua própria comunidade, supostamente uma 'terra de liberdade', os danos que ele causa às pessoas só provam novamente a sua latente amoralidade. A tentativa que Fausto faz de erigir esta terra 'liberal' não resulta, portanto, do seu desejo de poder cuidar melhor de todas as pessoas, mas unicamente do seu desejo de atingir o estatuto de um semideus.

No final de ambas as obras, tanto Fausto como Caim compreendem que a rebeldia não traz nada de positivo por si mesma. Fausto percebe finalmente quais são os limites do seu poder, mostrando possuir alguma capacidade de arrependimento perante Deus: ele aceita o castigo de uma morte horrível, mostrando desta forma que os piores danos da sua atitude serão os seus. Caim, depois do seu ato supremo de rebeldia e transgressão – quando mata o seu irmão num momento de confusão – compreende que não é na rebeldia que encontrará a resposta que tem procurado, mas no único valor que realmente importa no mundo – o amor. E, como já referido, também Manfred compreende precisamente isso no decorrer da sua conversa com Astarte.

No ano de 1818, a meio caminho entre o *Fausto I* (1808) e o *Fausto II* (1833) de Goethe, tinha aparecido em Londres um romance anónimo com o título de *Frankenstein; ou, O Moderno Prometeu*, o qual foi sem dúvida lido pelo próprio poeta alemão. A comunidade literária deparou-se com um texto acentuadamente diferente, sem qualquer precedente: Não se tratava agora de uma interpretação masculina do mito, nem mesmo de uma interpretação otimista dos resultados da ambição humana. A perspectiva analítica era não só a de uma mulher (inaugurando as questões de género), mas de uma que viveu no epicentro da revolução romântica inglesa. Nesse livro notável concebido aos dezanove anos de

idade apenas, Mary Shelley assimilou uma ampla gama de mitos clássicos e modernos, de Prometeu a Satanás de Milton. De forma mais importante, para nós, a jovem autora inglesa apontava o motivo faustiano – da ‘picada de serpente’ do conhecimento – como algo de terrífico e também de catastrófico, introduzindo assim o género distópico da ficção científica. Há, pois, muitas razões para lermos essas duas obras conjuntamente.

Em primeiro lugar, as circunstâncias da vida de Mary Shelley oferecem-nos indicações preciosas sobre as razões que a levaram a escrever o seu primeiro romance. Ela tinha vivido os seus primeiros anos na companhia de figuras famosas, que eram admiradas pelo génio, ideais elevados e vidas presumivelmente grandiosas. Uma destas era William Godwin, o seu pai viúvo e um conhecido filósofo socialista, o qual nunca soubera como cuidar da sua filha, órfã de mãe.³⁹ Apesar de rodeados de múltiplos filhos ilegítimos e de várias mortes infantis, os românticos masculinos (sobretudo Byron e Shelley) subsistiam por via dos seus altos ideais de refazer o mundo através da libertação e da revolução, tendo decidido alcançar a glória através do génio; todas as outras preocupações eram secundárias e deveriam ficar pelo caminho; assim, ainda adolescente, Mary entregou uma parte do seu ser a essa vida inebriante. E foi ao experimentar, na própria pele, a vaidade e o egoísmo dessa existência que ela produziu um relato narrativo já a ‘meio caminho’ do mito. Deste modo, enquanto que o *Fausto* de Goethe possui o apelo de um eterno enigma, *Frankenstein* tem o impacto de uma bofetada desferida na cara dos congéneres românticos (familiares e amigos) da autora.

Para além da insistência na figura paradigmática do homem de ciência, corporizada pelo epíteto ‘doutor’, que lhes é comum, *Frankenstein* introduz uma série de mecanismos narrativos tão complexos como os de *Faust* para nos atrair para a sua história. Enquanto o subtítulo da obra faz uma afirmação extremamente ambiciosa (e algo irónica), ao apresentar o herói do romance como “o Prometeu moderno”, a epígrafe reproduz a questão de Adão no Paraíso Perdido, para descrever o abandono sentido pela Criatura, a qual o Dr. Frankenstein galvanizara para a vida de uma forma horrível. Tendo, por seu turno, alcançado um alto estatuto social e intelectual, o Doutor Fausto abandona-o

a favor de realizações de carácter duvidoso, quer como amante romântico quer como viajante da fantasia. Movimentando-se através de três continentes, ele pratica todo o tipo de provocações: consigo mesmo, com Mefistófeles e com toda a criação. Jovem e desconhecido, Victor Frankenstein também busca a fama científica, a única salvação que lhe parece viável no seu mundo sem fé. Ele lança-se, assim, na tentativa fanática de criar nova vida humana, um ato tradicionalmente limitado a uma figura divina como Deus. Mas ao conseguir levar a cabo tal projeto insano, por via da profanação e da monstruosidade, ele condena-se de forma irremediável. Sacrifica igualmente a vida de inocentes, tornando-se responsável por quatro homicídios. “Aprende comigo”, diz ele a Walton, “quão perigosa é a aquisição de conhecimento, e [...] aquele que aspira tornar-se maior do que a sua natureza permite” [1.3.4]. Mas Frankenstein dificilmente cumpre o que diz.

Apesar das respetivas diferenças, inclusive ao nível da mensagem principal, essas duas narrativas de aventura metafísica acabam por ser as versões mais eficazes e duradouras de um único mito: o do médico culto que, descontente com o seu destino, procura a libertação conferida por uma vida sobre-humana. É, assim, difícil não ler o romance de Shelley como uma resposta ao *Fausto I* de Goethe e, por sua vez, o *Fausto II* como, talvez, uma resposta ao texto dela. Esta aparente coincidência de temas e datas sugere um implícito diálogo filosófico-literário entre duas figuras maiores do Romantismo europeu. E, na verdade, Goethe parece realçar precisamente o tema científico da criação de um novo ser num dos primeiros episódios de *Fausto II*: no momento exato em que Mefistófeles entra no laboratório de Wagner, o ex-assistente de Fausto (agora um avançado investigador em genética), Wagner consegue criar um ‘Homúnculo’, numa retorta luminosa e vibrante; isto é, uma mente humanoide sem um corpo material. No entanto, curiosamente, Goethe trata o incidente milagroso como uma paródia, pois o novo Ser declama frases pseudo-faustianas e dirige-se a Wagner como ‘Papá’.

Escrito uma década antes, *Frankenstein* nunca brinca e nunca esquece que a produção artificial de vida traz consequências terríveis: a ação do seu protagonista transforma-se num ato louco de auto-glorificação e auto-imolação. A resoluta postura moral de Shelley sobre o respeito pelos nossos limites humanos é hoje encarada como excecional (se não

reacionária), já que enquanto outras obras propunham um relaxamento das tradições morais clássicas e cristãs, o seu julgamento das ações de Frankenstein não é suavizado no romance. Ela não poupa palavras para nos dizer que, apesar de todo o esforço, o seu Prometeu Moderno não merece a glória que procurou, mas sim a morte humilhante que encontrará nos desertos gelados do Ártico. Foi, assim, necessário que uma mulher narrasse o inventário da destruição causada pela busca de conhecimento e glória, e inventasse uma verdadeira contrapartida para Fausto. Porque Deus não intervém para salvar o doutor Frankenstein, o ‘julgamento’ de Mary Shelley é mais agudo e mais corajoso do que a clemência cósmica de Goethe.

Influenciado pela versão marloviana da lenda, mas tendo absorvido igualmente os motivos presentes nos primeiros romances góticos britânicos, Charles Robert Maturin (1782–1824), um clérigo protestante irlandês, dramaturgo e romancista, introduz o motivo do pacto faustiano na sua obra-prima *Melmoth, o Andarilho* (1820) e, com certos propósitos específicos, produz uma nova e extraordinária versão da história tradicional de Fausto. O romance consiste em seis contos interligados, passados na Irlanda, Espanha, outras partes do Continente, e até mesmo na Índia; todos eles estão centrados na figura amaldiçoada de John Melmoth, um estudioso do século XVII que ambiciona ter privilégios elevados, e nas cinco vítimas que ele escolhe. Tal como é revelado no final do romance, Melmoth troca a sua alma com o diabo, em contrapartida de cento e cinquenta anos de juventude e poderes sobrenaturais. Mas só poderá livrar-se do tormento eterno se conseguir encontrar uma vítima substituta, alguém que sucumba às suas tentações, aceite os termos do seu pacto faustiano e troque o seu destino com ele. Nesta versão, Melmoth é assim Fausto e Mefistófeles numa pessoa só, a qual vagueia pelo mundo em busca da sua salvação. Eventualmente, o seu plano demoníaco acaba por falhar e, ao fim desse tempo, Melmoth é forçado a regressar a casa para cumprir o seu destino. Mas essa extensão temporal de século e meio dá espaço e pretexto mais do que suficiente a Maturin para poder transmitir as suas opiniões sobre os muitos problemas – psicológicos, sociais, políticos e religiosos – do seu tempo. E para tentar

provar que o Mal não existe necessariamente fora do homem, corporizado no Diabo, mas dentro do próprio homem; à semelhança de críticos como Godwin e Shelley, ele elucida o leitor que as muitas provações das vítimas escolhidas por Melmoth são, na verdade, causadas por outros seres humanos e certas instituições e não pelo demo.⁴⁰ E também comenta o impacto de alguns eventos políticos historicamente registados sobre o indivíduo contemporâneo e a sociedade, respetivamente.⁴¹

Por seu turno, o controverso romance de James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824),⁴² publicado também a ‘meio caminho’ daquelas obras e sob influência provável das mesmas, assemelha-se sobretudo ao *Dr. Faustus* de Marlowe em vários aspetos de relevo (tema, tom e estrutura). Embora separadas por mais de dois séculos, ambas as obras são tragédias que envolvem um protagonista educado na teologia calvinista, o qual procura transcender os limites comuns da consciência humana e acaba por ser derrotado pelos demónios. Tal como Fausto na sua procura das artes ocultas, o protagonista de *Um Justo Pecador*, Robert Wringhim, procura transcender a sua humanidade comum através de um conhecimento privilegiado e certo. Ele assegura o leitor da sua ‘fé bem fundamentada’, exibindo a convicção de que teria sido ‘escolhido ou eleito’ por Deus para ser salvo (196). A pretensão de Robert de ser ‘justificado e infalível’ (193) é, tal como a conjuração de Fausto, uma aspiração ao estado sobre-humano que é conferido pela posse de conhecimento privilegiado. Embora de formas diferentes, ambos os ‘heróis’ usam meios intelectuais para conseguir um sentido de superioridade espiritual sobre os outros.

Criado por progenitores obcecados pelos dogmas da igreja com hipocrisia farisaica, Wringhim leva essa sabedoria herdada a um extremo. Provocado pelo seu companheiro carismático, Gil-Martin, cuja identidade é definida pelos seus cascos fendidos, ele é facilmente tentado a acreditar que pode ser o defensor de Deus matando os já condenados. Convenientemente, sendo um dos eleitos, as suas mentiras, crueldade e assassinatos não lhe podem ser imputados, já que a sua salvação está garantida. A história é surpreendente, não apenas pelo estudo intrincado da mente de um fanático,

mas também pela sua forma engenhosa: apresentada como um livro de memórias com notas expositivas de um editor. O leitor nunca chega a saber, no final, se Robert realmente comete suicídio e se procura ou recebe o perdão de Deus nos seus últimos momentos; no entanto, o seu diário sugere que ele morre, tal como Fausto, no pecado do desespero e incapaz de se arrepender. Aquele é impedido pelos demónios, que logo o levam para o inferno; e, na sua última anotação, Robert escreve que “A hora de arrependimento do Dr. Fausto, de Marlowe, e do *Pecador Justificado* de Hogg, já passou e agora o meu destino é inevitável” (240). O tema abordado por Hogg é a importância da humildade como antídoto ao orgulho humano, quer seja no protestantismo, no catolicismo ou nas atitudes científicas e racionais; embora o romance esteja situado de maneira convincente num tempo e num lugar específicos, ultrapassa o *Dr. Faustus* ao alcançar um significado mais claramente universal. Hogg usa as alusões e os paralelos ao Dr. Faustus de uma maneira criativa e original; ambos os textos obtêm muito do seu apelo e vitalidade de uma tensão subjacente e não resolvida entre opostos tremendos. Sem descartar o conflito moral e teológico da lenda de Fausto, James Hogg sobrepõe-lhe um sentido mais moderno de complexidade epistemológica e psicológica.⁴³

O popular romancista vitoriano George W.M. Reynolds, contemporâneo e rival de Dickens, escreveu uma trilogia de novelas góticas diretamente inspiradas no tema faustiano. A primeira, *Fausto: Um Romance dos Tribunais Secretos* (1847) começa no final do século XV, quando Faust, um homem comum, se apaixona por Therese, a filha de um barão. Mas o pai desta recusa-se a deixá-la casar-se com ele e até coloca Fausto na prisão para o manter longe da sua filha. O Diabo aparece-lhe e faz um acordo com ele para o ajudar a conseguir Teresa e a ter grande poder e riquezas, mas, ao fim de vinte e quatro anos, a alma de Fausto pertencer-lhe-á. Este aceita o acordo, sem perceber a princípio que não se está apenas a condenar a si mesmo, mas também a alma da criança que ele e Therese irão ter.⁴⁴ O terceiro e último romance sobrenatural que Reynolds escreveu, *O Necromante* (1851-2), conta a história de Lord Danvers, um homem que fez um pacto com Satanás para obter vários poderes incríveis, incluindo a juventude

perpétua e a capacidade de mudar a sua aparência. Em troca, ele deve, ao longo de cento e cinquenta anos, convencer seis mulheres virgens a fugir e a casar-se com ele, permitindo assim que Satanás fique com as almas delas.⁴⁵

Curiosamente, *Fausto* e *Frankenstein* parecem ter dado origem, em conjunto, a uma linha de narrativas psicologicamente complexas sobre personagens duplas, *doppelgängers*, presas numa luta de destruição mútua. Tal como *As Confissões* de Hogg, *William Wilson* de E. A. Poe (1839)⁴⁶ prepara o caminho para *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de R. L. Stevenson, e para *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. As três narrativas carregam uma dose invulgar de mistério e horror porque, no fundo, transferem a história externa de Fausto-Frankenstein para o interior do próprio sujeito. Os protagonistas evocam um espírito maligno que se localiza não fora, no ambiente circundante, mas dentro deles mesmos; uma parte reprimida e oculta do seu próprio caráter assombra-os periodicamente. Deste modo, eles passam a saber muito sobre o ser oculto que vive dentro deles, já não conseguindo acreditar na sua própria integridade, a qual se apresenta radicalmente dividida. Sabendo que nenhum dos 'dois' será salvo, só podem debater-se com eles mesmos e capitular.

Embora a presença do demo nem sempre seja claramente identificada nestas obras, a influência da figura de Mefisto, ou do Mefistófeles de Fausto,⁴⁷ na literatura de horror anglófona é muito considerável. Em particular, o monstruoso Hyde de Stevenson ou o aristocrático conde Drácula de Bram Stoker refletem bem esta mudança no arquétipo do demónio na literatura de finais do século. Hyde, por exemplo, que é o 'monstro' de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, representa um Mefisto que é interiorizado no seio de um Eu dividido e incapaz de absorver os conteúdos reprimidos do inconsciente. Tal como Mefisto, Hyde passa toda a narrativa a tentar estabelecer um pacto com Jekyll para garantir a sua própria existência; e o reprimido doutor Jekyll é inicialmente seduzido pela liberdade que Hyde lhe fornece, mas no final arrepende-se e procura, sem sucesso, livrar-se do monstro que criou dentro do seu próprio corpo. Drácula, por seu lado, apresenta-se como um símbolo do poder corruptor do

capital acumulado pela aristocracia feudal no início do capitalismo moderno, assim como Mefisto representou, em *Fausto: Segunda Parte*, a amoralidade que caracterizou o emergente período industrial da Alemanha de Goethe.

No seu interesse faustiano pelo conhecimento, Robert Louis Stevenson⁴⁸ tinha ajudado a criar a ‘Sociedade Especulativa’, um clube restrito em que os seus membros discutiam temas contemporâneos, tal como as teorias de Darwin; isto a julgar pelas referências indiretas ao cientista em “O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde”, um dos contos reunidos na coletânea intitulada *O Clube do Suicídio* (1885). O primeiro conto começa, assim, por abordar um assunto tabu; o clube, dirigido por um presidente perverso, é destinado a facilitar o suicídio dos seus membros, disfarçando-o de morte acidental para não chocar os familiares e a sociedade.⁴⁹ Mas também nos outros contos há um confronto entre o bem e o mal, por vezes tão misturados que é quase impossível destrinça-los. Na melhor tradição dostoievskiana, “Markheim” explora a mente de um assassino que mata um antiquário no dia de Natal e, de seguida, recebe a visita do diabo. Markheim diz ao diabo que a sua vida não passa de uma paródia, de um insulto contra ele próprio e que está condenado a praticar o mal; o demónio responde que os homens estão ao seu serviço, quer espalhando o mal quer submetendo-se voluntariamente ao desejo. O inferno, para Stevenson, reside no tormento interno do livre-arbítrio, na desesperança de seres que são socialmente proscritos ou desprezados.⁵⁰ Por seu turno, a dupla Jekyll e Hyde representa o bem e o mal combinados na sociedade vitoriana, a qual é moralmente ambígua, religiosamente hipócrita e socialmente doente.

A soma das contradições que rege a obra literária de Stevenson, o último dos românticos, não nos surpreende. Em particular, a forte tensão existente entre o impulso romântico que o move e a disciplina clássica que o refreia exige uma atenção redobrada na sua narrativa. A história de Jekyll e Hyde, escrita entre as crises de broncorragia do autor, não é só a do médico bonacheirão que, ao ingerir uma determinada droga, se transforma num ser sádico que maltrata criancinhas. Saindo no escuro da noite para cumprir esse destino diabólico, Hyde é afinal uma figura duplamente abominada

numa Inglaterra patriarcal, em que a homossexualidade é considerada um crime. E se a incursão no mal destrói o equilíbrio da alma de Jekyll, então a sociedade vitoriana em que ele vive faz o resto, deflagrando o surto bipolar do ‘doutor’ quando este se coloca diante do espelho; quando, temendo que a sensualidade desenfreada de Hyde pudesse assumir o controle, ele resolve colocar um ponto final na triste história de Henry Jekyll.

A história decorre na Londres vitoriana, contendo uma mistura do gênero gótico e da ficção científica, temperada com terror psicológico. O seu enredo gira em torno do respeitado e apurado médico Henry Jekyll e da sua relação conturbada com o misterioso Edward Hyde. A história é contada indiretamente, através dos relatos do advogado Mr. Utterson, o qual fica surpreso ao descobrir que um dos seus melhores amigos, Dr. Jekyll, possui um testamento em que deixa todos os seus bens a um desconhecido chamado Hyde – um indivíduo suspeito, que ninguém conhece realmente. Preocupado, o advogado começa a investigar, mesmo contra a vontade do próprio Jekyll, que insiste com ele para que deixe o assunto de lado. No final, descobre que, na verdade, Jekyll e Hyde são a mesma pessoa; o médico tinha criado uma droga para libertar esse outro lado da sua personalidade, para fugir do seu ‘eu’ politicamente correto de sempre. O problema surge quando ele perde o controle dessas transformações, deixando toda a gente em seu redor à mercê do obscuro Hyde.⁵¹ É curioso que Stevenson nunca chega a descrever a fisionomia de Hyde, sugerindo apenas que ele tem uma deformidade que ninguém consegue definir muito bem. Stevenson utiliza uma história horripilante para mostrar a dicotomia que nos constitui, que não possuímos apenas um lado, pois ninguém consegue ser bom ou mau por completo; todos nós temos uma faceta Hyde. O objetivo do autor é agitar a nossa consciência e mostrar que o maniqueísmo é pura ilusão. O curso dos acontecimentos flui muito rapidamente, não dando tempo sequer para respirar; direto e inteligente, Stevenson constrói uma alegoria que é digna do estatuto de clássico da literatura.

E Oscar Wilde (1854-1900), o notório dramaturgo, crítico e esteta de origem irlandesa, deve ter reconhecido isso mesmo, pois também ele recorre às mesmas técnicas

e aos mesmos motivos na sua obra, para chegar a conclusões muito semelhantes. Por outro lado, a própria personalidade de Wilde corporiza em grande medida a problemática da identidade que ele prossegue na sua obra; os estudiosos têm chamado a atenção para a sua dualidade como homem e como artista, a qual fascina e confunde em todos os aspetos. Podemos, assim, associar a sua ânsia de beleza e conhecimento (ele costumava fazer perguntas sem respostas possíveis) ao seu acentuado elemento faustiano;⁵² segundo Harold Bloom, Wilde é um paradoxo e precisa de ser ‘emboscado por estratégias astutas’ (2010: viii). A sua afinidade com o esteticismo, mas também a sua reputação associada ao modo de vida extravagante, ao hedonismo e à homossexualidade estão ligados ao seu único romance. Quer a carreira quer a reputação de Wilde foram destruídas porque a sua época decidiu que ele era um ‘pecador’; e o tema do pecado tornou-se mais evidente na sua obra, nomeadamente em *Intenções*, *Lord Arthur Saville’s Crime*, e *Salome*. E, como veremos, também em *O Retrato de Dorian Gray*, o qual repesca vários temas da literatura fantástica e do drama moralista já abordados, em parte, nas obras anteriores.

Bastante controverso para o período em que foi escrito (1890-91),⁵³ o romance é a história de um jovem muito belo, Dorian Gray, cujo desejo de permanecer jovem para sempre, e transferir a sua decrepitude inevitável para o seu retrato pintado pelo artista Basil Hallward, tem consequências de longo alcance.⁵⁴ O seu desejo irrazoável é concedido em circunstâncias misteriosas, as quais sugerem que ele acaba por vender a sua alma ao diabo. Influenciado e compelido por Lord Henry Wotton, um aristocrata cínico e diletante, Dorian parece encontrar um novo significado numa vida que é feita unicamente de prazeres decadentes.⁵⁵ Assim, é o fiel retrato que vai carregando o fardo do envelhecimento e do vício enquanto Dorian permanece jovem e belo para sempre. No entanto, dá-se uma reviravolta enigmática quando Dorian percebe que, na verdade, o retrato exhibe os pecados da sua alma: a pintura altera-se de forma grotesca à medida que ele se transforma de um jovem inocente para um homem corrupto e imoral. E, apesar da sua determinação tardia de fazer apenas boas ações, ele descobre

que a sua alma não mudará e que continuamente lhe lembrará todos os atos malignos que cometeu. Desejando livrar-se dessa maldição de forma definitiva, Dorian destrói o retrato com uma faca, mas, ao fazê-lo, acaba por se matar a si próprio.

Como escritor bastante culto, Wilde era sem dúvida um bom conhecedor dos textos clássicos que abordavam a lenda de Fausto, e sobretudo a peça de Marlowe. Para além do tema mais óbvio da ‘venda da alma ao diabo’, as personagens principais do seu romance são também bastante reminiscentes das da história de Fausto.⁵⁶ Acresce que, através da formulação climática do desejo de Dorian, o romance adapta alguns elementos do próprio pacto faustiano com o diabo: Faustus e Gray querem libertar-se das limitações terrenas e, conseqüentemente, são punidos por superarem e explorarem os poderes recém-conquistados. Dorian não quer ter apenas uma boa aparência física; tal como Fausto, a sua ambição inclui o desejo do conhecimento transgressivo. Ambos experimentam uma batalha constante entre o bem e o mal dentro das suas almas, mas acabam por se comprometer com o pecado no final. Além disso, eles são ambos hedonistas e estetas puros, dedicados a experimentar sempre novas sensações; mas o prazer deles é interrompido por momentos repentinos de dor e medo que os impedem de gozar completamente.⁵⁷ Dorian Gray transgride grandemente sob a influência de Lord Henry e assume o papel de um *overreacher*, alguém que aspira a ir além das possibilidades do homem comum. A figura mefistofélica de lorde Henry contribui para essa analogia: ele elogia Dorian pela sua beleza exterior e inicia-o no hedonismo, aconselhando-o a ‘curar’ a sua alma por meio dos sentidos. O inevitável tropo faustiano da negociação da alma com o diabo é, assim, parte essencial do romance.⁵⁸ Outras semelhanças incluem as de Basil como representando o Anjo Bom de Fausto e o resultado final da transgressão, cujo desfecho fatal é a morte dos respetivos protagonistas.

A eventual diferença entre as figuras de Dorian e Fausto é que o primeiro começa por ser uma personagem verdadeiramente inocente, cuja beleza é inicialmente descrita como ‘pura’ e imbuída de conotações religiosas. Além disso, o conhecimento de Dorian sobre o mundo e o seu desejo de obter mais conhecimento só se manifesta depois da sua alma ser ‘sacrificada’: ele diz a lorde Henry que este o encheu de ‘um desejo selvagem de

saber tudo sobre a vida'. E este encoraja-o a vive-la plenamente, a dar forma a todo o sentimento, expressão a todo o pensamento, realidade a todos os sonhos, acrescentando de forma epigramática que 'a única maneira de se livrar da tentação é ceder a ela'. É Lord Henry quem primeiro coloca essa ideia na cabeça de Dorian quando introduz a sua primeira teoria de que 'influenciar uma pessoa é dar-lhe a alma'. Essa percepção confere ao leitor a sensação estranha e gradual de que Henry é alguém que sabe muito mais do que é humanamente possível. Em contraste, o pintor do retrato, Basil Hallward não é uma personagem faustiana típica, mas talvez uma combinação de todas as personagens 'boas' de Marlowe e Goethe. O romance, na sua versão última, parece ser muito cristão, assemelhando-se a um conto moralista sobre o pecado e a sua inevitável punição (considerado uma parábola sobre a queda). Mais do que uma vez, Dorian arrepende-se e tenta levar uma vida virtuosa, mas acaba por contrariar esses pensamentos com o argumento de que já é tarde demais, o que corresponde exatamente à convicção de Fausto de estar além do alcance da ajuda divina. A última hipótese de redenção surge quando Basil o incita a rezar para obter o perdão; mas, tal como Faustus, Dorian rejeita a pessoa que tenta salvá-lo, e castiga-o por esse esforço (pois o seu verdadeiro eu tinha ficado exposto).⁵⁹

Surpreendentemente, além de incorporar essa moral cristã mais tradicional, Wilde acrescenta ainda uma advertência contra os perigos potenciais da doutrina do esteticismo e da decadência, quando levada longe demais. Embora Dorian anseie pelos prazeres que consegue obter através do seu modo de vida como esteta refinado, ele não consegue realmente saboreá-los como desejaria; pois, vai ficando cada vez mais entorpecido e insensível por uma existência vivida exclusivamente de sensações. Notavelmente, o *Christian Leader* foi um dos poucos jornais que elogiaram a moralidade contida no romance, afirmando que Wilde tinha prestado um serviço à sua época ao enviar às classes altas um aviso acerca dos vícios, do ócio e da corrupção em que viviam; e o próprio Wilde se mostrou surpreendido com os ataques mais conservadores que foram feitos ao seu romance. Em 1891, no entanto, ele adicionaria um prefácio explicativo em que afirma claramente a sua opinião de que 'não existe um livro moral ou

imoral', mas apenas um livro bem escrito ou mal escrito. Estas afirmações contraditórias indicam que a dimensão moral do romance, embora bem aparente, nunca é claramente definida, assumida ou postulada.

Embora, sob muitos aspetos, o romance siga o esboço faustiano de uma peça de moralidade, em que Basil é a personificação da virtude, tentando manter Dorian no caminho estreito da retidão, enquanto Lord Henry é a personificação do seu vício, Wilde nunca faculta ao leitor uma avaliação moral de Lord Henry e da sua conduta. Este, embora determinado a influenciar Dorian, prontamente admite que 'toda a influência é imoral', reduzindo assim a sua posição como 'anjo mau'; e, ironicamente, Lord Henry escapa impune ao castigo final que atinge Dorian. Um olhar mais atento revela uma subtil subversão da moral convencional do *Fausto*, em que Lord Henry é a figura-chave; através deste, Wilde problematiza habilmente o 'auto de moralidade' e também subverte a questão religiosa. Embora Lord Henry emita as suas opiniões com muito cuidado, ele salienta os mecanismos que estão subjacentes à sociedade e vê o homem como um ser intrinsecamente egoísta. Não basta, assim, que pose como 'anjo bom' ou 'anjo mau'; Henry pode ter atraído Dorian para uma trágica vida de pecado, mas permanece impune durante toda a história, sendo muito difícil fazer qualquer julgamento moral sobre ele. Através de Lord Henry, Wilde inverte e baralha valores e convicções, o que nos sugere que esta personagem corporiza melhor a figura de Fausto do que o próprio Dorian. O acordo que Fausto, já no final da sua vida, faz com o diabo procura recuperar a sua juventude e obter uma nova vida dos sentidos, que é a vida 'real'; e é também esta a ideia que norteia Lord Henry. Em contraste, Dorian é um jovem a quem é revelado o 'génio' da sua juventude e beleza⁶⁰ e que, por isso, relega as contingências da vida real no seu retrato para poder viver uma vida ideal ou artificial.

Mas as semelhanças entre o Dr. Faustus e Lord Henry vão bastante mais além: ambos são 'mestres' experientes e mundanos, com forte ascendente sobre os seus discípulos, sobre os quais exercem grande influência e fascínio, com os seus admiráveis truques de retórica e magia, a que recorrem sobretudo para combater o tédio presente

nas suas vidas. Mas, apesar disso, eles não chegam a cometer crimes. Enquanto que Henry, tal como Fausto, escolhe viver de forma frívola e se diverte com meras brincadeiras, Dorian torna-se um diletante imoral que não hesita em recorrer ao pior dos crimes. Wilde subverte, assim, as expectativas do leitor faustiano, ao interrogar e inverter os papéis respetivos: Qual é o mais malvado? O homem maduro que está profundamente entediado com o mundo e se entretém a manipular e a influenciar os outros? Ou o jovem inocente, que corrompido pelas ideias hedonistas desse outro, acaba por cometer crimes hediondos? Ironicamente, ambos são profundamente cultos – leem muitos livros e possuem uma imensa quantidade de conhecimento em muitas áreas. Dr. Faustus sabe tudo sobre o mundo material e, ainda assim, está insatisfeito; deste modo, apaixonou-se pelo mundo espiritual, procurando as respostas que lhe faltam.⁶¹ Tal como estes ‘mestres’, Dorian Gray também lê muitos livros sobre temas como as artes e a vida artística. Deste modo, os livros e documentos escritos têm um efeito especialmente forte sobre as personagens e seus respetivos destinos. Fausto consegue obter um fascinante Livro de Magia que, de imediato, o transforma num feiticeiro e o leva ao seu encontro fatídico com o bem ou o mal. Da mesma forma, Dorian fica impressionado por um pequeno livro amarelo que Lord Henry insidiosamente lhe oferece (supostamente, *À Rebours*);⁶² e embora o conteúdo do mesmo permaneça desconhecido, tem um profundo efeito sobre Dorian e a sua escolha de vida. Estes livros são os primeiros, mas não os únicos, documentos escritos que acabam por mudar os dois homens para sempre e os condenar irremediavelmente – são, assim, símbolos palpáveis do poder destrutivo do conhecimento.⁶³

Por último, tanto Faust como Dorian Gray lidam de forma breve com outro tipo de conhecimento – o do amor; mas estes relacionamentos culminam, em ambos os casos, em tragédias horríveis: os suicídios de Gretchen e Sibyl Vane. Quando os protagonistas as cortejam, elas apaixonam-se perdidamente pela beleza (interior e exterior, respetivamente) dos protagonistas. Mas, pouco depois, quando quer Fausto quer Dorian inesperadamente rejeitam esse amor, Gretchen e Sybil são levadas à loucura e acabam por se matar, causando profundos remorsos naqueles e ilustrando,

mais uma vez, o poder destrutivo do conhecimento humano. O dualismo gótico que já era bastante evidente em *Fausto*, uma vez que esta obra lida com a luta entre o bem e o mal dentro da mente humana, intensifica-se assim no romance de Wilde. Neste sentido, o eu dividido de Dorian (tal como o do próprio Jekyll) tem uma correspondência direta com a dualidade que está presente na exclamação pioneira de Fausto, de que ‘no seu peito’ existem ‘duas almas em perpétuo desacordo’: uma delas é mundana e está presa à terra, mas a outra eleva-se acima desta e almeja à esfera divina. A obra de Wilde – situada já no final do século romântico, que foi aquele que mais longe levou as implicações ontológicas desse dualismo – representa, assim, o culminar do motivo faustiano no âmbito da literatura de origem anglófona.

Obras Consultadas

BLOOM, H., *O Cânone Ocidental – Os Livros e Escola do Tempo*, trad. de José Roberto O’Shea, São Paulo: Objetiva, 1995.

CARRIÈRE, J.C., *Juventude dos mitos*, in BRICOUT, Bernadette (Org.), *O Olhar de Orfeu*, trad. de Lelita Oliveira Benoit, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FITZSIMMONS, Lorna, *Faust Adaptations from Marlowe to Abouduoma and Markland*, Comparative Cultural Studies, Purdue University Press, 2016.

GODWIN, W., *St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century*, 4 vols., London: G.G. and J. Robinson, 1799.

GOETHE, Johann W. *Fausto*, tradução, introdução e glossário de João Barrento, Relógio d’Água, Lisboa, 2013.

GOLBAN, Petru and Patricia Denisa Dita, “Rewriting the Faust Myth within the Romantic Dualism of Existence in Byron’s *Manfred* and *Cain*”, *Bordercrossing*, Volume: 8, No: 1, January-June 2018, Transnational Press London, pp. 200 – 219.

HEWITT, Ben, *Byron, Shelley, and Goethe’s Faust: An Epic Connection*, Oxford: Legenda, 2015.

- HOGG, James [1824], *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, ed. John Carey, London, 1969.
- LEWIS, M.G. [1795], *Ambrosio, or The Monk*, 2 vols., Unabridged reprint of the first edition, London, 1800.
- LOGAN, Robert A., *Shakespeare's Marlowe: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry*, Routledge, 2016.
- MANN, T. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.
- MARLOWE, C. *Doutor Fausto – The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus* (Edição Bilingue). Trad. de J. Duarte e V. Ferreira. Sintra: Publicações Europa América, 2003.
- MATURIN, C.R., *Melmoth the Wanderer: A Tale*, Edinburgh: A. Constable and Co, 1820.
- PATER, Walter, *The Renaissance – Studies in Art and Poetry; the 1893 text*, ed. Donald L. Hill, University of California Press, 1980.
- POE, Edgar A., *William Wilson*, Illustrated, Kindle Edition, 2017.
- REYNOLDS, George W.M., *Faust: A Romance of the Secret Tribunals*, Scholar's Choice Edition, 2015.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, ed. Stephen Orgel, Oxford University Press, 2008.
- SHATTUCK, Roger, “Faust **and** Frankenstein”, In *Forbidden Knowledge from Prometheus to Pornography*, New York: St Martin's Press, 1996, p. 79-100.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, ed. Maurice Hindle, Penguin Classics, 1992.
- SHELLEY, P.B., *St. Irvyne; or, The Rosicrucian: A Romance. By a Gentleman of the University of Oxford*, London: J.J. Stockdale, 1811.
- SIVRIOGLU, Seyda, *The Faustus Myth in the English Novel*, Cambridge; Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- SPIES, J. (Ed.). *Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreybten Zauberer und Schwarzkünstler*. Stuttgart: Reclam, 1992.

STEVENSON, Robert L., *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Penguin Popular Classics, London, 1994.

TAVARES, P. H. “Fausto no limiar entre o mito sagrado e a profana literatura”, *Ipotesi, Juiz de Fora*, v.16, n.2, jul./dez. 2012, p. 263-281.

WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, ed. Joseph Bristow, Oxford World’s Classics: Oxford University Press, 2008.

Notas

- 1 A raiz económica do acordo faustiano, a troca de uma coisa por outra coisa, é um conceito familiar de ‘troca equivalente’, estando enraizado em noções capitalistas. Uma das principais questões abordadas pelo mito faustiano é, precisamente, se este conceito se pode alargar ou estender ao capital imaterial humano – tal como o conhecimento, o poder ou a alma.
- 2 O histórico Georg ou Johann Faustus parece ter sido um estudioso itinerante e cartomante, nascido em Knittlingen. Os documentos alusivos às suas atividades têm data de 1507 e dos últimos anos de 1530. Um outro datado de 1545 menciona que ele havia morrido não muito tempo antes. Estes documentos não compõem um retrato muito atraente. Um deles diz-nos que, como professor, Fausto fora culpado da mais grosseira imoralidade e que tivera de fugir da punição; dois deles referem-se à sua arrogância e jactância. Um trabalho publicado por um teólogo protestante em 1548 foi o primeiro a atribuir-lhe uma associação definida com os poderes sobrenaturais do mal e uma morte às mãos do diabo. Uma descrição mais completa dessa terrível morte ocorreria em 1562.
- 3 O seu biógrafo moralista (talvez Georg Sabel) foi, sem dúvida, afetado pelas influências características do seu tempo. O livro foi impresso em Frankfurt, uma cidade fortemente luterana, por Johannes Spies, um importante editor de livros religiosos luteranos; e a ação decorre em grande parte em Wittenberg e Erfurt, a casa do luteranismo. Embora o *Faustbuch* alemão permita ao seu herói alguns pequenos toques da curiosidade intelectual renascentista, o século em questão foi também o da Reforma Protestante, tendo sido bastante fácil para a lenda adquirir um viés marcadamente antipapal ou anticatólico.
- 4 A ausência (talvez intencional) de um autor declarado poderá sugerir o mítico e o ponto de passagem ao literário, à semelhança das escrituras sagradas. O livro de Spies, na qualidade de *Volksbuch* (livro popular - livro do povo), assume uma certa veracidade e autoridade, ao fazer-se valer da *vox populi, vox Dei*.
- 5 O título adotado pela tradução foi *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*; o seu autor era um ‘cavalheiro’ conhecido apenas pelas suas iniciais P. F. Apesar de, no geral, ser fiel ao original, a narrativa contém detalhes que não ocorrem nos livros do Fausto alemão. Este, por exemplo, não faz menção ao túmulo de Virgílio. A contribuição de P.F. para a lenda foi algo além do fornecimento de detalhes acerca das viagens de Faustus. Ele também deu uma ênfase distintamente maior ao ardor intelectual do seu herói; por exemplo, permitindo que Faustus, no capítulo xxii, se descrevesse como ‘insaciável especulador’. Com detalhes deste tipo, P.F. estava a contribuir para o desenvolvimento da figura representativa do Renascimento que se materializaria na peça de Marlowe.
- 6 O Fausto, como figura sobretudo trágica, veio a ter uma influência alargada no teatro de marionetas de Guido Bonneschky (1850). E este tipo de adaptação teve, por sua vez, um grande impacto em Goethe, cujo *Fausto* está infundido de influências românticas, em contraste com o folheto original.
- 7 Ver Johann W. Goethe, *Fausto*, tradução de João Barrento, Relógio d’Água, 2013. Na sua leitura desta obra maior do poeta alemão, o compositor Hector Berlioz foi por sua vez inspirado a criar uma cantata dramática, a que chamou *A Danação de Fausto*, baseada na versão francesa do poema que foi vertida por Gerard de Nerval. Aquela obra, que foi apresentada em 1846, foi também encenada como uma ópera por Charles Gounod, o qual se baseou sobretudo na Parte I do poema de Goethe, tendo sido exibida em 1859 (Paris).

- 8 Segundo Harold Bloom (1995), a figura poderá remontar às origens da heresia cristã do suposto primeiro gnóstico, Simão Mago de Samaria, que na sua ida para Roma adotou o nome de Fausto, 'o favorecido'. Na Bíblia, ele surge querendo obter dos apóstolos o poder de aceder ao Espírito Santo, fazendo comércio com coisas sagradas. Ao que parece, Simão também fazia demonstrações públicas dos seus poderes, mas através da levitação.
- 9 Na cosmogonia helénica, é Prometeu quem ajuda a forjar um homem divino, o homem-deus que surge com o Renascimento e o humanismo, precisamente a época do surgimento de Fausto. Ao contrário do demiurgo judaico, Prometeu recria o homem, transformando-o em artífice, *homo faber*; deste modo, ameaçando o poder de Zeus ao ensinar-lhes as suas artes e ofícios.
- 10 Carrière (2001) afirma que "O primeiro filho de Fausto, devido a Mary Shelley, é o doutor Frankenstein, detentor de uma obsessão pela vida, fundador indiscutível da Biologia 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. O seu inventor é Stevenson. Jekyll é o modelo definitivo, insuperável, do esquizofrénico ativo, ilustrado de forma prodigiosa no século XX." (p. 32).
- 11 Na sua obra, Mann reflete sobre a história e a mentalidade alemãs, assim como sobre a sua própria vida. Ao que parece, Mann baseou-se na música de Richard Wagner e na personalidade do filósofo Nietzsche, o qual tinha acabado infetado pela sífilis (tal como o seu protagonista). O declínio do compositor Leverkühn é equiparado ao declínio da própria Alemanha no desfecho da Segunda Guerra Mundial, adquirindo assim uma mensagem política.
- 12 Sir Philip Sidney (1554-1586) foi a definição do homem renascentista. Cortesão, cavaleiro, protestante, diplomata, humanista e aprendiz ao longo da vida, ele passou os seus primeiros anos a viajar pela Europa continental antes de regressar à Inglaterra para se juntar à corte de Elizabeth I em 1575. Sidney foi um pioneiro na sucessão de poetas ingleses, sendo o primeiro a escrever uma sequência contínua de (108) sonetos de catorze linhas, *Astrophil e Stella*. Sendo um humanista de ênfase neoplatónica, acreditava principalmente que a razão era a base e a panaceia da identidade humana. No ensaio "Uma Apologia da Poesia", Sidney refuta as alegações de que a poesia é uma forma corrupta e maligna de literatura, um empreendimento infrutífero, que os poetas mentem, que as pessoas que leem poesia têm maior probabilidade de pecar e que os poetas enfraqueceram a sociedade. Ele argumenta que, pelo contrário, um poeta nunca mente, comparando-o a um astrónomo ou historiador que confirma os detalhes da história.
- 13 Tem sido sugerido por diversas fontes históricas que, provavelmente a mando da Coroa inglesa protestante, Christopher Marlowe teria passado algum tempo como agente infiltrado nos círculos católicos da Paris de então, com o intuito de obter informações de interesse estratégico para o seu país.
- 14 O primeiro *Faustbuch* (1587), cuja tradução Marlowe tinha lido, relata que o jovem Fausto tinha sido enviado para a universidade de Wittenberg para estudar Teologia. Mas possuindo uma mente travessa e viciada, não se aplicou como deveria aos seus estudos, preferindo dedicar-se secretamente a outras atividades, como a necromancia e outras artes de conjuração. Apesar de tudo, ele permaneceu na universidade e foi depois examinado pelos reitores, tendo o seu sucesso nos estudos sido comprovado por dezasseis mestres; nenhum destes foi capaz de argumentar com ele sobre teologia, ou sequer comparar-se com a excelência da sua sabedoria, tendo acabado por consentir fazer dele Doutor em Teologia.
- 15 Várias teorias têm sido apresentadas para explicar a razão da morte de Marlowe: alguns estudiosos

- referem questões relacionadas com a espionagem, outros mencionam rivalidades amorosas, outros ainda apenas embriaguez causadora de desacatos.
- 16 Na sua obra recente sobre a influência de Marlowe em Shakespeare (2016), Robert Logan refere (Capítulo 1) a força com que essa presença se enraizou e depois se desenvolveu durante dezoito anos ou toda a restante carreira de Shakespeare (entre 1593 e 1611). Ao que parece, o número de obras que sofreram essa influência atinge o elevado número de vinte, das quais pelo menos oito apresentam citações diretas de obras de Marlowe. Estes factos sugerem-lhe que muitos textos de Marlowe funcionaram como verdadeiros protótipos para muitos outros textos de Shakespeare.
- 17 Embora Marlowe deixe de lado o papel tradicional de narrador moralista para dar voz ao próprio Fausto, reconhecendo a vontade individual de liberdade e de rutura que este manifesta, a sua mensagem e resultado finais não deixam nunca de exaltar a condenação de Fausto. No entanto, ao fazê-lo, o drama reflete também sobre a condição de desarmonia do homem face às normas sociais que o rodeiam.
- 18 Alguma confusão ou ambiguidade está presente no nome do protagonista. Em alemão, Fausto significa ‘punho’, com sugestões convencionais de força, desafio e ambição. Mas Fausto em latim significa ‘o favorecido’, podendo tratar-se de uma forma de traduzir ‘Próspero’ em inglês. É, assim, instrutivo ler *A Tempestade* como uma versão modificada de *Fausto*.
- 19 Fausto usa a figura do Papa e da sua Corte, tão criticada e rejeitada pelos protestantes, para alcançar os seus fins transgressivos. Assim, o papa chega a ser descrito como o Anticristo; e uma alusão é também feita ao interesse em magia negra por parte do próprio rei católico, Charles V.
- 20 Acredita-se que Fausto tenha morrido numa explosão (provavelmente de uma falha ocorrida numa experiência de alquimia) em 1540 ou 1541. A temível explosão levou muitos a especular que Faustus tinha sido literalmente desfeito, membro a membro, pelo Diabo por vender a sua alma. Esta é uma nota final que Marlowe empresta ao final da versão B da sua peça, tratando-se de uma reviravolta cármica que é também sugerida em muitas adaptações da história de Fausto.
- 21 Mesmo um tão grande pensador como Lutero acreditava na personificação e na manifestação física do mal. Por outro lado, o luteranismo regressivo considerava a investigação científica e os seus resultados como necessariamente opostos à teologia e, portanto, a Deus.
- 22 Em contraste, as versões alemãs posteriores da história (datadas de 1599 e 1674) continuaram a dar mais realce à vida dissoluta de Fausto, e ao seu perfil de pecador, do que à sua curiosidade humanística.
- 23 A sua atitude em relação a Fausto mostra-se ambivalente. Na medida em que Marlowe se sentia pertencente à nova era, ele endossou as aspirações deste representante do homem da Renascença e usou alguns dos seus mais eloquentes e exultantes versos para as expressar. Na medida em que Marlowe manteve, ou recuperou, uma aversão ortodoxa face à presunção ou orgulho do homem, ele considerou o curso de ação de Faustus como sendo ímpio e, finalmente, autodestrutivo, deste modo empregando o género da moralidade para transmitir o seu julgamento.
- 24 Com os seus temas acerca da obsessão erótica e a influência corruptora do poder, *O Monge* lida com questões importantes e contém momentos de impressionante analitismo psicológico. No fundo, no entanto, o romance permanece um conto de moralidade sobre a queda de um homem por via da ganância, do orgulho e da luxúria.
- 25 Este segundo romance de Godwin, e em particular a sua mensagem de conclusão, exerceria uma grande influência sobre a escrita do romance de sua filha Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), assim como sobre os romances góticos de P.B. Shelley.
- 26 A novela foi uma continuação do primeiro trabalho em prosa de Shelley, *Zastrozzi*, publicado em 1810.

- 27 No seu poema longo *Alastor, or the Spirit of Solitude* (1816), que muito influenciou *Frankenstein*, Shelley narraria ostensivamente a vida de um poeta de carácter faustiano que persegue zelosamente a parte mais obscura da natureza em busca de ‘verdades estranhas em terras não descobertas’. Alastor (um *daemon* ou espírito maligno) não é o nome do protagonista, mas o do espírito que divinamente anima a imaginação do Poeta.
- 28 *Don Juan* possui dois protagonistas: o jovem Juan, facilmente seduzido pelas mulheres, é lançado nos braços destas pela força das circunstâncias e vicissitudes do destino; e o verdadeiro personagem, o narrador, que interrompe a cada passo a sua narrativa para inserir inúmeras digressões. *Don Juan* poderá representar a outra face do Fausto; ambos os mitos surgem e se insurgem no cristianismo: um quer alcançar a plenitude através da sabedoria, o outro, por meio da satisfação sexual. Representam, assim, as duas maiores cobiças humanas. Se Fausto faz um pacto com Mefisto e acaba no Inferno, Don Juan vai para o inferno ainda em vida, isto é, antes de morrer (o chão abre-se ele é sugado para dentro da terra). Essa é a versão clássica do mito, tal como se vê no *Burlador de Sevilha*, de Tirso de Molina.
- 29 Não é por mero acaso que ‘Manfred’ é também o nome do famoso protagonista, e profundo vilão, do primeiro romance gótico, *The Castle of Otranto* (1764), da autoria de Horace Walpole.
- 30 Versão original em inglês: “Had he been one of us, he would have made / An awful spirit. (II. iv. 161 – 63)
- 31 Aparentemente, Goethe admirava o trabalho de Byron, por ter pegado no seu Fausto e tê-lo tornado byroniano. Interessou-se ainda pela análise da personalidade de Byron, devido à capacidade imaginativa do poeta e ao seu talento nativo. Por seu turno, Nietzsche viu em *Manfred* a materialização da ideia do ‘sobre-humano’, considerando que Manfred era ainda maior que o Fausto de Goethe devido ao estabelecimento do seu próprio código moral, para além dos padrões convencionais.
- 32 A leitura do texto de Goethe a que Byron assistiu foi feita, em 1816, por Matthew Monk Lewis, em Coligny (nos Alpes franceses).
- 33 Byron escreveu este ‘drama metafísico’, como ele o apelidou, depois do fracasso do seu casamento e de um escândalo relacionado com acusações de impropriedade sexual e incesto entre ele e a sua meia-irmã, Augusta Leigh. Atacado pela imprensa e condenado ao ostracismo por parte da sociedade de Londres, Byron fugiu da Inglaterra e foi para a Suíça em 1816, nunca mais regressando ao seu país. Porque *Manfredo* foi escrito logo após, considera-se que a personagem principal, torturada pelo sentimento de culpa face a um crime inconfessável, é autobiográfica, e a obra confessional. Acredita-se que a natureza proibida do relacionamento de Manfredo com Astarte represente o relacionamento de Byron com Augusta.
- 34 Na versão de Goethe, Fausto seduziu Gretchen e abandonou-a à sua miséria e quando quis salvá-la foi só por causa do sentimento desconfortável de culpa, do qual queria livrar-se.
- 35 Recusando a oração, Caim diz a seu pai que não tem nada que agradecer a Deus porque está condenado a morrer. Tal como ele explica no solilóquio inicial, Caim considera a sua mortalidade uma punição injusta pela transgressão de Adão e Eva. A ansiedade de Caim sobre a sua mortalidade é agravada pelo facto de não saber o que é a morte; refere a sua espera à noite pela chegada daquela, que imagina ser uma entidade antropomórfica. Assim, Lúcifer leva Caim numa viagem ao ‘abismo do espaço’ e mostra-lhe uma visão catastrófica da história natural da Terra, repleta com os espíritos de formas de vida extintas. Caim regressa à Terra, deprimido com esta visão de morte universal e, no clímax da peça, ele assassina Abel. E a peça termina com o exílio de Caim.

- 36 Aparentemente, Goethe aplaudiu a profundidade de sentimento e de pensamento que Byron concedeu ao seu personagem, ao mesmo tempo acreditando que a criatividade do poeta inglês era alimentada pela sua natureza hipocondríaca, cuja mente atormentada perturbou de certo modo o poeta de Weimar. Detetando, por outro lado, a influência do seu Mefistófeles no 'Deformado Transformado' de Byron, Goethe comentou que a figura do Diabo da autoria de Byron lhe era comparável, mas também 'completamente original e nova'.
- 37 Byron faz uso de algumas ideias filosóficas apresentadas por Goethe no seu *Fausto*, tal como 'a atitude do homem para com a morte', 'o enigma do mal no mundo' e o conceito de mal como 'um meio de se atingir o bem, um instrumento para a realização da vontade de Deus'.
- 38 Neste sentido mais político do drama de Byron, a figura de Caim aproxima-se de perto da figura paradigmática de Prometeu, pois ambos os rebeldes desejam uma nova ordem ou sistema, a qual só será possível alcançar com o derrube do regime opressivo em que existem.
- 39 Mary nunca chegou a conhecer a sua mãe, a famosa feminista Mary Wollstonecraft, pois esta morreu ao dar à luz a sua filha. E o pai, Godwin, era um filósofo, cuja moralidade utilitarista o tinha levado um dia a afirmar que, se confrontado com um incêndio, ele salvaria em primeiro lugar um livro precioso em vez de um membro da sua própria família.
- 40 A par da previsível ganância, Maturin refere, em particular, os problemas da pobreza, da desigualdade e da injustiça que os seus protagonistas sofrem à mão de instituições como a Família, a Igreja e a Lei.
- 41 Maturin comenta o impacto da guerra civil, da reforma inglesa, da colonização europeia da Índia e da invasão inglesa da Irlanda. Mas também critica os preconceitos sectários contra Protestantes, ataca severamente a Igreja Católica, especialmente na forma da Inquisição espanhola, assim como as atrocidades dos monges e sacerdotes, as quais excedem as de Satanás e do próprio Melmoth.
- 42 O escritor escocês James Hogg, um pastor autodidata que se tornou popular pelos seus artigos de poesia e revista, publicou o romance anonimamente. Este passa-se na Escócia, no começo do século XVIII, e é um relato de mistério, crime, fanatismo religioso, folclore, horror e fantasia. Um jovem austero vestido de negro, criado para acreditar que é um dos eleitos de Deus e, como tal, não pode ser acusado de nada, persegue o seu irmão pelas ruas escuras de Edimburgo. Cheio de ódio e farisaísmo, ele sente que a sua religião justifica qualquer número de crimes cometidos, incluindo assassinatos. Tal como acontece com Fausto em relação a Mefistófeles, o jovem é acompanhado por um companheiro poderoso e misterioso que consegue transformar a sua aparência.
- 43 Para além de um conto de possessão demoníaca e de um estudo da demência, o romance é também uma comédia cáustica, explorando o fanatismo religioso que existia entre os reformadores escoceses da época. O enredo é, assim, uma sátira à doutrina calvinista da predestinação: a crença de que Deus, desde o início dos tempos, preordenou os salvos – aqueles que irão para o Céu – e os que se dirigem para o outro lugar. O resultado é provocadoramente brilhante e prefigura alguns dos melhores truques do pós-modernismo, impressionando também como realismo psicológico, já que a personalidade de Wringhim está dividida para além do seu controle. O romance é emocionante, atmosférico e, ocasionalmente, injeta humor negro no meio do terror gótico, sugerindo um divertido passeio com o diabo.
- 44 A continuação deste romance seria o segundo da trilogia, intitulado *Wagner, o Lobisomem* (1846-7).
- 45 Trata-se de uma novela muito negligenciada, que merece um lugar chave na história da literatura gótica, tanto pela sua utilização de motivos da literatura gótica anterior como pela sua provável influência sobre Bram Stoker e outros sucessores.

- 46 Trata-se da história misteriosa de um rapaz chamado Will Wilson que encontra, na escola, um colega com o mesmo nome que o seu. Mas as semelhanças vão mais além: na forma de agir, andar, falar e vestir. No princípio da história, o narrador e o seu *doppelgänger* detestavam-se; o narrador desprezava a maneira protetora e sobranceira com que o seu sócia o tratava, pois este dava-lhe sempre conselhos. Mas Will admite que, se os tivesse seguido, não teria caído na desgraça que caiu. O narrador entra numa espiral de decadência moral e espiritual, envolvendo-se em orgias, traições e jogos de azar, enredando-se cada vez mais nesse mundo sombrio. Desesperado, o narrador foge da Inglaterra para o continente europeu, mas sempre que vai praticar um crime ou atentado à ética, o seu sócia aparece e entrega-o às autoridades. No fim da história, quando Wilson consegue assassinar Wilson, e vê no lugar do corpo do rival um espelho que reflete a sua face ensanguentada, fica evidente que nunca existiu outro William Wilson: era apenas um só.
- 47 Por exemplo, na visão de Goethe, Mefisto faz parte da estrutura cósmica e o seu papel é acabar com as dicotomias tradicionais entre matéria e espírito, pecado e virtude. A sua função é confrontar Fausto com o caos e a desordem da realidade.
- 48 De origem escocesa, Stevenson (1850-1894) era um tipo excêntrico, que parecia sofrer de uma dificuldade de integração no seu próprio meio, só conseguindo encontrar um lar nos antípodas, em Vailima, Samoa, na Polinésia, onde morreria, aos 44 anos de idade. Devido a um equívoco na sua receção crítica, Stevenson ficou sobretudo conhecido como autor de contos de horror e livros de aventura (é dele *A Ilha do Tesouro*, indicado para crianças). Foi preciso que um escritor respeitado como Henry James alertasse os seus contemporâneos de que o homem era um génio, um estilista exímio, algo que foi depois corroborado por figuras como Vladimir Nabokov e Jorge Luis Borges, os quais escreveram estudos sobre ele.
- 49 É contra este presidente que o protagonista, o príncipe Florizel, se insurge e com o qual vai entrar em duelo no fim da história.
- 50 É possível detetar reminiscências dos pesadelos infantis de Stevenson, frequentemente acamado devido à sua saúde frágil, cuja ama calvinista o assustava com histórias de perdição e fogo infernal ao ler-lhe a Bíblia. Os pais de Stevenson eram presbiterianos, mas ele acabaria por rejeitar a sua educação cristã.
- 51 Curiosamente, a pronúncia de Hyde é a mesma que *hide*, palavra inglesa para ‘esconder’, o que simboliza para o autor o significado deliberadamente obscuro desta outra faceta do seu protagonista.
- 52 Uma outra prova deste lado faustiano é, sem dúvida, a sua adoção do nome falso Melmoth, the Wanderer aquando do seu exílio em França após a sua condenação. A identificação de Wilde com a personagem profundamente faustiana daquele romance de Charles Maturin, o qual era também seu tio-avó, é fácil de concluir.
- 53 A editora W.H. Smith retirou das lojas todas as cópias da revista *Lippincott's Monthly Magazine*, cujos editores temiam que a história fosse indecente, e sem o conhecimento de Wilde, suprimiram cinco centenas de palavras antes da publicação. Apesar da censura, *O Retrato de Dorian Gray* ofendeu a sensibilidade moral dos críticos literários britânicos, alguns dos quais acusaram Wilde de violar as leis que protegiam a moralidade pública. Mesmo depois de ter adicionado um prefácio aforístico – uma apologia sobre a arte do romance e do leitor – a obra foi usada contra ele aquando do seu julgamento e condenação por atos indecentes de teor homossexual.
- 54 Wilde faz um uso deliberado do mito de Narciso, o belo jovem que se apaixona perdidamente pela sua imagem que vê refletida num lago, como num espelho. De facto, não só Dorian se apaixona pela sua

- imagem representada fielmente na pintura (a qual funciona como um espelho), mas também as outras personagens do romance são atraídas por ela. Da mesma forma, Wilde parece sugerir uma forte crítica ao narcisismo afetado que domina não só o seu protagonista, mas também as outras personagens a ele ligadas, que as levam a cometer atos profundamente egoístas.
- 55 Wilde faz assentar todo um modo de vida na filosofia do chamado ‘novo hedonismo’, a qual tem em parte origem na teoria utilitarista (Bentham, Mill) da busca da felicidade e do prazer máximos e se refina mais adiante na fórmula esteticista de críticos influentes como Walter Pater.
- 56 O próprio Oscar Wilde teria comentado que o seu texto se tinha baseado num tema antigo que era muito bem conhecido de todos os homens instruídos do seu tempo.
- 57 Além disso, todos em seu redor parecem morrer ou cair nalguma grande desgraça, tornando-se óbvio para a sociedade que, embora Dorian tenha dinheiro e estatuto social, ele é uma personagem a ser evitada. O derradeiro ato de maldade do protagonista é quando ele assassina Basil, o artista que pintou o quadro e que Dorian acredita ser a causa de todo o veneno que consome a sua alma.
- 58 No entanto, o tema comum do comércio da alma é desenvolvido de uma maneira diferente, pois é apenas a parte física de Dorian que é manipulada pelo diabo, não a imagem dele. Obcecado com o seu retrato, e sobretudo impressionado com o mal da sua alma, Dorian tem vários comportamentos estranhos, a fim de que ninguém jamais contemple o seu verdadeiro eu.
- 59 De facto, a dramática cena termina com Dorian a assassinar o seu amigo Basil (o criador do seu retrato), que era a única testemunha dos muitos crimes por ele cometidos, eliminando assim a derradeira hipótese de salvação que tinha ao seu alcance.
- 60 No contexto da obra de Wilde, o termo ‘génio’ parece ter uma conotação algo irónica, significando não apenas um talento extraordinário, mas uma orientação espiritual, um símbolo do destino.
- 61 Tal como o próprio doutor Frankenstein, Dorian, Henry e Faust são personagens extremamente ego-cêntricas, dispostas a fazer o que for preciso para ir além daquilo que as suas limitações humanas permitem.
- 62 Supõe-se que o livro oferecido seja essa obra, publicada em 1884 pelo escritor parisiense Joris-Karl Huysmans (1848-1907) cujos principais romances simbolistas e decadentistas sintetizam fases sucessivas da vida estética, espiritual e intelectual da França do final do século XIX. Descreve um catálogo dos gostos e vida interior de Jean des Esseintes, um esteta excêntrico e recluso, e um anti-herói que abomina a sociedade burguesa e tenta recuar para um mundo artístico ideal de sua própria criação.
- 63 De forma trágica e irónica, é também a publicação do seu único romance que acaba por incriminar e condenar o próprio Oscar Wilde. As cartas desempenham um papel igualmente importante no romance e na peça de Marlowe. Tanto Dorian como o Dr. Faustus escrevem cartas que alteram dramaticamente as suas vidas. Este começa por escrever uma carta que muda a sua vida para sempre – aquela que garante a sua alma a Lúcifer. Dorian escreve muitas cartas que contêm segredos e, com cada carta escrita, atinge um novo nível de maldade pois destrói a vida de outras pessoas.

CAPÍTULO IV

Doctor Faustus de Christopher Marlowe: A coragem da transgressão e da rebeldia

Armando Rui Castro de Mesquita Guimarães

*Ninguém, ó Cirno, é responsável pela sua desgraça ou vantagem,
Mas são os deuses os dadores de ambas as coisas.
E ninguém trabalha sabendo em sua mente
Se o desfecho do trabalho será bom ou mau.
Pois amiúde quem pensa sair-se mal sai-se bem
E quem pensa sair-se bem sai-se mal.
Ninguém tem à disposição tudo quanto quer,
Pois retêm-no as amarras da dura incapacidade.
Nós homens pensamos coisas vãs: nada sabemos.
Os deuses tudo cumprem consoante a sua vontade.*

Teógnis (séc. VI a. C.¹)

1. Introdução

Neste trabalho sobre o *Doctor Faustus* do poeta, tradutor e dramaturgo inglês Christopher Marlowe pretendo explorar uma leitura alternativa às que habitualmente são feitas acerca desta obra e sobre o seu autor. Advirto que não trato, neste trabalho, de questões técnicas ligadas aos vários textos existentes da peça, ou questões de natureza de crítica literária, nem teço considerações sobre vários enigmas que envolvem ou foram

inventados acerca da vida deste poeta, desde o seu papel como espião, o seu eventual assassinato por razões políticas, ou ainda, as suspeitas de ser ele o autor das peças e da poesia atribuídas a um William Shakespeare e que a sua morte, ou assassinato, teria sido estrategicamente forjada para poder desaparecer incólume da cena política inglesa.

A interpretação que faço desta obra teatral aponta para um Marlowe crítico, implacável, rebelde e irreligioso que, embora aparente oferecer-nos um Fausto «domesticado» pelas exigências sócio-políticas e religiosas do seu tempo e por uma mundividência cristã - de que resulta a sua inevitável condenação aos infernos -, oferece-nos na realidade, e nas entrelinhas, numa mistura engenhosa das moralidades medievais e da tragédia moderna, um homem inconformado, rebelde e corajoso apesar de todas as suas mui humanas hesitações, transformando este texto, deste modo, num grito de rebeldia e transgressão e num desbravar de uma visão do homem e do mundo alternativa, fundada nos valores greco-romanos do homem, dos deuses e do mundo. Um Fausto, na minha perspectiva, mais humano, mais nosso, mais genuinamente próximo de nós do que o Fausto redimido com que Goethe nos presenteará mais de dois séculos depois.

2. Vida e obra

Christopher Marlowe foi um poeta, tradutor e dramaturgo inglês (1564-1593), cuja curta vida de 29 anos está envolvida numa aura de mistério e enigma e, academicamente, em contínuas discussões entre os estudiosos. Basta começar pelo próprio apelido de «Marlowe», cuja grafia variou ao longo de toda a sua curta vida, uma vez que a língua inglesa ainda estava a estabilizar: Merling, Merlin, Marley, Morley e Marlowe².

No registo baptismal da igreja paroquial de S. Jorge o Mártir, em Cantuária, pode ler-se o seguinte: “No dia 26 de Fevereiro (1564) foi baptizado Cristóvão, o filho de John Marlow”. O baptismo de Marlowe aconteceu exactamente dois meses antes do de W. Shakespeare. John Marlow era um próspero sapateiro cuja família vivia em Cantuária há pelo menos 150 anos, tendo casado com Catherine Arthur, a 22 de Maio de 1561. Ambos

os pais sobreviveriam ao filho: o pai morre em 1605 e a mãe no ano seguinte. No ano em que Christopher Marlowe nasceu o seu pai tornou-se um *freeman* (homem livre) da cidade. O casal teve 9 filhos, sendo Christopher o segundo e mais três rapazes nasceriam mas que morreram na infância. Quando a mãe morreu, só havia três raparigas vivas. Duas das irmãs de Marlowe eram conhecidas por não serem propriamente respeitáveis e uma delas descrita como alguém dado a praguejar e a blasfemar (Rowse, 1964: 9). Este mesmo autor lembra, muito freudianamente, que “Assim, Christopher Marlowe cresceu numa família dominada por mulheres, com um pai bastante fraco: sem dúvida que isto foi importante para a sua estrutura psicológica” (1964: 10).

A cidade de Cantuária, no século XVI, seria pouco diferente da cidade medieval do tempo de Chaucer. Fica a meio caminho entre Dover e Londres sendo um lugar de passagem para viajantes, nacionais e estrangeiros, especialmente franceses, e soldados. Com a reforma anglicana, a cidade foi gravemente marcada pela destruição do culto de S. Thomas Becket e das riquezas acumuladas ao longo do tempo. A catedral, para além de um espólio valiosíssimo em ouro e jóias, detinha uma enorme quantidade de relíquias mas a reforma limpou-a de tudo isso³. A cidade foi visitada duas vezes por Isabel I, em 1573 e 1582 (Rowse, 1964: 4-6). Nesta, como noutras cidades isabelinas, havia lutas de touros, de ursos⁴ e execuções, tendo no reinado de Henrique VIII vários rebeldes religiosos e políticos sido torturados: foram cozidos vivos. “Assim, a atmosfera de crueldade, intriga e morte violenta que é um aspecto imediatamente destacável nas peças de Marlowe não precisa de nenhuma explicação especial em termos da personalidade do dramaturgo – era parte do ar que ele respirou enquanto criança” (Salgado, 1993: 104). Contudo, convém também não esquecer que “a turbulência que aparece na maioria dos escritos de Marlowe aparece também na sua vida pessoal. A sua língua afiada fê-lo ter inimigos” (Bakelees, 1991: 430), pelo que poderíamos concluir que se, por um lado, a personalidade de Christopher Marlowe era a de alguém propenso a fazer inimigos, por outro, é legítimo suspeitar que ele também gostava de os fazer (cf. Maxwell, 1993: 260).

Todo este clima de violência está espelhado no próprio teatro isabelino que, em termos de violência, foi muito maior do que no teatro anterior e no subsequente. Esta

seria também uma maneira do teatro poder competir com os espectáculos de lutas com ursos, muito populares e que muitas vezes se realizavam no mesmo espaço. Como se realizavam geralmente às quintas-feiras, em 1591, o Conselho Privado proibiu mesmo as representações teatrais nesse dia para não fazerem concorrência às lutas de ursos (Ridley, 2002: 268-270). Lembro ainda que nas representações teatrais da vida, martírio e morte de santos eram apresentadas muitas cenas violentas e horríveis, pelo que a violência e os horrores que aparecem em *Doctor Faustus*, em *Titus Andronicus* (Shakespeare) e em *The Spanish Tragedy* (Thomas Kyd) não seria nada de extraordinário ou fora do comum (Wickham, 1977: 97).

A cidade também receberia vários espectáculos teatrais: pensa-se que os actores do Conde de Leicester visitaram anualmente a cidade a partir de 1560. Outras companhias visitariam também a cidade como os actores de Lorde Warden of the Cinque Ports, a dos homens de Lorde Morley e do Conde de Hertford e pensa-se que os actores de Lorde Strange terão eventualmente apresentado aí algumas peças de Christopher Marlowe. E não podemos igualmente esquecer as representações que estavam a cargo das várias corporações (Rowse, 1964: 7-8).

Christopher Marlowe não terá tido uma infância muito difícil, como outras crianças menos afortunadas, pois o seu pai, sendo um homem livre e relativamente abastado, só podia ser julgado em Cantuária e por um júri local; e no testamento da mãe verifica-se que esta era proprietária de objectos de ouro e prata, de roupa valiosa e cara, de vários artigos domésticos e ainda de dinheiro.

Em Janeiro de 1579, um mês antes de completar 15 anos, Christopher Marlowe entrou para a King's School, como um «Queen's scholar» (escolar da Rainha), que era a idade limite para admissão. Depois da dissolução da escola monástica da catedral por Henrique VIII, a escola foi refundada em 1541 como uma King's School com um reitor e um professor assistente. Os reitores da King's School, no tempo de Marlowe, eram ambos provenientes da Universidade de Cambridge (Rowse, 11-12). Como estudante na King's School, Marlowe recebia uma mesada de uma libra por trimestre paga pelo fundo da catedral, onde o jovem apareceu inscrito como Christopher Marley. A escola

destinava-se à educação de filhos de gente abastada mas também aberta a 50 crianças ou jovens pobres mas intelectualmente capazes graças a bolsas de estudo (Salgado, 104). O Latim era a grande disciplina na escola, devendo os alunos alcançar um conhecimento razoável da gramática latina e proficiência no falar e escrever. O *curriculum* desta escola, e das outras, aliás, era constituído pela gramática latina de William Lily (avô do futuro dramaturgo John Lily); pelas *Institution of Christian Man*, as *Copia* e os *Colloquia* de Erasmo; depois seguia-se Vergílio; em história liam César, Salústio e Lívio; na comédia, Terêncio e Plauto; na tragédia, Séneca. Havia ainda antologias e coleções com poesia de Ovídio, Vergílio e Horácio. Estudavam também rudimentos de retórica e dialéctica. Em Cantuária terá possivelmente havido instrução em alguns rudimentos de Grego e a inevitável leitura da Bíblia e dos Livros de Orações (Rowse: 12). Para facilitar a aprendizagem do Latim, um dos métodos usados era representar peças em Latim que eram financiadas pelo Deão e pelo Cabido da Catedral. Estas peças teatrais escolares são parte das primeiras peças teatrais seculares em Inglaterra (Salgado: 104; Rowse, 13)⁵. O dia escolar era pesado e duro: as aulas começavam às 6 da manhã até às 5 da tarde. Christopher Marlowe ficou aqui até à festa de S. Miguel de 1580 quando, aos 16 anos, vai para Cambridge, para o Corpus Christi College.

Foi durante a Reforma, e particularmente no tempo de Isabel I, que a Universidade de Cambridge ganhou preeminência, oferecendo aos seus estudantes um ambiente mais variado, excitante e mesmo mais perturbador academicamente falando, do que a sua rival Oxford (Rowse, 15). Curiosamente, também, muitos dos mais notáveis católicos do século XVI inglês estudaram em Oxford, enquanto os protestantes centraram-se em Cambridge. No reinado de Isabel I, os principais governantes à volta da rainha eram todos homens de Cambridge (os Cecils, os Bacons, Walsingham e os tutores da Rainha) (Rowse, 15-16).

O Arcebispo Parker⁶, de Cantuária, havia instituído três bolsas de estudo para Corpus Christi, em Cambridge, sendo que uma estava reservada para um natural de Cantuária que tivesse sido estudante na King's School. Em 1580, Marlowe consegue esta bolsa de estudos e vai para Cambridge. O Arcebispo Parker de Cantuária foi o principal benfeitor desta faculdade, subentendendo-se que o bolseiro iria prosseguir a vida eclesiástica. Contudo,

Christopher, agora Marlin, aparece inscrito nos livros do *College* não como um estudante de teologia mas de dialéctica.

Na cidade universitária banhada pelo rio Cam, Marlowe deixou-se encantar pelos populares romances medievais em prosa, assim como terá lido versões medievais da saga de Alexandre Magno e da história de Tróia. No entanto, parece que Marlowe foi sempre pouco sensível e susceptível às sofisticacões do amor cortês ou cavalheiresco medievais: não fazia parte da sua natureza. O que o atraía era tudo que realçasse as capacidades sem limites do ser humano e não o amor das mulheres. Leu bastante poesia latina (Vergílio, Lucano e, mais que todos, Ovídio) assim como livros de viagens, de geografia e de etnografia: novos mundos e novas visões da vida (Rowse, 18-19).

“Nenhum outro escritor imaginativo – exceptuando talvez Milton – foi alguma vez mais intelectual, mesmo académico, na sua inspiração: era o pensamento abstracto o que o incendiava, o *pensamento* da poesia ou do poder, da capacidade ilimitada do homem para grandes feitos ou o seu estatuto trágico num universo que não se preocupa de todo com ele” (Rowse, 20). De facto, nenhum escritor deveu tanto à universidade como Marlowe: “Vemos que Marlowe não pôde evitá-lo senão falar na língua da Universidade: isso tornou-se-lhe uma segunda natureza” (Rowse, 21). Os clássicos fluíam nele com naturalidade e espontaneidade.

Em Cambridge, Marlowe tomou conhecimento não só dos clássicos latinos mas também da literatura e do pensamento contemporâneos francês e italiano, nomeadamente Maquiavel. Terá também sido em Cambridge que Marlowe conheceu as ideias de Francis Kett, que negava a divindade de Cristo e que foi queimado na fogueira em 1589 (Ridley, 2002: 264). Marlowe terá igualmente traduzido, nos seus anos de universitário, os poemas de Ovídio e as *Pharsalia* de Lucano, assim como terá iniciado a escrita de *Dido, Queen of Carthage*.

Durante os seus seis anos na Universidade, a frequência de Christopher Marlowe foi irregular: esteve ausente durante várias semanas seguidas depois do bacharelato e creu-se que em missões secretas de espionagem sob a orientação do Secretário Francis Walsingham. O lugar visado de espionagem seria o Seminário Católico de Reims, onde se

treinavam sacerdotes católicos ingleses para actividades religiosas e políticas subversivas em Inglaterra (Salgado: 105). Entre aqueles que aí espiavam para F. Walsingham contam-se o dramaturgo Anthony Munday e Richard Baines, possivelmente o mesmo homem que dará informações contra Christopher Marlowe em 1593. Pouco antes de receber o seu *Master of Arts*, as autoridades académicas foram informadas que Christopher Marlowe ter-se-ia juntado ao Seminário de Reims e recusaram conceder-lhe o grau académico (idem: 106)⁷.

Perante a recusa das autoridades universitárias de conferir o grau de mestre a Marlowe, uma resolução do Conselho Privado da Rainha, de 29 de Junho de 1587, exigiu que o grau lhe fosse atribuído explicando que as ausências de Marlowe no continente tinham sido feitas ao serviço de Sua Majestade e para bem do Reino. Assim forçadas, as autoridades universitárias atribuem-lhe o grau de mestre em Julho de 1587. No entanto, a actividade dramática de Christopher Marlowe já havia começado pois o seu *Tamburlaine, Part I*, já havia conhecido os palcos em Londres e com enorme sucesso, seguindo-se uma sequela (Salgado: 106).

A exacta natureza das actividades de espionagem de Christopher Marlowe certamente que permanecerão obscuras. Mas, provavelmente, tê-lo-ão envolvido nos assuntos de França, Espanha e Países Baixos. Isto corresponde ao período anterior à Grande Armada e o governo de Sua Majestade estaria muito interessado em saber o que se passava no estrangeiro com os católicos ingleses. Certamente que Christopher Marlowe, quando no estrangeiro, terá conhecido e contactado estes católicos ingleses e daí os rumores quanto ao seu catolicismo. A actividade de espionagem de Christopher Marlowe devem-no ter levado a várias partes da Europa Ocidental e do Norte. Há indícios que talvez tenha estado em Utrecht, em Outubro de 1587 e, em Paris, em 1592.

A sua carreira enquanto espião pode explicar, em parte, a sua pequena produção literária (7 peças de teatro, um poema narrativo incompleto, algumas traduções e algumas líricas). E ao mesmo tempo explica o mundo violento e cruel de peças como *The Jew of Malta* e o conhecimento histórico que manifesta em *The Massacre at Paris*. Por outro lado, temos de nos lembrar que a figura do dramaturgo profissional estava ainda a nascer pois

o velho sistema de patrocínio literário estava a desaparecer (Salgado: 107), pelo que estes jovens escritores não conseguiriam ganhar a vida só a escrever. E também parece claro que o próprio Christopher Marlowe era, por natureza, inclinado a uma vida de intriga e violência. Testemunho disto mesmo é que, já em Londres, a 28 de Setembro de 1587, Marlowe envolveu-se numa luta com um certo William Bradley. O poeta e amigo de Marlowe, Thomas Watson, intervém para pôr cobro à luta mas acabou por matar Bradley em legítima defesa. Marlowe e Watson foram presos em Newgate e passados 15 dias Marlowe foi libertado sob fiança graças a um Richard Kitchen (advogado) e um Humphrey Rowland (artesão). Foram julgados a 3 de Dezembro, onde, entre os juízes se encontrava Sir Roger Manwood a quem Marlowe dedicará um epitáfio em Latim quatro anos mais tarde⁸. Marlowe foi absolvido e Thomas Watson sairá da cadeia em Fevereiro do ano seguinte. Este Thomas Watson era um poeta muito afamado neste tempo, próximo do círculo dos Walsingham (Francis e do seu primo, Thomas) e terá sido Watson quem terá apresentado Marlowe no mundo literário londrino (Rowse, 110-113).

Foi neste período de alta tensão que o drama isabelino, enquanto tal, nasceu. Na década anterior surgiram os primeiros edifícios de teatros, fora dos limites da cidade e apesar da oposição do Mayor e da Corporação da cidade a verdade é que a rainha e o seu Conselho Privado apoiavam-nos, assim com a maioria da aristocracia e da população simples, frente à oposição da classe média respeitável e dos Puritanos. "Numa sociedade nascente, mercantil, politicamente consciente e comparativamente rica havia a necessidade de novas visões da vida boa, de novos paraísos, de novos mundos dourados e até de novos infernos" (Morris, 1993: 58). São novos territórios a explorar, literal e figurativamente, no mundo do pensamento e no mundo físico, abrindo o espírito humano a descobertas nas ciências, na filosofia e na política. Novas direcções para o pensamento que se traduzirão em peças como o *Doctor Faustus* de Marlowe, o *Volpone* de Jonson e o *Malcontent* de Marston. "Se procurássemos uma característica sempre presente para caracterizar o drama do período de 1580-1640, seria o altar deserto. (...) Talvez a qualidade essencial do drama isabelino e jacobeu, a qualidade que o distingue de tudo o que se fizera antes, seja este afastamento da religião, a fuga da fé" (idem: 58).

Depois de *Tamburlaine* ter-se-á seguido *The Jew of Malta*, talvez escrito em 1589 ou princípios de 1590. Nesta peça, e pela primeira vez, é apresentado em palco o maquiavelismo (Maquiavel aparece no Prólogo). Marlowe estaria interessado no conceito renascentista de *virtù*, o princípio da força de um homem para conseguir, por si, tudo o que quer. E Marlowe sabia que o poder e a riqueza só se conseguem se muitas das vezes não tivermos escrúpulos e acreditarmos que os fins justificam os meios. Esta peça foi um sucesso imediato e parece que foi Marlowe quem criou o personagem judeu com estas características (Rowse, 98-99).

Depois de *The Jew of Malta*, ter-se-á seguido *The Massacre at Paris*, talvez a peça menos satisfatória de Marlowe e aquela que nos chegou em pior estado. Foi também um sucesso no seu tempo, embora todas as representações tivessem ficado suspensas, em Londres, devido à eclosão de um surto de peste.

“O advento de Marlowe no drama é qualquer coisa de parecido ao portento do seu *Tamburlaine* no campo da história”. Foi uma verdadeira nova energia que acabou com as velhas convenções, uma força bárbara que levou tudo pela frente, uma verdadeira selvajaria megalomaniaca que temos em Marlowe. É a ambição selvagem que encontramos em *Tamburlaine*, no *The Jew of Malta* e em *Doctor Faustus*: respectivamente, o poder político, o poder da riqueza e o poder do conhecimento infinito a qualquer preço para satisfazer o desejo humano (Robertson, 1919: 101-103). Estas mesmas conclusões encontramos em John Burgess Wilson: “Neste conjunto de peças aparece a verdadeira voz da Renascença, do período de novos conhecimentos, nova liberdade, novo empreendimento, do período de adorar o Homem e não Deus”. (...) “Marlowe resume a Nova Época. As velhas restrições da Igreja e as limitações sobre o conhecimento humano foram destruídas; o mundo está a abrir-se e os navios navegam para novas terras; a riqueza está sendo acumulada; os grandes conquistadores nacionais estão a aparecer. Mas, acima de tudo, é o espírito da liberdade humana, do poder e do empreendimento humano sem limites que as peças de Marlowe traduzem. Tamerlão é o grande conquistador, a materialização do poder tirânico; Barrabás, o judeu de Malta, equivale ao poder monetário; Fausto representa a forma mais mortal de todas, pelo poder que o conhecimento supremo pode dar” (1958: 89).

Para além da sua familiaridade com a intriga no estrangeiro e a violência em Inglaterra, Christopher Marlowe parece também ter estado ligado a um grupo de jovens pensadores radicais de que Sir Walter Raleigh se rodeou: «The School of Night» (Salgado: 108). Dentre estes contavam-se o meio-irmão de Raleigh, Carew; o astrólogo John Dee; o matemático Thomas Harriot e outros que, na imaginação popular, estavam associados ao ateísmo, à necromancia e a outras actividades suspeitas. Embora não se possa estabelecer uma ligação directa entre Marlowe e Sir Walter Raleigh é, contudo, inegável o fascínio de Christopher Marlowe para com as ideias desse grupo. E, por outro lado, tendo em conta a imaginação e o cepticismo de intelecto, assim como a maneira da sua morte, Raleigh assemelha-se não somente aos heróis do drama marloviano como ao seu criador” (idem: 109). É provável que Christopher Marlowe tenha conhecido alguns dos protagonistas da «Escola da Noite» na casa londrina de Sir Walter Raleigh. Deste modo, com ligações misteriosas a traidores suspeitos vivendo no estrangeiro e ligações domésticas abertas com «ateus», Christopher Marlowe facilmente se tornou famoso como um intriguista, blasfemo e libertino (Salgado: 109).

Nos princípios de 1592 terá sido deportado da Holanda por ter supostamente tentado forjar moedas em ouro (Dribble, 2006: 406). É também neste ano que Marlowe foi denunciado, por dois guardas de Shoreditch, de provocar distúrbios e foi presente a um juiz, Owen Hopton, que o fez pagar somente uma multa. Shoreditch era a zona de Londres onde se situavam os teatros e onde Marlowe viveria (cf. Santamaría, 2005: 13).

Em 1593, cinco anos depois da Armada Invencível ter sido derrotada, os medos de uma invasão católica ainda estavam bem acesos assim como o medo de atentados contra a rainha. A xenofobia em Londres estava em alta e é então que irrompe uma violenta peste nesta cidade. Em Maio, o dramaturgo Thomas Kyd é preso sob a acusação de ter publicado panfletos que conduziram a distúrbios em Londres. São descobertos, entre os seus papéis, textos considerados heréticos. Interrogado e sob tortura, disse que esses papéis pertenciam a Christopher Marlowe pois uns dois anos antes partilharam um quarto em Londres. O testemunho de Thomas Kyd fez com que fosse emitido um mandado contra Christopher Marlowe, que este respeitou imediatamente e apresentou-se ao Conselho Privado. Este

ordenou-lhe que ficasse disponível para mais inquirições, enquanto prosseguiam as investigações. Estas investigações resultaram de um relatório de um informador, Richard Baines, que acusava Christopher Marlowe de ateísmo e de blasfémia, entre outras coisas. Mas quando a Rainha recebeu a cópia desta inquirição, já Christopher Marlowe estava morto há dois dias.

Christopher Marlowe foi morto a 30 de Maio de 1593, em Deptford Green, na taberna da viúva Eleanor Bull (Salgado: 110). Os quatro homens que aí se reuniram estavam todos ao serviço de Thomas Walsingham e três eram agentes secretos: Robert Poley, Nicholas Skeres e Ingram Frizer, que terá sido quem convidou Christopher Marlowe a aparecer. Depois do jantar, estando os quatro juntos, levantou-se uma discussão acerca do pagamento da conta e Marlowe terá tirado um punhal a Frizer e atacado este. Defendendo-se, Frizer acabou por espetar o punhal acima do olho direito do poeta tendo este morrido instantaneamente, segundo rezam os documentos oficiais. Marlowe foi sepultado, logo no dia seguinte, na igreja de St. Nicholas, em Deptford. O julgamento dos implicados foi a 15 de Junho e nele o médico legista da Casa Real, William Danby, testemunhou apontado para o facto que Frizer terá agido em legítima defesa («in defensione ac saluacione vite sue»), pelo que o acusado receberia o perdão oficial a 28 de Junho (cf. Duarte, 1987: 12). (Acerca das suspeitas de assassinato de Marlowe e possíveis razões para tal, cf. Santamaría, 2005: 14-19; Duarte, 1987: 12-16).

O génio de Christopher Marlowe assenta no facto de ter mudado a natureza e o âmbito do drama inglês. “Dos seus contemporâneos, somente Shakespeare claramente o ultrapassa em realização. E como uma influência, pode-se afirmar que ele é mais importante do que Shakespeare, em particular pela sua influência sobre o próprio Shakespeare” (Salgado: 111). Já Edmund Gosse escrevia em 1897 que “não se pode duvidar que, em 1593, Marlowe escrevera melhores obras e que prometia outras ainda maiores que Shakespeare, que parece ter ganhado preeminência só depois do desaparecimento do seu rival. Tudo o que podemos dizer agora é que se os dois poetas tivessem morrido no mesmo dia é certo que Marlowe pareceria ser o mais genial dos dois” (1900: 105).

Como escreveu Graham Greene a propósito de Marlowe: “É sempre inútil especular sobre o futuro de um homem morto: um homem morre do mesmo modo que vive – e a

vida e o talento de Marlowe foram ambos espectaculares” (1944: 110). De facto, há na vida e na obra de Marlowe uma força e uma energia espectaculares. E mesmo estudiosos que possam ter reservas quanto à moralidade e à religiosidade de Marlowe reconhecem que “Há uma grandeza e força titânica nas suas criações – o produto-reflexo do seu próprio temperamento – e é difícil encontrar um paralelo no drama inglês. Ele vai às raízes mesmas dos elementos primitivos na natureza humana, com os seus desejos excessivos - os desejos carnisais, a luxúria dos olhos e o orgulho da vida – que violentamente lançam catástrofes”, como escrevia J. M. D. Meiklejohn (1908: 100).

3. Obras de Christopher Marlowe

3.1. Produção dramática

Tamburlaine The Great (Part I and II)

Tamerlão, o Grande (Parte I e II)

Foi a primeira peça representada de Marlowe, provavelmente escrita antes de 1587 mas representada nesse ano, a Parte I e, em 1588, a Parte II. Foi publicada em 1590, sem a indicação no frontispício do nome do autor mas só da companhia que a representou, como era, aliás, costume nesta época. Tem duas Partes e cada uma tem 5 actos. Está escrita em verso branco⁹. Foi uma peça muito popular e um grande êxito. Foi baseada na obra do humanista espanhol Pedro Mexía (*Silva de varia lécion*, 1540).

Nesta peça, a força do génio poético de Marlowe (a sua «mighty line», como se lhe referiu Jonson) transforma o verso branco numa poderosa arma para o palco, estabelecendo um padrão para toda a produção dramática isabelina e jacobea posteriores. Marlowe manifesta aqui não só a sua enorme capacidade e criatividade poéticas como também a sua capacidade para representar o seu herói trágico segundo vários ângulos, revelando quer a brutalidade quer a grandeza do personagem (Kuiper, 1995: 1091). Marlowe inspirou-se na vida de Timur (1336-1405), ou Tamerlão, em português, conhecido como «o flagelo

de Deus», um cético que nasceu pastor e acabou sendo um dos maiores conquistadores de sempre. Tamerlão é lembrado principalmente pela sua ambição e crueldade desmesuradas (que Marlowe deixa bem patente na peça), pelas suas conquistas desde a Índia à Rússia até ao Mediterrâneo e pelas realizações culturais da sua dinastia. Toda a sua ambição só foi suavizada pelo seu amor a Zenocrate, a filha cativa do Sultão do Egipto (Goring, 1998: 701-702; Kuiper, 1995: 1117; Drabble, 2006: 633).

Tamburlaine foi representado pelos *Lord Admiral's Men*, assim como seriam todas as outras peças de Marlowe, exceptuando *Edward II*, e foi Edward Alleyn, um dos maiores actores deste período, que encarnou brilhantemente os papéis grandiosos e trágicos de Tamerlão, Guise, Barrabás e Fausto (Rowse, 53)¹⁰.

A utilização do verso branco no palco, de que *Tamburlaine* foi o primeiro exemplo bem sucedido, permitiu a Christopher Marlowe infundir no teatro paixão e liberdade poética de um modo nunca antes visto, não obstante o enorme e inigualável sucesso de *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, que sendo melhor em termos de maior intensidade dramática, é de longe muito menor em poder poético (Rowse, 54). A força poética de Marlowe é um dado inegável: “O excesso calculado, aliado a um domínio bem maior do ritmo métrico e efeitos poéticos inventivos, ajudam a definir a natureza muitas vezes surpreendente e desconcertante da poesia dramática de Marlowe, que levou o pentâmetro jâmbico inglês à sua primeira idade adulta” (Sanders, 2005: 198). As audiências isabelinas encontraram aqui tudo o que queriam: uma atmosfera de guerra, um indivíduo valoroso, destemido, corajoso e heróico; o valor da iniciativa individual de alguém que abre o seu próprio caminho no meio das adversidades e acaba por gozar o que meritariamente conquistou. E a tudo isto, uma linguagem heróica, gloriosa, uma poesia inesquecível (Rowse, 67).

O êxito de *Tamburlaine* foi enorme e apareceram depois muitas referências, citações, paralelismos e paródias que evidenciaram claramente o seu sucesso e popularidade. Mas também surgiram duras críticas: Robert Greene, nos princípios de 1588, critica *Tamburlaine* destacando a poesia, isto é, a sua linguagem gloriosa e poderosa e o ateísmo do seu personagem principal (Rowse, 76-78).

The Tragedy of Dido, Queen of Carthage*A Tragédia de Dido, Rainha de Cartago*

Peça teatral de Christopher Marlowe e de Thomas Nashe, em 5 actos, em verso branco, publicada em 1594. Peça baseada na história de Dido e Eneias como relatada no IV Livro da *Eneida* de Vergílio (Kuiper, 1995: 327). Terá sido representada entre 1587 e 1593.

The Toublesome Raigne and Lamentable Death of Edward the Second*O Agitado Reinado e Lamentável Morte de Eduardo II*

Tragédia em verso branco e em 5 actos, foi uma das primeiras peças isabelinas com um tema histórico inglês. Foi representada c. 1592 e publicada em 1594. No entanto, mais do que uma tragédia histórica, *Edward II* centra a acção na relação do rei com o seu favorito, Gaveston, que alguns estudiosos apontam como sendo um auto-retrato do próprio Marlowe – charmoso, fanfarrão, cruel e homossexual -, mas que desaparece a meio da peça, surgindo então como contrapeso a figura maquiavélica de Mortimer (cf. Salgado, 1993: 128-129). “Para além da excitação que a busca da glória provoca, Marlowe preocupa-se com as questões da responsabilidade social, as qualidades corruptoras do poder e o sofrimento que o poder produz” (Kuiper, 1995: 365). Esta peça teve uma grande importância para o *Richard II* de Shakespeare (Drabble, 2006: 199). Comparativamente às outras peças de Marlowe, enquanto nas outras os seus personagens heróicos procuram, megalomaniacamente, o poder militar, político ou intelectual, em *Edward II* o rei parece rejeitar todo esse poder, procurando “um outro domínio, o de um amor homossexual inaceitável para o opressivo mundo histórico onde é obrigado a viver” Ele é um homem vencido. “Ele é o personagem mais convencionalmente «trágico» de Marlowe, naquela que é também a sua tragédia menos convencional” (Sanders, 2005: 202).

The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*A Famosa Tragédia do Judeu Rico de Malta*

Tragédia em 5 actos, em verso branco, produzida c. 1590 e publicada em 1633 (Kuiper, 1995: 601). Nesta peça, Marlowe apresenta-nos um mundo materialista, reduzido ao poder do dinheiro onde o céu e Deus parecem não ter mais lugar. E todos os personagens, sejam eles cristãos, muçulmanos ou judeus não são avaliados em termos morais nem religiosos (pois nenhum é melhor do que o outro), mas antes se são mais espertos e inteligentes do que os adversários. E quem é estúpido, perde (Morris, 1993: 69). Aliás, Barrabás, se por um lado consegue atrair a si, por parte dos espectadores, alguma pena e comiseração pelos abusos de que foi vítima, no entanto, aparece também claramente delineado como “glorioso na sua cupidez, extravagante no egoísmo e brilhante no engenho” (Sanders, 2005: 201) e será um erro de cálculo que o conduzirá à morte. O Prólogo é apresentado pelo próprio Maquiavel.

The Massacre at Paris

O Massacre em Paris

Escrita em verso branco c. 1592, esta peça concentra, em palco, o período que vai do massacre de S. Bartolomeu perpetrado pelas forças católicas contra os Huguenotes, em França, a 24 de Agosto de 1572, até à morte de Henrique III, em 1589 (Salgado, 1993: 117; Drabble, 2006: 411). Nesta peça, Marlowe não está minimamente preocupado com o que há de certo ou errado na questão religiosa e mesmo os Huguenotes não são representados como sendo corajosos ou dignos. “O único verdadeiro interesse da peça centra-se na personagem de Guise, que é apresentado como um maquiavélico inveterado, que usa a religião, a família, as lealdades pessoais e qualquer coisa que pareça que possa ser colocado ao serviço do seu egoísmo sem escrúpulos e fixado num único propósito” (Salgado, 1993: 118). É a única peça de Marlowe acerca da qual sabemos com certeza a data da sua representação: foi em Janeiro de 1593, no teatro The Rose, onde a maioria das suas peças foram apresentadas.

The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus

A História Trágica da Vida e Morte do Doutor Fausto

Tragédia em verso branco e em prosa. Há uma primeira versão, publicada entre 1604 e 1611 (o Texto-A), com 1517 versos; e uma outra versão diferente e maior, com 2121 versos (o Texto-B), publicada entre 1616 e 1631. Há ainda uma edição de 1633, mas que hoje se pensa ser completamente espúria (Salgado, 1993: 125). Terá sido representada pelos *Lord Admiral's Men* em 1594. A popularidade desta obra é atestada pelos relatórios deixados por Philip Henslowe que indicam que *Doctor Faustus*, só em 1597, teve mais de 24 representações e que, tanto quanto se pode comprovar hoje através de cópias do texto que sobreviveram, entre 1604 e 1631, houve nove edições de *Doctor Faustus* (Rowse, 1964: 213).

Quanto à classificação desta peça, se pertence ao género das *morality plays* (moralidades) ou se é um tragédia, as opiniões dos estudiosos dividem-se e tendem a classificar *Doctor Faustus* numa lógica disjuntiva: ou é um *morality play* (moralidade) ou é uma tragédia. Cada lado procura defender o mais valentemente possível a sua causa, mas não vale a pena remetermo-nos aos textos publicados existentes, pois à partida, eles próprios são também ocasião e motivo de discussão entre os estudiosos. De facto, não sabemos, pura e simplesmente, qual teria sido, e como seria, o texto primigeniamente escrito por Marlowe e que acrescentos e modificações posteriores sofreu.

Quanto à questão de se se trata de um *morality play* (moralidade) ou de uma tragédia convém lembrar que encontramos as duas formas do texto: em *Doctor Faustus*, a estrutura da moralidade está presente nos personagens do Bom e Mau Anjos, na procissão dos Sete Pecados Mortais, nas tentações protagonizadas por Valdez e Cornélio, na figura do Ancião no acto final e nas cenas cómicas no meio da peça. Mas, mesmo aqui, convém assinalar que se trata antes de uma moralidade invertida porque embora o protagonista comece com uma inocência relativa, acaba por pecar e por rejeitar resolutamente a Deus, sendo no fim condenado e não salvo, como acontecia nas *morality plays*. Mas *Doctor Faustus* também deve muito à tragédia pois explora de uma maneira inequívoca a natureza paradoxal da existência humana em que se salienta e exponencia a força, a desmesura, a ambição e o potencial do

homem que, inevitavelmente, tem de morrer, como aliás reconhece o próprio Tamerlão no final da peça homônima em que desesperadamente exclama que “Tamerlão, o flagelo de Deus, tem de morrer”. Como explica e reconhece Michael Mangan: “A peça de moralidade e a tragédia são mais do que apenas duas formas dramáticas diferentes: elas representam dois modos diferentes de vermos o mundo. O primeiro, de origem medieval, integrador e cósmico em espírito, afirma amplamente que «a humanidade é fraca e sujeita à tentação, mas redimível pela graça de Deus». A segunda, mais céptica, questionante e secular, e mais preocupada com a destruição e desintegração últimas das aspirações humanas individuais, pergunta «o que acontece quando as pessoas se colocam fora da ordem estabelecida das coisas? Vede quão vulneráveis elas são – mas vede também como é que o universo se parece a partir dos seus pontos de vista». Em *Doctor Faustus*, ao combinar elementos das moralidades e da tragédia, Marlowe coloca estas duas visões do predicamento humano um contra o outro” (1987: 20). Em *Doctor Faustus*, Marlowe consegue confrontar, com mestria e arrojo, estas duas visões do homem e das suas capacidades, interpelando-nos incomodamente.

Quanto à existência de dois textos diferentes, não podemos esquecer que o texto dramático é para ser representado e a sua fixação impressa é geralmente tardia. No tempo de Marlowe isto era ainda mais evidente e frequente. Como já foi assinalado, a 1ª edição impressa que temos de *Doctor Faustus* é de 1604, onze anos depois da morte do seu autor. E em 1616 surge uma outra edição impressa diferente da de 1604. E também sabemos por documentos pertencentes a Philip Henslowe – dono da companhia teatral que comprou o *Doctor Faustus* -, que, em 1602, ele pagou quatro libras a dois escritores, William Bird e Samuel Rowley, por acrescentos feitos em *Doctor Faustus*. Esta quantia era muito mais elevada do que Henslow habitualmente pagava por uma peça nova. Assim, neste tempo, o texto que saía das mãos de um dramaturgo, logo que vendido a uma Companhia teatral, era tanto propriedade do autor, como da Companhia que o comprara e alterações poderiam acontecer, por razões várias, tendo em conta o tipo de audiência, o desenvolvimento do próprio texto, o local, as condições mecânicas do palco, que podiam levar a alterações do texto, com concordância e intervenção do autor ou mesmo sem elas. Lembremo-nos que o *copyright* ainda não existia.

Não sabemos ao certo o que foi acrescentado durante estes anos todos ao texto de Marlowe quer na versão de 1604 quer na de 1616. E há ainda estudiosos que desconfiam que outros acrescentos terão sido feitos por outros autores que não Bird e Rowley, com ou sem o conhecimento e aprovação do próprio Marlowe. Deste modo, estamos perante duas versões de uma peça em que desconhecemos o que foi originalmente escrito por Marlowe, embora haja hoje um consenso alargado entre os peritos que as partes não-cómicas dos Actos I, II e V serão mesmo de Marlowe (Mangan, 1987: 21).

Poder-se-ia dizer *grosso modo* que a edição de 1604 (o texto-A) parece-se mais com uma tragédia, enquanto o texto-B (a edição de 1616) parece-se mais com um *morality play*. Os textos que hoje dispomos resultam de uma amálgama dos dois segundo critérios dos editores actuais. Hoje pensa-se que o texto mais curto, o texto-A, seria o texto usado pela companhia teatral nas suas deslocações fora de Londres onde os palcos estariam menos bem apetrechados e preparados para apresentar cenas como tronos descendo do céu ou infernos abrindo-se no chão do palco. Assim, a demanda pelo verdadeiro *Doctor Faustus* parece ser uma questão falsa pois fazia parte da vida de um texto teatral adaptar-se às diferentes condições de representação encontradas em diferentes palcos, locais e audiências. Como resumidamente explica Mangan: “Nós possuímos uma peça da época isabelina chamada *Doctor Faustus*. Foi criada através da colaboração, provavelmente mudou muitas vezes durante os seus primeiros anos de palco, e foi impressa em duas ocasiões separadas e em duas formas separadas nos princípios do século XVI, e desde então vários editores tentaram, com graus variados de sucesso, fazer sentido dramático a partir dos documentos originais. De um modo geral, chegaram a algum consenso de modo que as diferenças entre uma e outra edição moderna são relativamente pequenas. Estes editores fazem parte da história autêntica da peça tal e qual como os editores originais da 1ª e da 2ª edições. A peça que lemos e vemos representada, foi criada não só por Christopher Marlowe e os seus colaboradores anónimos isabelinos e outros. Tem também sido criada pelos editores modernos, através das escolhas que fizeram a partir de um conjunto de material nem sempre igual” (Mangan, 1987: 24).

Finalmente, quanto às fontes do *Doctor Faustus* de Marlowe é indubitável a presença da versão inglesa do *Faustbuch*. Nos primeiros meses de 1592 é publicada, em Inglaterra, a

tradução do *Faustbuch* que Marlowe leu de certeza. A esta fonte, Marlowe foi buscar vários episódios (como os cornos de Benvolio, a vingança deste, o mercador que comprou o cavalo de Fausto, a visão de Alexandre) e os personagens e os nomes (Fausto, Mefistófeles, Wagner, o Ancião, Carlos V, Alexandre, o Duque de Vanholt). Mas, se aqui é próxima a semelhança com a tradução inglesa do *Faustbuch*, também é verdade que, segundo Santoyo e Santamaría, “Do *Faustbuch* está ausente o interesse dramático que Marlowe imprime à sua obra, a profundidade dos sentimentos e a força vital que aparecem nas melhores cenas. E estão ausentes, de igual modo, aspectos tão difíceis como o estilo, a inspiração, o tom, a finura e, em definitivo, a arte“. E nos monólogos e nos diálogos, a força da linguagem poética só pode ser de Marlowe. Como concluem estes dois estudiosos espanhóis “convém acrescentar que nunca um modelo foi copiado com mais liberdade do que neste caso” (Santamaría, 2005: 29-33).

Nota Bene. Para este trabalho utilizei o texto bilingue e a tradução portuguesa de João Ferreira Duarte e de Valdemar Azevedo Ferreira, Lisboa, 1987 (*vide* Bibliografia). Os tradutores portugueses, por sua vez, utilizaram o *Doctor Faustus* editado por Fredson Bowers, in *The Complete Works of Christopher Marlowe*, 2 vols., Cambridge, 1973.

3.2. Produção poética e traduções

Convém assinalar que nenhum dos poemas ou traduções de Marlowe foram publicados em vida do poeta e que também não é fácil estabelecer a cronologia da sua composição (Salgado, 1993: 112). No entanto, como era comum e habitual nestes tempos, muitas destas obras eram conhecidas em círculos restritos pois circulavam em manuscrito.

Hero and Leander

Hero e Leandro

Poema narrativo não-dramático de Marlowe, inacabado, com 818 versos e em duas partes. É a história trágica do amor de Leandro por Hera, sacerdotisa de Afrodite, que vivia em Sestos no lado europeu do Helesponto, enquanto Leandro vivia em Abidos, na outra

margem, visitando-a de noite, nadando através do mar até que, um dia, morre afogado quando ia ter com Hera e ela, desesperada, atira-se ao mar (Wynne-Davies, 1994: 158).

Hero and Leander é, indiscutivelmente, “a mais sólida realização poética não-dramática de Marlowe” (Sanders, 2005: 189). Marlowe inspirou-se em Ovídio e no poeta grego Museu (séc. V d. C.), sendo que Marlowe confere ao poema um erotismo, naturalidade e uma ironia que estão somente presentes na sua tradução. Aliás, a descrição de Hero é menos eroticamente carregada do que a de Leandro, deixando no ar uma certa ambiguidade sexual e alguns toques homossexuais (idem: 189). “Um dos aspectos mais significativos do poema é a sua sexualidade aberta. Há poemas italianos como este, mas nenhum em inglês até ao século XVII; é emocionalmente falando muito desafiador. É também muito aberto acerca dos seus interesses sexuais – a tradição que defende que Marlowe era homossexual retira de *Hero and Leander* muitas das suas justificações. Ambos os amantes são descritos como infinitamente desejáveis; mas o elogio de Leandro é muito mais francamente sexual do que o de Hero e especificamente homossexual.” Não são só as mulheres que desejam Leandro: os homens e os deuses também o desejam (Orgel, 2007: XV-XVI). Dois comentadores franceses, Émile Legouis e Louis Cazanian, arriscam que em *Hero and Leander* Marlowe usa o poema para se opor às crenças do seu tempo e, porque lhe agrada e diverte-o desafiar o sentido moral da sua época, envolve este seu poema num tom de paganismo escandaloso, manifestando simultaneamente um entusiasmo pela beleza masculina e introduzindo gratuitamente práticas proibidas (1948: 311).

Este poema terá sido escrito na primavera de 1593, quando os teatros londrinos estavam fechados por causa de um surto de peste e Marlowe encontrava-se em casa de Thomas Walsingham, no Kent. “Se tiver sido este o caso, é a sua última obra e de muitas maneiras *Hero and Leander* mostra uma maturidade de técnica ausente nas outras obras não-dramáticas de Marlowe. Na exuberância da imaginação e na liberdade do seu manuseamento da forma do verso em comparação com os poemas rivais de Marlowe, ultrapassa de longe o poema narrativo de Shakespeare, *Venus e Adonis*, escrito mais ao menos nessa mesma altura” (Salgado, 1993: 114). E conclui Salgado: “Se nada mais tivesse escrito, Marlowe seria ainda lembrado como o autor de *Hero and Leander*” (idem: 114).

Em 1598 fizeram-se duas edições de *Hero and Leander*: a primeira só com o poema de Marlowe e publicada por Edward Blount; a segunda foi publicada por Paul Linley com uma continuação por George Chapman, em tons moralizantes e quase pudicos, muito longe do tom eroticizado de Marlowe. Embora para o leitor de hoje as diferenças entre a versão marloveana e a continuação de Chapman manifestem claras diferenças, estas teriam sido menos notórias para um leitor do século XVII e ambos os textos foram sendo sempre publicados em conjunto ainda durante o século XX (Orgel, 2007: XVII-XIX). Também em 1598 apareceu uma outra continuação de *Hero and Leander*, desta vez pela mão de Henry Petowe (1575/6-1636?), que terá sido a sua primeira obra poética publicada, mas tratando-se de um acrescento "inquestionavelmente inepto e estúpido, com um final feliz distintamente imerecido e que, como tal, mereceu certamente o seu quase total esquecimento" (idem: XIX; cf. Salgado, 1993: 112).

The Passionate Sheperd to his Love

O Pastor Apaixonado ao Seu Amor

Este poema foi talvez o mais popular de todos os poemas líricos de época isabelina (Sanders, 2005: 188). É um poema que se destaca de uma maneira absolutamente fabulosa pela sua deliciosa, mas aparente, simplicidade e fluidez. Um poema ambíguo, à boa maneira da época, em que não sabemos se dirigido por um homem a outro homem, ou a uma mulher. O poema já existiria em 1589, pois aparece uma sua paráfrase no *Menaphon* de Robert Greene. Foi publicado anonimamente em *The Passionate Pilgrim*, em 1599 e sem título. Surge uma outra versão do poema, desta vez com o título que lhe conhecemos e com mais duas estrofes no *England's Helicon*, em 1600, e identificado como sendo de Marlowe. Este poema foi imitado, parodiado e respondido durante todo o século XVII (Orgel, 2007: XXI).

All Ovids Elegies

Todas as Elegias de Ovídio

Ainda em Cambridge, Marlowe traduziu os *Amores* de Ovídio (Sanders, 2005: 189). Foi a primeira vez que os *Amores* foram traduzidos para Inglês e em qualquer língua moderna, aliás. Era a obra de Ovídio menos conhecida durante a Renascença, mas com Marlowe deixou de ser uma mera tradução: “traz para o verso inglês uma nova tonalidade e um novo âmbito de possibilidades” (Orgel, 2007: X). Isto é reconhecido por vários estudiosos pois mesmo apresentando algumas falhas ao nível tradução, no entanto, revelam o engenho de um grande e original poeta (Salgado, 1993: 110). É uma obra eroticamente transgressiva, como a descreve Stephen Orgel, pois trata-se de “uma crónica não somente de luxúria mas de adultério, proxenetismo, promiscuidade, infidelidade, irreverência”. E contrariamente às insinuações de homossexualidade numas obras e de manifestações inequívocas de homossexualidade noutras (como em *Edward II*, em *Dido, Queen of Carthage* e em *Hero and Leander*), as *Elegias* de Marlowe são exclusivamente heterossexuais (2007: XI). A publicação de *All Ovids Elegies* apareceu conjuntamente com os *Epigrams* de Sir John Davies (Drabble, 1985: 620). Esta publicação conjunta, *Epigrams and Elegies*, de Sir John Davies e de Marlowe, foram banidas e publicamente queimadas em 1599 por ordem do bispo de Londres.

Lucans First Booke

O Primeiro Livro de Lucano

Marlowe também traduziu para Inglês, em Cambridge, o primeiro livro de *De Bello Civili*, de Lucano, para pentâmetros não rimados, aparecendo nesta sua tradução já claros vislumbres da chama poética de Marlowe (Sanders, 2005: 189). Foi também a primeira tradução de Lucano para inglês. Foi publicado em 1600 e estilisticamente está menos bem conseguido do que *Hero and Leander* ou as *Elegias*. Embora com alguns erros de tradução, esta obra deixa já transparecer o poder evocativo e o fascínio do tradutor por lugares exóticos (Salgado, 1993: 113). Esta obra de Lucano trata dos horrores da guerra civil entre Pompeu e Júlio César. A sua importância social e política

foi certamente relevante neste período, pois estamos numa Inglaterra ainda marcada pelo rasto sanguíneo de uma Maria I, da execução de Maria Stuart da Escócia (1587) e a questão da sucessão da própria Isabel (Orgel, 2007:XX).

On the Death of Sir Roger Manwood

Na Ocasão da Morte de Sir Roger Manwood

«In Obitum Honoratissimi Viri Rogeri Manwood Militis Quaestorii Reginalis Capitalis Baronis» (Acerca da morte do mui nobre cavaleiro Sir Roger Manwood, Lorde Chefe Barão das Finanças da Rainha). Trata-se de uma elegia, o único poema latino de Marlowe, que este escreveu à morte do magistrado que o julgou e ao seu amigo Thomas Watson quando estes foram acusados de assassinato numa rixa de rua, em 1589, e inocentados por legítima defesa. Não se conhece nenhuma outra ligação entre Marlowe e Manwood (Orgel, 2007: XXI).

4. The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus

A História Trágica da Vida e Morte do Doutor Fausto

Coro I. *Doctor Faustus* abre com o Coro, representado aqui por um único actor, onde é anunciado o tema da história que se vai seguir: o bom ou mau destino de Fausto. E este anúncio é feito contrapondo o tema desta peça com os de outras peças que eram ou foram representadas naquele tempo, fossem estas do próprio Marlowe ou do repertório da companhia para quem Marlowe escrevia. Assim se compreende a referência à batalha de Trasímeno (217 a.C.) em que os Romanos foram derrotados pelo exército cartaginês de Aníbal – referência a uma peça que alguns estudiosos apontam como se tratando de uma provável peça de Marlowe, hoje desconhecida, ou de um outro dramaturgo ao serviço dessa Companhia -, assim como uma possível referência a *Edward II* (“Nem

brincando de amor, com galanteio,/ Em cortes onde o Estado se subverte”, vv.3-4), ou ao próprio *Tamburlaine* (“Nem nas pompas de altos feitos audaciosos”, v.5) (cf. Duarte, 1987: 149; Santamaría, 2015: 51). Ou seja, o tema transversal a todas elas é o tema do poder: nas outras peças, o poder político, bélico, conquistador e o poder do amor, e como veremos no caso de Fausto, o poder de um conhecimento ambicioso (húbrico) e rebelde.

Segue-se uma resenha biográfica de Fausto: nasceu na cidade alemã de Roda (Stradroda)¹¹, uma cidade situada no Saxe-Altenburg, aliás provável terra natal do verdadeiro Johann Faustus. Oriundo de uma família pobre, mas apoiado por familiares, foi estudar para Wittenberg, famosa cidade universitária por ter sido onde ensinou Martinho Lutero e onde, em 1517, com a afixação das 95 teses na porta da capela da universidade, despoletou o movimento que viria a ser o ponto de partida para o Protestantismo. Curiosamente será esta a Universidade de Hamlet e a Wittenberg que Christopher Marlowe nos descreve em *Doctor Faustus* em vários aspectos lembra a *alma mater* de Marlowe, Cambridge (cf. Duarte: idem; Santamaría: idem).

Em Witenberg, Fausto doutora-se com distinção em Teologia tornando-se famoso pela sua capacidade de argumentação. E aqui, Marlowe descreve os estudos escolásticos de Fausto desta maneira: “The fruitful plot of scholerisme graced” (Cuidado o torrão fértil da Escolástica, v. 16), chamando Benvington a atenção para uma dupla leitura para este verso no sentido em que Fausto agraciou («graced») a universidade com os seus talentos e presença, isto é, a Universidade ficou mais famosa *graças* ao próprio Fausto; ou então, foi a própria Teologia, essa ciência frutífera, que foi agraciada por Fausto e pela Universidade (1998: 433) (N.B.: Os tradutores portugueses deram um outro sentido a «graced», traduzindo por «cuidado»). Poder-nos-íamos também interrogar se Marlowe não estaria a falar de si e do que pensava em que a universidade ganhou com ele, ou ele com a universidade, num tom autobiográfico.

“Até que, de orgulho e de saber inchado” (v. 20), isto é, insatisfeito com o que aprendeu e se discutia, julgando-se capaz e merecedor de atingir ou alcançar mais e melhores conhecimentos, Fausto rende-se à necromancia, dando deste modo início ao

percurso que levará à sua queda, qual novo Ícaro renascentista desta vez queimado pelo seu desmesurado desejo de saber. Esta insatisfação de Fausto em relação aos saberes que a Universidade transmite, também pode ser lido como uma crítica ao anquilosamento da tradição escolástica que ainda estava muito arreigada nas duas universidades inglesas. E, por outro lado, apresenta-nos um Fausto comprometido com os novos valores renascentistas que estavam ganhando força em Inglaterra, delineando já e opondo um vibrante e individualista antropocentrismo renascentista a um teocentrismo medieval e comunitarista.

Uma outra mundivisão e outros valores aparecem também delineados: enquanto as literaturas clássica e medieval geralmente concentravam a sua atenção nos feitos e nas vidas de grandes homens e santos, respectivamente, agora vamos assistir à vida e destino de um homem simples, um estudioso («scholar») de família modesta, mas que pelo seu talento, estudo e aplicação, é tão importante quanto um rei ou um guerreiro e a sua vida tão merecedora de ser contada quanto a dos grandes heróis antigos ou contemporâneos¹². Valores com os quais, aliás, o próprio Marlowe se identificaria e um personagem em quem ele também se veria reflectido.

Cena 1; I, 1. Feita esta apresentação, o actor (Coro) retira-se de cena e vamos encontrar Fausto no seu escritório num solilóquio em que irá passar a pente fino todo o saber do seu tempo, manifestando logo a sua insatisfação e impaciência para com os mesmos. Destaco, desde já, que este passeio crítico de Fausto pelos vários saberes da universidade medieval e os autores (as «autoridades») que eram obrigatórios em cada faculdade, é um exemplo não só da contemporânea e crescente crítica renascentista a este método e conteúdos de ensino e de estudo, como à utilização de autores que são incriticamente aceites como infalíveis. No entanto, e paradoxalmente, não deixa de ser interessante constatar que Fausto irá fazer o mesmo que critica (esta aceitação inqualificada e incrítica de «autoridades») com os livros que irá receber de Valdez e Cornélio e de Mefistófeles e Lúcifer.

A crítica de Fausto começa com a Filosofia, centrando-se na lógica aristotélica, a *Analítica*, proferindo uma citação em Latim: “Bene dissere est finis logices” (v.35) («Será

bem disputar o fim da lógica», que não provém do Estagirita mas sim de Pedro Ramus, 1515-1572) ¹³. A insatisfação com a filosofia é grande e nem o difícilimo e fundamental problema filosófico do *on kai me on* (ser e não ser, em grego) chega para cativar e incendiar a curiosidade e a cupidez gnoseológica de Fausto. Fausto procura e quer ir mais longe, quer descobrir a «profundidade» das questões¹⁴, profundidade essa que não encontra nos saberes do seu tempo. Precisa de um tema maior, mais desafiante (“A greater subject”, v. 37). Da Filosofia passa para a Medicina, com Galeno (130-200 d.C.) porque, fazendo uma citação em Latim adaptada de Aristóteles (“onde acaba o filósofo começa o médico”, v. 41), a Medicina aparenta oferecer outros campos de investigação e outros desafios mais à medida da ambição de Fausto e oferecer, potencialmente, uma maior realização pessoal que a Filosofia não permite, juntamente com o facto de poder enriquecer como médico mais facilmente do que como filósofo, se alguma vez o conseguisse. Mas se “a saúde do corpo é o fim da medicina” (v. 44) (nova citação em Latim retirada da aristotélica *Ética a Nicómaco*), aqui também Fausto já se tornou não só famoso como excelente. A única coisa que não conseguiu fazer foi impedir as pessoas de morrerem ou ressuscitar mortos. Mas como isto é impossível ao homem, a Medicina também não o satisfaz. De notar aqui, contudo, que já começa a tornar-se conspícuo o desejo blasfemo de Fausto ao ambicionar realizar proezas como a ressurreição, que só Jesus de Nazaré realizou. Desilusido com a Medicina passa para o Direito começando por citar Justiniano I (c. 482-560), a quem devemos as *Institutiones* de onde Marlowe vai citar vários trechos em Latim, mas acabando por concluir que todo o labor jurídico é coisa banal, mesquinha e servil, trabalho próprio para mercenários a soldo, “demasiado servil e iliberal para mim” (v. 63). Depois de desacreditar e de desvalorizar a Filosofia, a Medicina e o Direito – que são, de facto, as três das quatro faculdades da Universidade Medieval (Artes Liberais, Medicina, Direito e Teologia), só falta um último saber, a Teologia, uma vez que supostamente, “No fim de tudo, a melhor é a Teologia” (v.64). Mas será?

Começa então com citações da versão latina da Bíblia, a Vulgata (v. 66; v. 68). Curiosamente há dois aspectos a destacar aqui: primeiro, as citações que Fausto faz

da Vulgata não são textuais, são paráfrases de Romanos 6: 23 e da Primeira Epístola de João 1: 8 (cf. Santamaría, 2015: 53); e depois, as citações deliberadamente omitem as promessas de salvação para aqueles que verdadeiramente se arrependem dos seus pecados. Repare-se a argumentação que Fausto segue: todos os homens pecam; a morte é o preço do pecado (Fausto considera isto cruel e uma doutrina inaceitável); mas se negarmos ter pecado, estamos a enganar-nos a nós próprios, pois nós somos irremediavelmente pecadores. Mas se temos mesmo de pecar e portanto de morrer e morrer para todo o sempre, o que concluir? Que «o que será, será»? Não há nada que possamos fazer? E as nossas obras? E o nosso arrependimento? E porque acrescenta Fausto «para todo o sempre» quando isto nem sequer está no texto sagrado? Estará tudo, de algum modo, pré-determinado?¹⁵

Nesta passagem acerca da natureza pecadora do homem, não estará Marlowe a criticar uma concepção pessimista da natureza humana que veio de Wittenberg e depois reforçada em Genebra com o calvinismo, e que na Inglaterra do seu tempo estava forte?¹⁶ Será que a omissão dos versículos em que se promete a salvação para aqueles que verdadeiramente se arrependem foi feita por Marlowe para dar uma certa coerência argumentativa da cariz calvinista ao seu texto, ou é antes uma paródia e crítica ao próprio Calvinismo no sentido em que uma vez que todas as igrejas reformadas defendiam e manifestavam tanta preocupação com o «*sola Biblia*», vemos aqui um exemplo claro de que estas mesmas igrejas não seriam tão honestas e tão sérias quanto queriam fazer crer porque esses protestantes também fazem a exclusão das passagens que não lhes interessam e, nesse sentido, não são em nada melhores do que os Católicos¹⁷. Se o homem é ou está impotente para combater o pecado, o que podemos consciente e honestamente esperar? Uns têm sorte e estão predestinados a serem salvos e outros não? Uma roleta soteriológica muito estranha, onde o que fazemos parece ser completamente ignorado ficando nós reduzidos a um «só a fé basta» e a uma predestinação cega, caprichosa, de um Deus que de misericordioso não parece ter nada e desse mesmo Deus que, depois de tudo ter criado, disse que estava tudo bem e era bom.

Além disto, dentro desta lógica irresistivelmente predestinatória, até que ponto é que poderemos rigorosamente culpar Fausto pela sua decisão de abandonar Deus? Não estaria ele à partida, e dentro da lógica calvinista, necessariamente predestinado a assim proceder, a ter de proceder irresistivelmente assim? Onde fica, então, o livre arbítrio? E lembremo-nos que, histórica e teologicamente falando, esta questão foi dirimida, calma e pacientemente, por Erasmo de Roterdão e iradamente por Lutero com os seus *On the Freedom of the Will* (1524) e *On the Bondage of the Will* (1525), respectivamente¹⁸.

Perante o desencanto e insatisfação que a Filosofia, a Medicina, o Direito e a Teologia provocaram nele, Fausto na sua sede de saber profundo e totalizante, vira-se para a “metafísica dos mágicos” (v.76) à procura desse saber profundo que lhe faltava. Vira-se, assim, para a necromancia pois é isso que ele verdadeiramente deseja e que lhe trará e lhe conferirá um verdadeiro poder: um poder real, superior ao de todos os reis e governantes. E com esse enorme poder sobre as pessoas, mas também sobre os elementos naturais, alcançará uma quase onipotência divina: “Aguça o teu engenho, Fausto, e sê divino”(vv. 89-90)¹⁹.

Entra Wagner e Fausto manda-o pedir aos seus amigos alemães Cornélio e Valdez para o visitarem²⁰. Entretanto, os dois Anjos, o Bom e o Mau, entram em cena lembrando o primeiro que Fausto não deveria ler tais livros pois o levariam à perdição eterna, enquanto o outro incentiva Fausto a ler tais obras porque só através do domínio de tais artes é que Fausto poderia ser “Deus e senhor dos elementos todos” (v. 104)²¹.

Fausto está entusiasmado (no sentido etimológico da palavra²²) com tudo o que este novo e portentoso saber lhe poderá facultar: não só conhecimentos e respostas às suas dúvidas e deste modo atingir a “profundidade” das coisas, como também pelo poder político, económico e material que esse mesmo saber lhe poderá proporcionar fazendo-o ter acesso, como reconhece sofregamente, ao ouro da Índia, às pérolas orientais dos oceanos, a frutos exóticos e a especiarias do Novo Mundo. Com a menção destas riquezas, Marlowe estava a colocar em palco a ganância, a volúpia e o desejo de riquezas enganadoramente fáceis que as viagens marítimas haviam despertado na Velha Europa.

Com esses novos poderes necromânticos poderá ainda ter acesso a todos os segredos dos reis estrangeiros, tomar medidas defensivas, enriquecer escolas e estudantes - uma vez que era sina dos académicos terem pouco dinheiro para se vestirem condignamente ao seu mérito e profissão -, recrutar exércitos e expulsar inimigos, como o Duque de Parma e dispor de novos instrumentos e meios para fazer a guerra.

Chegam Valdez e Cornélio e agora Fausto espera aprender com eles tudo o que precisa para poder concretizar os seus desejos. Está obcecado com o que pretende e será juntando o conhecimento destes dois amigos necromantes com a sua desenfreada “fantasia” (v.130) – diríamos nós hoje, imaginação -, que Fausto se sentirá à altura para realizar todos os seus desejos. Todos os saberes anteriores não lhe interessam mais porque são pequenos, reles mas “De todas a mais baixa é a teologia/ Enfadonha, rude, vil e desprezível” (vv. 135-6). Não deixa de ser interessante este comentário e avaliação que Christopher Marlowe faz em relação à Teologia se nos lembrarmos que Marlowe teria originalmente ido para Cambridge estudar teologia com uma bolsa de estudos do Arcebispo Parker.

Prosseguindo o texto verificamos que Fausto (ou o próprio Marlowe servindo-se deste personagem) ataca directamente a igreja alemã reformada (“Confundi os pastores da igreja alemã,/ E levei a fina flor de Wittenberg/ A ferver em redor dos meus problemas,/ Quais demónios em volta do gentil Museu”, v.140-143) e não seria correcto pensarmos que a preocupação de Marlowe tivesse sido somente a muito jingoística obsessão de criticar e de ridicularizar exclusivamente a Igreja Católica Romana, como acontecerá em cenas posteriores, mas – e convém destacá-lo já aqui – fá-lo-á, então, num tom cómico, enquanto aqui o tom parece ser sério e não jocoso. Por um lado, lembremo-nos que, para Marlowe, são todas as religiões que são alvo da sua crítica, do seu cepticismo, como aliás já se verificara em várias passagens de *Tamburlaine* e em *The Jew of Malta*²³. Finalmente, é difícil não ler nestes versos de Fausto uma alusão autobiográfica do próprio Marlowe que, além de ser considerado social, política e academicamente como libertino, ateu e blasfemo, sabemos também que tinha a fama de tentar converter outras pessoas às suas convicções irreligiosas, blasfemas e ateias²⁴.

Esta ideia e vontade de rebeldia gnoseológica e intelectual é ainda mais acentuada quando Fausto diz que pelo estudo da necromancia e com a ajuda destes seus dois amigos ele tornar-se-á tão famoso e honrado quanto Agripa (v.144)²⁵. Valdez responde dizendo que “Estes livros, teu engenho e nossa prática/ Hão-de fazer, Fausto, que as nações nos canonizem”(vv. 146-147).

Dois reparos merecem estas linhas: em primeiro lugar, a utilização por parte de Marlowe da palavra «canonizar», quando esta palavra está ligada ao mundo religioso católico romano e os protestantes nem admitem santos. No entanto, em tom provocatório, todos eles serão «canonizados», isto é, servirão de meritório exemplo para os outros, mas aqui, para o mal; e, em segundo lugar, reparemos que, de uma maneira talvez subconsciente, Marlowe com os «livros», «engenho» e «prática» apresenta resumidamente os três ingredientes ciceronianos para uma boa e bem sucedida educação, que são uma boa formação teórica/académica; sermos dotados pela Natureza de capacidades adequadas; e muita prática ou exercitação. Mais uma vez vem ao de cima, natural e espontaneamente, a indisfarçável, boa e profunda formação clássica de Marlowe.

Tudo isto concretizado, Fausto, Valdez e Cornélio serão capazes de tudo conseguir. Além de que estarão sempre protegidos e defendidos contra todas as ameaças, como também terão acesso às maiores riquezas e tesouros.

Fausto está determinado a seguir o caminho da magia negra. Assim resolvido a prosseguir este caminho, Fausto mais não tem do que dirigir-se a um bosque e levar consigo as obras com as fórmulas dos encantamentos necessários (as obras de Roger Bacon e do italiano Pietro d’Albano, ambos tidos como poderosos magos), como também precisava do salmo 22 e do salmo 51 assim como dos primeiros versículos do evangelho de S. João, uma vez que se acreditava que estes salmos e os versículos iniciais do evangelho de S. João eram as fórmulas necessárias para a invocação demoníaca (cf. Santamaría, 2015: 58-59). Valdez e Cornélio comprometem-se a ajudar Fausto a tornar-se um perito em magia e a transmitirem-lhe todos os seus conhecimentos e segredos. E saem para jantar.

Entretanto aparecem dois estudantes procurando Fausto, uma vez que já há algum tempo que não o vêem em lado nenhum e têm já saudades de o ouvir disputar na Universidade com o seu *sic probo* (“assim o demonstro”, v.194).

Vêem Wagner e chamam-no perguntando-lhe pelo seu patrão. Segue-se uma cena cómica em que Wagner, usando da silogística escolástica, consegue escapar argumentativamente a ter de responder-lhes onde se encontrava Fausto, para desespero dos estudantes. Depois de satisfeito por ter rebaixado os estudantes usando as suas próprias armas silogísticas e sentindo-se vitorioso por ter argumentado de um modo infalível com os dois estudantes, dizendo-se agora modestamente revestido d’”a compostura de um puritano” (vv. 212-213), finalmente indica-lhes que Fausto está a jantar com Valdez e Cornélio.

Os dois estudantes encontram Fausto com Valdez e Cornélio e manifestam-se preocupados com as perigosas amizades que Fausto fez com aquelas duas famosamente mal-afamadas pessoas. E, preocupados, dizem que irão ter com o reitor para ver se aquele consegue fazer com que Fausto regresse ao bom caminho, muito embora ambos deixem patente que receiam que já possa ser tarde de mais para o conseguirem. Mas não deixarão de tentar salvá-lo. De notar que se o primeiro estudante receia que já será tarde de mais para salvarem Fausto, o segundo ainda manifesta alguma esperança.

As intervenções dos dois estudantes (vv. 220 ss.) podem ser interpretadas como a constatação da influência que as boas ou más companhias podem ter em nós e em quem nós nos tornamos, assim como os ambientes/circunstâncias em que vivemos e, aqui, lembro a possível ligação, directa ou indirecta, de Marlowe à famosa «Escola da Noite», de Sir Walter Raleigh. Mas, por outro lado, se os estudantes estão preocupados com Fausto e pretendem até falar com o reitor, porque não os vemos mais vezes a tentar demover Fausto dos maus caminhos? Ou teriam já estes estudantes, de facto, perdido toda a esperança que Fausto pudesse ser salvo, muito embora até pudessem expressar alguma preocupação, mas poderia tratar-se de uma «preocupação» *pro forma* e não verdadeiramente sentida e genuína porque, no limite, fica bem socialmente e sossega-nos a consciência. Por outro lado, lembro que já perto do fim, os estudantes,

perante o excruciante desespero de Fausto, só se lembrarão resignadamente de rezar por Fausto. Ironicamente, diria que Marlowe pode estar com estas duas cenas a criticar todos aqueles que se dizem deveras preocupados com alguém e pelos maus caminhos que está a calcorrear, e até dizem que vão fazer alguma coisa, mas da boca para fora, e no fim, quando já é demasiado tarde e tudo está perdido, para anestesiarem as próprias consciências por terem pecado por omissão, vão sossegá-las dizendo que ainda vão solícitamente rezar.

Cena 3; I, 3. Fausto encontra-se agora no bosque rodeado de símbolos de magia negra. Ouvem-se trovões e entra Lúcifer com quatro diabos. Está criado o cenário para iniciar o processo de afastamento de Fausto de Deus²⁶. E no v. 229 (“sombra triste da noite”), há quem veja aqui uma possível alusão à «Escola da Noite» de Sir Walter Raleigh (cf. Duarte, 1987: 150)²⁷. Fausto, através de esconjuros, sacrifícios e orações convoca os demónios, tendo desenhado um círculo que, segundo os tratados de magia, enquanto este permanecesse intacto, o mago estaria protegido das ameaças dos demónios (Santamaría, 2015: 62). Aparece de novo a palavra «resoluto», Fausto dizendo a si próprio para que o seja e que aproveite ao máximo tudo o que a magia lhe puder oferecer.

Entrando um diabo, com aspecto horrível e desagradável (vv. 251-254), Fausto ordena-lhe que vá mudar de forma pois é demasiado feio para o servir e que regresse vestido de velho franciscano pois “Que parecer santo é o que convém a um diabo” (v. 254). Como reconhece o povo, de facto, o hábito não faz o monge, mas ajuda aparentar ser o que não se é. Certamente que aqui Marlowe está a ridicularizar a Igreja Católica e lembremo-nos que as ordens religiosas já haviam sido abolidas em Inglaterra por Henrique VIII, onde gozavam de má fama mesmo antes da sua abolição²⁸. Mas creio que se pode interpretar esta cena não como uma crítica a uma só religião, a Católica Romana, mas a todas as religiões pois em todas elas os seus membros supostamente aparentam ser uma coisa mas são o seu contrário: olha para o que digo e não para o que faço. E esta falsidade ou duplicidade de critérios e de valores nós vamos encontrá-las em todas as confissões religiosas, cristãs e não-cristãs, crítica esta presente e recorrente nas outras peças de Marlowe. E não nos esqueçamos que os «puritanos» também aparecem visados, e não favoravelmente, pelo menos uma vez no texto de *Doctor Faustus* (v. 213).

Fausto conseguiu o que queria: convocou os espíritos malignos e tem agora Mefistófeles aparentemente ao seu dispor, convencido que poderá ordenar-lhe que faça tudo o que quiser e desejar. Esta cena mostra duas coisas: por um lado, que Fausto está erradamente convencido que o conhecimento dos livros acerca das artes negras lhe confere poder absoluto sobre os espíritos (“... Mefistófeles/ Tão cheio de obediência e humildade,/ Tal a força da minha magia e dos meus encantamentos” (vv. 257-259); e, por outro, esta cena mostra que Fausto foi ingênuo ao acreditar que podia conjurar os demónios e que nada teria de dar em troca pois, na verdade, Mefistófeles e os outros demónios são interesseiros: vêm e aparecem porque acreditam e sabem que quem os conjura assim é porque está inclinado, ou até mesmo decidido, a apostatar, a blasfemar e a deixar Deus. E ao aparecerem, os demónios só se limitarão a dar um pequeno empurrão a quem já se encontra no plano inclinado da perdição. Quando Fausto pergunta a Mefistófeles: “Não foram então os meus conjuros que te trouxeram?” (v. 273) e Mefistófeles lhe responde: “Sim, foram eles a causa, mas só *per accidens*” (v.274), é o próprio Mefistófeles quem alerta Fausto para esta conclusão: uma coisa é Mefistófeles ser conjurado e ter de aparecer, mas outra coisa é Mefistófeles ter de obedecer a Fausto, pois Mefistófeles só obedece a Lúcifer. Em resumo, o “*per accidens...*” (v. 274) significa, só e somente, que Mefistófeles aparece a Fausto porque este o conjurou mas não porque Fausto tenha algum poder irresistível sobre Mefistófeles. Poderíamos mesmo dizer que Mefistófeles vem por sua própria vontade e que a obediência a Fausto é mais aparente do que real e que não vem de graça: Fausto terá de pagar pelos serviços de Mefistófeles.

Reparar também que Mefistófeles lembra que quando os espíritos malignos ouvem alguém “(...) renegar a Trindade com denodo/ E orar com devoção ao Príncipe do Inferno” (v. 281-282), é só isto o que eles precisam de ouvir para aparecer, ao que Fausto responde que isso já ele fez e é essa a sua crença. Não podemos esquecer igualmente que esta exigência de Mefistófeles não é aleatória. Christopher Marlowe foi suspeito e acusado de socinianismo²⁹. E aqui alguns comentadores de *Doctor Faustus*, lembram a passagem evangélica de Mat. 12, 32 em que se diz que quem falar contra o Espírito Santo nunca poderá ser perdoado (Duarte, 1987: 151; Santamaría, 2015: 64).

A seguir, vemos Fausto (ou Christopher Marlowe?) a manifestar um cepticismo em relação à possibilidade de condenação numa outra vida e a negar qualquer distinção entre Inferno cristão e os Campos Elísios, a versão pagã do paraíso judaico-cristão, refutando Fausto (ou Marlowe?), deste modo, a noção de castigo e de céu numa outra vida (“Pois para mim Inferno e Elíseo são o mesmo”, v. 287). Lembrar também que a negação da imortalidade da alma e da existência de um Céu e Inferno eram neste tempo sinónimo de ateísmo.

Continuando, Fausto promete dedicar-se completamente a Belzebu e repete não ter medo de ser condenado pois para ele não há nenhuma distinção entre o conceito de Inferno e o Paraíso dos pagãos acerca de uma outra vida. Aliás, ainda mais realça esta sua resolução fazendo uma paráfrase atribuída a Averróis («Sit anima mea cum philosophis») confirmando a sua rejeição dos ensinamentos cristãos acerca de uma outra vida. Esta citação de Averróis (“Que a minha alma se sente com os filósofos antigos”, v. 288) confirma a negação dos ensinamentos cristãos acerca da imortalidade da alma, de uma vida após a morte. Certamente que mais uma prova ou indicação do cepticismo de Marlowe, aqui protegidamente afirmado pela boca de Fausto.³⁰

Curioso se torna também o facto de Mefistófeles, nesta sua pesarosa descrição do Inferno e de como foi lá parar, estar triste por ter de o explicar a Fausto pois não é uma situação que lhe agrade. E é, paradoxalmente, o próprio Fausto quem vai dizer a Mefistófeles para se animar e que seja forte e resoluto (“varonil firmeza”, v. 313). Parece que é Fausto que está a «animar» Mefistófeles, quando deveria ser Mefistófeles a animar Fausto. Ou então, e ao mesmo tempo, parece que é Fausto que está a tentar convencer-se da correcção da sua decisão.

Inquirindo Mefistófeles acerca da identidade de Lúcifer, aquele explica que Lúcifer é o chefe de todos os demónios, outrora anjo preferido de Deus que, “por ambicioso orgulho e insolência”(v. 295) foi expulso dos Céus. Não deixa de ser interessante constatar as razões que explicam e justificam a expulsão de Lúcifer da presença de Deus (“ambicioso orgulho e insolência”) que serão os mesmos pecados que encontraremos no comportamento e nas atitudes de Fausto e que o condenarão para todo o sempre

ao Inferno. E os outros demónios foram expulsos pelas mesmas razões e condenados ao Inferno³¹. Mas o Inferno, segundo Mefistófeles, não é propriamente um lugar de tormento, mas antes estar alguém privado da contemplação da face de Deus depois de a ter gozado e presenciado³².

Fausto está decidido a abandonar Deus. E então ordena a Mefistófeles que vá propor a Lúcifer o seguinte negócio: poder gozar e usar de todo o poder que ele quiser durante vinte e quatro anos, já que Fausto está condenado para todo o sempre por ter abandonado e rejeitado Deus. Mefistófeles obedece. Saídos os demónios, Fausto divagueia sobre aquilo que fará quando obtiver esse poder imenso, agora numa reflexão acerca do poder sobre os homens e os países, as terras e os continentes.

Cena 4; I, 4. Entram Wagner e o bobo (Robin).³³ Wagner chama «miúdo» a Robin. Robin reage ofendido por ter sido chamado «miúdo» por Wagner lembrando a este que já tem uma bem visível barba³⁴. Segue-se um diálogo em que Wagner tenta também a sua sorte na conjuração de espíritos, servindo esta cena cómica para aliviar a tensão criada na cena anterior e que certamente iria ao encontro do gosto do público.

Wagner tenta convencer Robin a conjurar os demónios oferecendo-lhe comida e dinheiro mas Robin, perante o prospecto de ter de lidar com demónios, recusa e prefere nada fazer pois seria arriscar demasiado. (No entanto, e em claro contraste, Fausto, supostamente mais informado, preferiu fazer um pacto com o diabo. Mas Robin tem medo e dúvidas). Quando aparecem dois diabos, Robin, antes fanfarrão mas amedrontado agora, aceita trabalhar para Wagner que, satisfeito, exige a Robin que o trate respeitosamente por senhor e até cita errada e macarronicamente uma frase latina como que para impressionar o seu parceiro.

Esta cena chama a atenção para o lugar e o papel do medo, a sua manipulação e o seu aproveitamento nas relações entre as pessoas e, indirectamente, para a natureza das relações de Fausto e os vários demónios: ao entrarem os dois diabos conjurados por Wagner, Robin acaba por se submeter e servir Wagner por medo. E, mais tarde, veremos que Fausto, sempre que hesita e pensa arrepende-se, Mefistófeles e os outros demónios usam a ameaça, o medo, para fazer Fausto permanecer firme na sua apostasia

e recusa de Deus. Esta passagem também deixa patente algumas das crenças acerca dos animais em que as bruxas e os bruxos se poderiam transformar (cão, gato, rato, ratazana, vv. 382-383). De notar também o contraste entre a utilização da magia por Fausto e por Wagner e Robin: enquanto Fausto pensa usar a magia para realizar e conseguir grandes coisas e obter fabulosas riquezas, Wagner e Robin parecem contentar-se com uma perna de carneiro bem passada e com molho (vv. 351-352) e entreterem-se transformando-se em animais ou no que quiserem.

Cena 5; II, 1. Fausto tem consciência que vai ser condenado e que já não vale mais a pena pensar que alguma vez poderá ser salvo. Diz que deve desesperar de Deus e confiar em Belzebu³⁵.

De novo, aparece a palavra «resoluto». Fausto parece ter um momento de hesitação: "Renega esta magia, volta para Deus" (v. 396), mas rapidamente põe de lado tal hesitação, lembrando a si próprio que "O deus que adoras é o teu próprio apetite" (v. 399). O seu «apetite», o seu desejo egoísta de tudo conseguir e poder, claro sintoma de que Fausto vive agora centrado em si próprio e é neste isolamento, afastado de Deus e dos homens, que talvez mais se desenha e se cimenta a sua própria perdição. Pois, se repararmos bem, é na maioria das cenas sérias que encontramos Fausto sozinho ou acompanhado pelos diferentes demónios, apartado da convivência com outros humanos, e é só nas cenas cómicas ou divertidas que vemos Fausto, obviamente, rodeado por outras pessoas.

Este apetite pode ser equiparado ao orgulho ambicioso e insolência que Mefistófeles assinalara antes como sendo a razão por que foram expulsos da face ou da visão de Deus. Para confirmar e consolidar a sua própria decisão, Fausto promete erguer um altar a Belzebu e nesse altar oferecerá sangue morno de recém-nascido, frase esta que bem espelha, mais uma vez, as crenças acerca dos vários rituais satânicos popularmente aceites, que supostamente exigiam sangue de bebés.

Há uma nova cena em que o Anjo Bom disputa a alma de Fausto com o Mau, tentando cada um deles puxá-lo para o seu lado.

Depois das intervenções contrárias dos dois Anjos, a atenção de Fausto centra-se na possibilidade de riquezas e de conhecimento extraordinário que tal pacto com o diabo lhe proporcionará e assim ele próprio tenta reforçar a sua decisão de não mais hesitar. Entretanto chega Mefistófeles e o que Lúcifer exige a Fausto para que Mefistófeles o sirva é a sua alma. Mas não basta a Fausto dizer que dá a sua alma a Lúcifer. Tem de selar este compromisso em documento que deverá ser assinado com sangue (v. 424).

Para começar, poder-se-ia dizer que nem Lúcifer confia em Fausto, nem Fausto em Lúcifer, se não houver um documento assinado. Apesar de Lúcifer estar deveras interessado na apostasia de Fausto, Lúcifer tem consciência que se os humanos não podem confiar nele, ele também não pode confiar que os humanos cumpram sempre a sua palavra porque Lúcifer teme o poder da misericórdia e do perdão de Deus e a possibilidade sempre aberta de arrependimento por parte dos homens. Por outro lado, o pacto ter de ser assinado com sangue não deixa de ser interessante e paradoxal porque sendo o sangue símbolo de vida (física e eterna), Fausto vai assinar um pacto de morte eterna com uma «tinta» que é força de vida e de salvação. Isto é religiosamente abominável porque Fausto vai selar a sua própria perdição com sangue, quando foi pelo sangue de Cristo que Deus nos salvou a todos. O que antes era sinal e símbolo de vida é agora transmutado em sinal ou veículo da própria morte e de perdição. Claramente mais uma blasfema inversão das crenças e da doutrina cristãs.

Fausto aceita tal condição, mas interroga-se por que é que Lúcifer quer a alma dele, ao que Mefistófeles responde porque assim Lúcifer dilata o seu império (v.429). Parece, então, que Lúcifer não podendo afrontar, confrontar ou enfrentar Deus directamente, só o pode fazer indirectamente, tentando consegui-lo pelo elo mais fraco, o homem, exactamente esse homem que foi criado e feito à imagem e semelhança de Deus. Não será que, *in extremis*, o livre-arbítrio com que Deus dotou o homem não é, verdadeiramente, uma fraqueza de Deus? Isto é, poderia Deus ter criado o homem sem livre-arbítrio? A resposta católica dir-nos-á que não; a calvinista, aponta para que talvez sim. Além do mais, para Lúcifer e para os outros demónios, ter companheiros de infortúnio é um bálsamo para a sua própria dor e sofrimento, como diz Mefistófeles a

Fausto com uma frase latina: “*Solamen miseris socius habuisse doloris*” (v. 431: a alegria do miserável é ter companheiros de infortúnio).

No entanto, não deixa de ser interessante um novo desabafo de Mefistófeles que parece estar ou continuar «atormentado» por ter de conseguir mais almas humanas para o Inferno. Até parece que o faz a contragosto, que se pudesse de todo que não o faria (v. 433). Mefistófeles pergunta finalmente a Fausto se ele está mesmo decidido a dar a sua alma a Lúcifer.

Fausto não hesita e, então, Mefistófeles diz a Fausto que apunhale o braço, sangue-o e assine o documento que deverá ser redigido em forma de escritura³⁶. Só que o sangue de Fausto congela nesse momento, mas Mefistófeles resolve o problema trazendo um braseiro. Fausto pode finalmente assinar o documento. Fausto interroga-se por que é que o sangue coagulou. Será sinal de dúvidas subconscientes que, psicossomaticamente, fazem o sangue congelar? Estará Fausto verdadeira e genuinamente convencido da sua decisão? Mas Fausto contra-reage imediatamente, interrogando-se se é ou não verdadeiramente o dono da sua alma (v.457). Este pingue-pongue de avanços e de recuos por parte de Fausto traduzem, mesmo assim, a convicção que ele é livre e tem plena consciente das consequências da decisão tomada, que esta é mesmo sua e não forçada por qualquer predestinação ou fado. Deste modo, não poderíamos ler aqui uma defesa do livre-arbítrio e não de uma irresistível predestinação de matiz calvinista? Porque se Fausto não for verdadeiramente senhor e dono da sua própria alma, a decisão também não poderá ser genuinamente sua e como tal também não poderá ser responsabilizado por essa decisão.

Mefistófeles, no meio de tudo isto, e apesar das suas aparentes apreensões anteriores, mostra agora que tudo faria para conseguir a alma de Fausto. O hábito de pecar parece ser mais forte que o desejo e a vontade de salvação. Fausto assina e profere as palavras de Cristo na cruz: “*Consummatum est*” (v. 463: João 19, 30). Fausto termina assim o seu trato com Lúcifer imitando Cristo no momento em que entregou a Sua alma a Deus e parodiando deste modo o texto evangélico: tal como Cristo, Fausto também

entregou a sua alma, mas a Lúcifer. Nada de mais indisfarçável e provocadoramente blasfemo. Demonicamente genial.

Há quem coloque a questão de que Marlowe nesta peça ter-se-á aproximado das verdades cristãs que seriam aceites no seu tempo. Mas parece-me que não³⁷. Se é verdade que Marlowe aparenta manter o texto da peça dentro dos valores, crenças e princípios religiosos, filosóficos, sociais e políticos do seu tempo, em que a *hubris*, a desmesura do desejo de poder através do conhecimento é condenado e punido, se quisermos numa versão actualizada e *fin-de-siècle* quinhentista das «moralities» tradicionais³⁸, a verdade é que com este e outros ditos claramente blasfemos e atrevidos que Marlowe vai colocando e entremeando no discurso de Fausto, colocam Marlowe no lado da blasfémia, da descrença, do ateísmo tal e qual ele era entendido neste tempo. E se, no final, Fausto é condenado, não o é sem que sintamos simpatia por ele, sem que de algum modo nos sintamos em sintonia com ele, solidários até e compreendendo a sua opção e decisão. É certo que Marlowe conhecia e sabia que o poder da censura isabelina impediriam esta peça se ela fosse aberta e declaradamente ateia e blasfema. Mas misturando ideias radicais modernas com elementos das moralidades anteriores, revestindo o texto e os protagonistas neste duplo ambiente de novo e de velho, Marlowe consegue provocar, chocar e assustar mas sempre com a escusa de que isto é mero teatro e teatro, no limite, edificante. Não podemos esquecer que, se em todos os períodos da história humana nem sempre os escritores podem escrever desveladamente o que pensam, neste período, em particular, mais frequente, comum e abundante era *dizer-se* uma coisa, supostamente inócua e inofensiva, mas sugerindo o seu oposto³⁹.

Assinado o documento, aparece inscrito no braço de Fausto as palavras “*Homo fuge*” (Homem foge, v. 466: Tim. 6,11). Parece ser uma tentativa de Deus para que Fausto volte atrás. Mas Fausto não fugirá: a decisão que tomou foi consciente, tendo plena noção de tudo o que daí adviria. Nada mais há a fazer, senão seguir em frente e obter para si tudo aquilo que sempre desejou e quis e que agora está em condições e tem os meios para o conseguir.

Mefistófeles, contudo, não parece estar plenamente convencido da resolução de Fausto e mostra-se atento a uma qualquer potencial hesitação em Fausto, pelo que decide buscar algo para o distrair, cativar e prendê-lo mais solidamente ao seu lado, mostrando-lhe que tomou a decisão certa: entram dançando diabos com coroas e ricas vestes⁴⁰, reforçando em Fausto a ideia que poderá obter e conseguir tudo, agora que a sua alma é propriedade de Lúcifer.

Fausto entrega então o pergaminho a Mefistófeles com as condições do seu pacto. No entanto, importa assinalar que Fausto doa não só a sua alma mas também o corpo a Lúcifer.

São estes os termos do contrato:

Fausto será um espírito e substância; Mefistófeles deverá servi-lo e estar sempre às suas ordens; Mefistófeles fará tudo o que Fausto quiser; deverá estar invisível e aparecer a Fausto sempre que este queira e na forma que Fausto desejar.

A partir deste momento e com este contrato parece que se, por um lado, Fausto fica assim, no plano corpóreo e material, ao abrigo das contingências e protegido de todas as vicissitudes que inevitavelmente acontecem ao longo da vida de uma pessoa, no entanto, parece que se inicia uma crescente degradação ou adulteração da sua dimensão espiritual: isto é, fisicamente talvez mais forte e invencível (como se verá a seguir em várias cenas), mas espiritualmente mais vazio e comprometido.

A primeira pergunta que Fausto faz a Mefistófeles é saber onde fica o Inferno. (Lembremo-nos que antes Fausto negara a sua existência e de uma outra vida). Ao que Mefistófeles responde que nas entranhas da Terra, no seu interior, mas lembra que, na verdade, o Inferno não tem limites nem propriamente lugar “pois onde estamos é Inferno” (v. 511) Estamos talvez, e *avant la lettre*, perante a definição sartreana de que o Inferno são os outros, pois tudo o que não for Céu será necessariamente Inferno.

Fausto insiste que não acredita em nada disso, que toda essa história de Inferno “é uma patranha” (v.516) («fable», no original inglês) porque não há nenhuma vida depois desta. Não é difícil imaginar que Marlowe tenha usado Fausto para dar voz às suas próprias descrenças e, por outro lado, parece-me que esta descrição do Inferno como

sendo ou estando aqui, nesta vida, é um retrato dos tempos controversos e paradoxais da vida religiosa, política e diplomática da Inglaterra do seu tempo, que Marlowe muito bem conheceria e em que as acções e decisões de umas pessoas poderiam transformar em verdadeiro Inferno a vida de outras⁴¹.

Perante este cepticismo de Fausto e a sua recusa em acreditar no Inferno, Mefistófeles lembra a Fausto que ele, Mefistófeles, é prova viva do Inferno e aqui na Terra. Mas Fausto não fica convencido. Agora pode fazer o que quer e quer uma mulher. Mefistófeles faz entrar uma, ou seja, um diabo vestido de mulher. Fausto repudia-o/a e Mefistófeles lembra a Fausto que “O casamento é apenas uma cerimónia fútil” (v. 535) («uma brincadeira cerimonial», como está no original inglês), mas Fausto não se preocupa porque terá, cada dia, novas e diferentes mulheres à beira da sua cama e poderá escolher sempre a que mais lhe apetecer.

Mefistófeles oferece a Fausto um livro com um conjunto de invocações mágicas que lhe trarão ouro, permitir-lhe-ão controlar o tempo e convocar exércitos. Mas Fausto diz desejar também outras coisas como ver feitiços e encantamentos, os movimentos dos planetas no céu e contemplar toda a flora existente à face da Terra. Uma vontade e desejo enormes de poder, porque conhecer é poder, como dirá mais tarde Francis Bacon.

Cena 6; II, 2. Repare-se que se até aqui a palavra «resoluto» tinha aparecido várias vezes, depois de assinar o pacto e passar a ter acesso a feitiços e por esta via a muito poder, começa agora a aparecer a palavra «repent» (arrepende-te), como quando Fausto se encontra no seu escritório com Mefistófeles.

A conversa centra-se na beleza dos céus, mas Fausto tem um momento de fraqueza e quer arrepender-se. Contudo, Mefistófeles lembra-lhe que o céu não tem metade da beleza do homem pois o céu, como tudo, aliás, foi feito para o homem. Entram os Anjos Bom e Mau e cada um tenta a sua sorte, mas Fausto acaba por reconhecer que o seu coração endureceu e não se arrepende. De facto, Fausto não se arrependerá porque, como ele próprio disse, é o prazer que obtém com aquilo que agora consegue fazer que subjuga o seu próprio desespero (v. 574). Começa a conversar acerca da “divina

astrologia” (v. 585) com Mefistófeles⁴², seguindo-se várias perguntas de Fausto e as respectivas respostas de Mefistófeles. Mas quando Fausto pergunta a Mefistófeles se não existem outras duas esferas, uma de fogo e a outra cristalina - que se acreditava na Idade Média estarem sobrepostas ao sistema ptolemaico e que seriam a morada de Deus e dos anjos -, Mefistófeles responde-lhe que tudo isso não passava de pura fantasia («fables», no original). Quando Fausto, finalmente, pergunta a Mefistófeles quem fez o mundo, Mefistófeles recusa-se a responder pois nada pode dizer a Fausto, mesmo se ordenado por ele, que vá contra o Reino das Trevas. E Mefistófeles sai.

Mefistófeles, ao não responder a Fausto, agiu assim porque, como ele próprio confessou, nada podia dizer que fosse contra as determinações de Lúcifer, isto é, porque supostamente teria de mencionar o nome de Deus. Mas não poderemos colocar uma outra hipótese? Não será que Mefistófeles não responde porque não sabe mesmo, ou então, porque sabia que poderia não ter sido Deus dado que *ex nihilo nihil* (do nada, nada vem), como Marlowe saberia de certeza? Ao deixar esta pergunta sem resposta, envolta em dúvida e na ambiguidade, maior era o dano gerado pela suspeita que ficaria remoendo na cabeça dos que assistiriam a esta peça. Isto é, esta suspensão do juízo e da resposta ia descaradamente contra tudo o que vulgar e piamente as pessoas acreditavam naquele tempo, uma vez que a resposta que imediatamente saltaria na cabeça de qualquer pessoa seria que tinha sido Deus a criar o mundo. Deste modo, este silêncio de Mefistófeles potenciaria o poder da dúvida nos espectadores.

Entram novamente os dois Anjos e nova e breve disputa entre eles pela alma de Fausto, saindo logo a seguir. Note-se que a edição de *Doctor Faustus* da *Oxford World's Classics*, que publica separadamente os textos A e B, alerta que no texto-B quando entram os dois Anjos, o Anjo Mau lembra a Fausto que é já tarde de mais para se salvar, mas o Anjo Bom responde “Never too late, if Faustus *will* repent” (v. 632, itálico meu), colocando aqui a ênfase na vontade de Fausto em se salvar, enquanto no texto-A aparece «can», isto é, se ele pode ou é capaz (cf. Benvington, 1998: 445).

Agora sozinho, Fausto pede a Cristo que lhe salve a alma. Importa destacar aqui, de novo, as diferenças entre o texto-A e o texto-B: no texto-B, Fausto vira-se

para Cristo e diz: “O Christ, my Saviour, my Saviour, / *Help* to save distressed Faustus’ soul” (vv. 635-636, itálico meu), enquanto no texto-A aparece a palavra «seek», isto é, enquanto «help» acentua um pedido de ajuda divina, a palavra «seek» coloca a ênfase na escolha de Cristo se salva ou não a alma de Fausto (cf. Benvington: idem). Depois desta hesitação de Fausto, Mefistófeles, Lúcifer e Belzebu aparecem, lembrando a Fausto que ele não pode mais invocar a Cristo nem pensar em Deus e que ele livremente lhes deu a alma e o corpo. Fausto promete que não mais voltará a olhar para o Céu, a rezar ou a falar de Deus, assim como vai queimar as Escrituras, matar sacerdotes e arrasar igrejas. E para reconfortar Fausto, ou talvez antes para o manter mais seguro e firme na sua resolução contra Deus, os três demónios oferecem a Fausto, como divertimento, uma Procissão dos Sete Pecados Mortais.

Perante um espectáculo como este, qualquer pessoa prudente e sensata veria nesta procissão dos Sete Pecados Mortais um eloquente e gráfico aviso moral dos perigos que se corre ao abraçar os desígnios de Lúcifer. No entanto, Fausto parece insensível a este aviso e olha tal procissão como um mero divertimento⁴³.

Recordemos igualmente que, num momento anterior de dúvida, Mefistófeles resolve-o e reforça a determinação anti-teísta de Fausto oferecendo-lhe roupas caríssimas. Agora Lúcifer e os outros dois demónios, com a mesma intenção, fazem desfilar perante Fausto os Sete Pecados Mortais, com a intenção de distrai-lo e dirigir a sua atenção para outras coisas, agora divertidas, esquecendo as suas apreensões e dúvidas anteriores.⁴⁴

Cada Pecado Mortal começa a desfilar, dizendo quem é, como é e como surgiu. No caso da Luxúria («Lechery»), esta parte está escrita, no original inglês, com fortes conotações sexuais. Por exemplo, na edição do *Doctor Faustus* da *Oxford World’s Classics*, explica-se que «mutton» é calão para prostituta e que quando fala de «stockfish» (bacalhau seco) quer significar impotência sexual. Isto é, a luxúria prefere alguma acção viva do que muita *performance* falhada. Contudo, a edição *Norton* de *Doctor Faustus* refere em nota que «mutton», nos tempos isabelinos, significava pênis (1987: 451). Seja como for, a tradução portuguesa consegue captar o sentido jocosos e brejeiro do original.

Fausto fica contente com tudo aquilo a que assistiu. E Lúcifer oferece ainda a Fausto um livro com magia que lhe permitirá assumir todas as formas que quiser e, agradecido, Fausto promete estimar o livro “tanto como a própria vida” (v. 719).

Será interessante destacar agora a importância da presença de livros ao longo da peça: antes foram Valdez e Cornélio que ofereceram livros a Fausto, agora é Mefistófeles e Lúcifer que oferecem livros pois neles ele encontraria os encantamentos ou as fórmulas necessárias para realizar tudo o que desejasse. Parece-me que, deste modo, Marlowe eloquentemente assinala a consciência que se teria neste tempo acerca da enorme importância e poder dos livros que a imprensa – relativamente recente em Inglaterra –, veio facilitar amplamente: isto é, que o acesso aos livros e a partir deles ao conhecimento, confere a quem obtém esse conhecimento um efectivo poder sobre a realidade. Conhecer para dominar, como aliás se verá na próxima cena⁴⁵.

Cena 7; II, 3. A acção da peça passa agora para um conjunto de cenas cómicas entre o bobo (Robin) e Dick. Robin conseguiu um dos livros de Fausto e agora vão divertir-se com «tanta malandrice» (v. 726). No entanto, quando Robin perguntou a Dick se prefere ir à taberna ou fazer uma esconjuração, Dick responde que prefere ir à taberna. Estão na estalagem mas Dick tem medo de arranjar problemas com o dono. Robin procura sossegá-lo dizendo-lhe para não se preocupar porque espeta logo um par de cornos ao taberneiro com um passe de magia. Ao que Dick responde que não precisa de o fazer porque já alguém o fez por ele e não somente um. Foram vários os homens com quem a taberneira traiu o marido⁴⁶.

Coro 2. Entra o Coro que conta ao público que neste intervalo de tempo Fausto não esteve parado mas a procurar descobrir, durante oito dias, “os segredos da astronomia” (v. 755). Chegado a casa, Fausto prepara-se para novas aventuras, agora viajando por vários países europeus.

Cena 8; III, 1. Fausto e Mefistófeles estão de novo juntos e vão iniciar o seu périplo pela Europa: passam por Trier e Paris, torneiam a França, seguem os rios Maine e Reno, depois descem até à Campânia e, em Nápoles, visitam o túmulo de Vergílio (a quem se atribuíam lendárias proezas, como o ter escavado, graças à magia, um túnel nas

proximidades do seu túmulo: Santamaría, 2015: 100). De lá foram para Veneza, Pádua e outras cidades terminando em Roma, num dos palácios do Papa.

Mefistófeles descreve as belezas arquitectónicas e as vistas de Roma. Fausto deseja ver o papa e assistir à celebração da Festa de S. Pedro. Fausto diz que quer saciar-se “De tudo que apraz ao coração do homem” (v. 838). Quer aproveitar ao máximo estes 24 anos que tem e tornar-se mais conhecido e famoso, mas agora o que deseja é, em primeiro lugar, “humilhar com os meus ardis o altivo Papa”(v. 855). Mefistófeles aconselha-o a que observe primeiro tudo e todos à sua volta para depois decidir que partidas pregar, sugerindo algumas. Mefistófeles fará tudo o que Fausto quiser.

E começa uma nova cena cómica que se passará na corte papal, envolvendo o Papa, o rei da Hungria, Raimundo, e Bruno, o anti-papa⁴⁷.

A cena abre com Bruno, o anti-papa, a dobrar-se para que o Papa possa subir para a Cadeira de S. Pedro, lembrando a famosa cena de *Tamburlaine* em que Tamerlão usa Bajazeth como degrau para subir para o seu trono. A humilhação dos vencidos, sejam eles políticos ou religiosos, sempre foi um dos veículos mais eficazes para lidar com eles e o papa, neste aspecto, não é moralmente melhor do que um pagão como Tamerlão: certamente que seria assim que entenderiam os espectadores isabelinos ao verem esta cena depois do enorme sucesso de *Tamburlaine* uns anos antes. Bruno não tem outra alternativa do que se submeter e humilhar-se tanto mais que Raimundo também o obriga a tal, não se sabendo se o rei da Hungria o faz por medo ou para agradar ao Papa, ou por ambos os motivos.

O Papa envia os cardeais franceses e o de Pádua para se informarem o que é que o Concílio determinara como castigo para quem se tornasse um anti-papa.

Quando os cardeais saem, Fausto diz a Mefistófeles para que os siga e que depois os adormeça para que Fausto e Mefistófeles, assumindo as pessoas desses cardeais, possam enganar o papa libertando Bruno e pô-lo a caminho da Alemanha.

Segue-se um diálogo entre o anti-papa Bruno e o Papa em que cada um expõe as suas razões e apresenta os seus argumentos. Se Bruno se defende dizendo que foi eleito pelo Imperador, o Papa promete excomungar todos, Bruno, o Imperador e o o povo

que os aceitar. E se em resposta Bruno diz ao Papa que houve um papa Júlio que jurou fidelidade e submissão ao Imperador, o Papa retorquiu dizendo que os decretos de Júlio foram todos revogados. Pois os Papas têm não só poder sobre o Céu como também sobre a Terra, onde podem e devem exercer os sete poderes que o Céu lhes concedeu: obrigar, soltar, prender, julgar, condenar, resignar e selar.

Entretanto Fausto e Mefistófeles chegam como cardeais, gostando ambos de se ver assim. Todas estas cenas cómicas e hilariantes foram pensadas para uma Inglaterra fortemente anti-católica e ainda recentemente saída vitoriosa da ameaça da Armada espanhola (1588). Tudo isto que certamente apresentado com a intenção de ridicularizar o clero católico e divertir a população inglesa a partir de tudo o que os anglicanos e reformados ingleses imaginavam acerca do mundo católico⁴⁸.

Fausto e Mefistófeles, disfarçados de cardeais, dizem ao Papa que o Sínodo condenou Bruno e o Imperador como cismáticos e hereges e que Bruno, como herege, seja queimado na fogueira⁴⁹.

O Papa ordena então a Fausto e Mefistófeles que conduzam Bruno à prisão para depois ele e o Colégio de Cardeais decidirem da sua sorte. E que levassem também uma tiara para ser guardada no tesouro da Igreja. E saem. O Papa ordena então que seja preparado um grande banquete para celebrarem o dia de S. Pedro.

Cena 9; III, 2. O banquete começa e aparecem de novo Fausto e Mefistófeles mas nas suas figuras verdadeiras. Ficamos a saber que Bruno já vai, são e salvo, com a tiara, a caminho da Alemanha para ter com o Imperador e os dois meliantes vão agora divertir-se à custa do Papa, dos cardeais e dos frades. Fausto ordena a Mefistófeles que o torne invisível e com uma varinha mágica na mão Mefistófeles torna Fausto invisível.

O Papa chama o Arcebispo de Reims para a sua beira. É revelador Marlowe ter colocado aqui a figura do Arcebispo de Reims porque era nesta cidade que existia um seminário católico inglês onde se preparavam futuros sacerdotes que deveriam depois regressar clandestinamente a Inglaterra para manter viva a chama do Catolicismo Romano, e que muito provavelmente o próprio Marlowe conheceu aquando das suas prováveis missões de espionagem em território francês. A consciência do perigo da

ameaça papista era muito real e estava bem presente na mente e na memória dos ingleses que assistiriam a estas peças.

Começa agora uma série de episódios em que Fausto rouba a comida e a bebida ao Papa, o que leva o Arcebispo de Reims a dizer ao Papa que talvez seja algum espírito que escapou do Purgatório e que vem pedir perdão ao Papa, uma alusão inequívoca à exploração da ignorância e da superstição pela ganância da Igreja que foi a venda das indulgências. O Papa é também esbofeteado por Fausto. Assustado, o Papa e a sua comitiva saem, ordenando antes que os frades cantem um responso para afastar esse espírito maligno. Entram os frades com um missal, uma sineta e velas para o responso, isto é, os três objectos que se utilizavam no ritual da excomunhão, e começam a cantar o responso, em Latim, amaldiçoando quem roubou a comida e a bebida do papa e depois o esbofeteou assim como a um frade. Fausto e Mefistófeles batem nestes frades e saem.

Cena 10; III, 3. As cenas cómicas continuam mas agora com o bobo (Robin), Dick e um taberneiro que os acusa de terem roubado uma taça e pretende revistá-los. Recusando-se a ser revistados gozam com o taberneiro jogando com o sentido das palavras: quando o taberneiro diz que, *entre* eles, um terá a taça, os dois negam respondendo que não é *entre* eles mas *atrás* deles. Então Robin diz a Dick para traçar uma circunferência no chão e aproximar-se dele o mais possível. Faz uma conjuração chamando por Demogorgon, Belcher e Mefistófeles. Destes aparece Mefistófeles, o que faz o taberneiro fugir. Mefistófeles está visivelmente furioso por ter sido convocado por aqueles dois brincalhões, pois estava em Constantinopla e, como castigo, transforma um em macaco (Robin) e o outro em cão (Dick). Mefistófeles regressa célere à corte do Grão Turco.

Coro 3. Entra o Coro que resume os acontecimentos dos últimos tempos de Fausto que, regressado a casa, famoso e requisitado por todos, é convidado para a Corte de Carlos V⁵⁰.

Cena 11; IV, 1. Aparecem agora novos personagens, Martino, Frederico e Benvolio, cavaleiros da corte de Carlos V. Os dois primeiros andam à procura de Benvolio porque devem receber o Imperador, Bruno e Fausto, que irá fazer alguns conjuros

perante o Imperador. Mas Benvolio está a dormir, acorda estremunhado e não fica nada impressionado com os feitiços e proezas que Fausto prometeu realizar e prefere ficar a dormir a assistir aos prodígios da magia negra de Fausto. Curioso é Marlowe falar aqui de magia negra e curioso é também que a coloque a ser praticada na corte de Carlos V quando, neste tempo, havia já perseguição à magia negra e outras artes malélicas e malignas. A explicação possível é que quando se trata do poder político e de o manifestar para impressionar os súbditos, outras razões se levantam e, no limite, talvez tudo se justifique, dando deste modo razão a Maquiavel que os fins justificam os meios. De notar também que, em todas estas cenas envolvendo Fausto, verifica-se um baixar constante e sucessivo das suas ambições, antes altivas e agora reduzidas a meras brincadeiras. Para quem antes quis conquistar o mundo, ser poderoso e rico, Fausto aparece agora reduzido a fazer palhaçadas: “A degradação dos objectivos inicialmente heróicos de Fausto continua enquanto prossegue a peça, com Fausto tornando-se cada vez mais um palhaço”⁵¹. Toda essa inicialmente grandiosa ambição foi reduzida a pregar partidas ao Papa, a servir de bufão ao Imperador, a divertir um insignificante aristocrata, a gozar com um comerciante de cavalos e com um carreteiro, como se verá a seguir.

Entra o cortejo com o imperador alemão, Carlos V, Bruno, o Duque da Saxónia, Fausto, Mefistófeles, Frederico, Martino e outros cortesãos. O Imperador agradece a Fausto a libertação de Bruno das mãos do seu inimigo, o Papa⁵², e diz-se honrado por poder receber Fausto na sua corte. Fausto agradece e diz ao Imperador que ele realizará tudo o que o Imperador quiser. Entretanto aparece Benvolio que, em vários à partes, manifesta dúvidas quanto ao poder de Fausto.

O Imperador quer que Fausto traga à sua presença Alexandre, o Grande, e a mulher (Roxana, segundo uns comentadores; Tais, segundo outros). Fausto ordena a Mefistófeles que traga Alexandre e a sua amada à presença do Imperador. Entretanto, Benvolio continua a manifestar as suas dúvidas acerca dos poderes de Fausto, enquanto este adverte o Imperador que não pode interrogar Alexandre. E Benvolio continua a murmurar entre os dentes as suas dúvidas dizendo até que lhe cresçam cornos se Fausto conseguir fazer aparecer Alexandre Magno e a mulher.

Soam as trombetas e entram Alexandre a lutar com Dário, que é morto por Alexandre; chega a mulher de Alexandre e este coloca a coroa de Dário na cabeça dela e ambos saúdam o Imperador que ia levantar-se para os saudar quando Fausto o impede, como estava aliás estipulado. Mais convencido fica o Imperador quando este diz a Fausto que constava que a amada de Alexandre tinha uma verruga no pescoço, o que Carlos pôde comprovar. Saindo estes espíritos, Fausto chama a atenção do Imperador que à janela está alguém com cornos na cabeça. É Benvolio. Todos divertem-se com a cena. Fausto diz a Benvolio que ele só tem o que merece pois foi isso que ele mesmo quis. O Imperador, instado por Benvolio, pede a Fausto que lhe retire os cornos, o que Fausto faz. Fausto explica que não foi tanto pela afronta por ele sofrida, mas para divertir o Imperador que fez aparecer cornos na cabeça de Benvolio. Mefistófeles faz desaparecer os cornos da cabeça de Benvolio mas este, mesmo assim, despeitado, mantém acesa toda a animosidade contra Fausto: diz que nunca poderá confiar em sábios que fazem crescer cornos em homens honestos, descrevendo estes sábios como tendo caras rapadas e golas baixas (pregueadas). Esta animosidade aos «scholars», aos sábios, não deixa de ser reveladora. Basta lembrarmo-nos de Sir Thomas More e de Thomas Cromwell, por exemplo, entre muitos outros sábios («scholars») com que a dinastia Tudor se rodeou para se aconselhar, pondo de lado, várias vezes, os serviços tradicionais da velha aristocracia. Este desabafo de Benvolio poderá ser, assim, o reflexo deste descontentamento de certos cortesãos pelos «novos» conselheiros dos reis e das rainhas Tudor. Benvolio promete que se vingará.

Cena 12; IV, 2. E é isto o que irá suceder na cena seguinte: Benvolio diz que vai vingar-se de Fausto. Martino tenta demovê-lo mas não consegue e, então, Frederico e Martino consentem em ajudá-lo perante a obstinação do amigo. Arranjam soldados e colocam-se estrategicamente nos lugares por onde Fausto terá de passar.

Entra Fausto mas traz consigo uma cabeça postiça. Benvolio golpeia-o e pensa tê-lo decapitado. E preparam-se para desmanchar o corpo – muito à maneira cruel das execuções daquele tempo -, só que Fausto levanta-se deixando todos apavorados. Fausto diz-lhes, num tom ameaçador, que poderão ficar com a cabeça dele porque ele, Fausto,

ficará não só com as cabeças como com as mãos e os corações dos três, lembrando-lhes também que ninguém poderá alguma vez atentar contra a sua vida dado o seu pacto com o demónio. Entram Mefistófeles e outros dois demónios que levam os cortesãos para serem violentamente castigados. Entretanto aparecem os soldados para atacar Fausto mas este convoca Mefistófeles e outros demónios que atacam os soldados e os põem em fuga.

Cena 13; IV, 3. Em nova cena, aparecem os três cortesãos, maltratados, ensanguentados e sujos, todos eles com cornos na cabeça. Naquele estado, cheios de vergonha e raiva, por sugestão de Benvolio irão esconder-se e refugiar-se no seu castelo.

Cena 14; IV, 4. Na cena seguinte, aparece um mercador de cavalos que pretende comprar o cavalo de Fausto, que este não precisava, mas que seria até um favor que Fausto lhe faria se lho vendesse por 40 moedas (e não as 50 que Fausto exigia), pois a sua vida tinha corrido mal ultimamente. Fausto aceita o negócio mas com uma única condição: nunca poderia meter o cavalo na água⁵³. Segue-se um interregno nesta cena cómica e Fausto tem, aparentemente, um momento de alguma desolação quanto ao seu fim, pois o tempo de prestar contas a Lúcifer aproxima-se.

A cena é retomada com a chegada do mercador de cavalos todo molhado. Fausto estava a dormir e o mercador, furibundo, arranca-lhe uma perna. Fausto grita, o homem foge apavorado e Fausto ri-se do mercador pois vendera-lhe um fardo de palha por 40 moedas. Wagner aparece e diz a Fausto que o Duque de Vanholt solicita a sua presença, ao que Fausto acede.

Cena 15, IV, 5. Neste intervalo, em que Fausto viaja para o palácio do Duque de Vanholt, a acção muda para a taberna em que estão presentes o bobo (Robin), Dick, o mercador de cavalos, um carreteiro e uma estalajadeira. O carreteiro, mal entra, pergunta à estalajadeira onde estão as putas. A estalajadeira reconhece-os como velhos clientes. Robin confessa a Dick que deve dinheiro à casa, mas vai ver se consegue beber sem pagar o que deve. A estalajadeira reconhece Robin mas não lhe vai exigir nada e trata de trazer cervejas para todos⁵⁴.

Enquanto as cervejas não chegam, o carreteiro vai contar aos seus comparsas o que lhe aconteceu com um tal Doutor Fausto: cruzara-se com ele quando ia para Wittenberg com um carregamento de palha e Fausto perguntou-lhe quanto queria pela quantidade de palha que ele conseguisse comer. O carreteiro pediu somente três tostões mas, para espanto do carreteiro, Fausto comeu-a toda. O mercador de cavalos, por sua vez, contou a história da sua compra do cavalo de Fausto e de como aquele se transformou em palha quando o fez entrar num rio. E que fora a casa de Fausto reclamar e puxando-lhe por uma perna, enquanto Fausto dormia, ficou com a perna na mão. E quando chegou a vez de Dick, este contou-lhes que um diabo lhe pôs uma cara de macaco. Robin diz a todos para irem beber mais cerveja para uma sala ao lado e depois irem todos procurar o Doutor.

Cena 16; IV, 6. A cena seguinte transporta-nos para o palácio do Duque de Vanholt, com a Duquesa, Fausto e Mefistófeles. O Duque agradece a Fausto a demonstração que fez do seu poder (fazer aparecer castelos no ar). Fausto agradece e pergunta à Duquesa, que está grávida, se ela não tem nenhum desejo especial devido à sua gravidez. Muito embora seja o mês de Janeiro, esta pede a Fausto um prato de uvas maduras. Mefistófeles sai e aparece com as uvas.

Subitamente ouve-se um grande barulho: são os bobos a bater à porta. O Duque manda saber o que querem os bobos, ficando a audiência a entender que eles estão iludidos pensando que ainda estão na taberna. Querem falar com o Doutor Fausto. Fausto pede ao Duque que os deixe entrar pois esta poderá ser mais uma ocasião para divertimento.

Eles estão mesmo convencidos que estão na taberna, pedem mais cerveja, ameaçam partir tudo se não lhes trouxerem as bebidas. Perante Fausto, o mercador lembra-lhe que lhe arrancou uma perna de pau, mas Fausto diz que não se lembra de nada. O carreteiro pergunta-lhe pelo cavalo. Entretanto, como por magia, entra a estalajadeira com as bebidas e Fausto e o carreteiro continuam a conversar sobre a perna que foi arrancada. Quando Fausto mostra que tem duas pernas, todos se interrogam se Fausto não teria antes três pernas. E perante o espanto geral, cada um deles (o carreteiro, Dick,

o mercador, Robin e a estalajadeira) vão sendo sucessivamente silenciados quando cada um pretendia perguntar a Fausto sobre o que tinha acontecido a cada um deles: se tinha comido um carregamento de palha; se não pusera uma cara de macaco a outro; um cavalo transformado em palha; outro transformado em cão; e a estalajadeira, ia perguntar quem iria pagar a conta. Ficam todos mudos com os feitiços e os Duques agradecem mais esta diversão de Fausto.

Cena 17; V, 1. A peça está a chegar ao fim. Passaram-se 24 anos e nada de verdadeiramente relevante e de prodigioso conseguiu realizar Fausto, quando este inicialmente manifestara grandes ambições não só políticas como materiais. Limitou-se a pregar partidas, meras ilusões, nada de substancial. E, mais grave ainda: parece que Fausto nem sequer se apercebe de quão distantes estão os seus sonhos e desejos grandiosos não realizados deste papel de quase bufão, de bobo da corte. E agora, “ao fazer os anos passarem tão rapidamente, a peça faz-nos sentir o que o próprio Fausto terá sentido, nomeadamente, que a sua curta vida está a escapar-se-lhe e que o seu último e infernal destino se aproxima. No mundo do palco, vinte e quatro anos podem parecer longos quando Fausto assina o pacto, mas quer ele quer nós acabamos por perceber que o tempo passa rapidamente.”⁵⁵

O final da peça é-nos sugerido pelas indicações cénicas de trovões e relâmpagos. Entra Mefistófeles seguido de outros demónios com bandejas cobertas em direcção ao escritório de Fausto. De seguida entra Wagner que nos explica o que se está a passar: segreda-nos que Fausto pensa que vai morrer em breve porque fez de Wagner o herdeiro de todos os seus bens mas, por outro lado, está surpreendido porque, incompreensivelmente, vê Fausto a folgar desalmadamente. Acabada a ceia, aparecem Fausto, Mefistófeles e três estudantes. Um deles pede a Fausto que lhes permita contemplar a mulher mais bela de sempre, Helena da Grécia. Mefistófeles traz Helena, que atravessa o palco, deixando os estudantes completamente siderados pela beleza de Helena. Os estudantes vão-se embora, agradecidos.

É então que entra um Ancião. Este apela a Fausto para que abandone a magia que o há-de privar da salvação e que se arrependa pois ainda não é tarde. No seu discurso há dois versos que gostaria de realçar:

“E, contudo, é digno de amor a tua alma,/ Se o hábito de pecar não se fez natureza” (vv. 1712-13).

Estes dois versos parecem apontar para uma concepção positiva da natureza humana, que a alma é capaz de amor, do bem, mas que a insistência em comportamentos errados (no sentido de pecaminosos) pode pôr em risco a salvação do homem, porque o hábito é uma segunda natureza, como diria Aristóteles, e muito difícil é quebrar maus hábitos, os vícios, especialmente aqueles que arrastam consigo alguma dose ou dimensão de prazer. Poderíamos também ver nesta passagem como que a consciência de Fausto ainda num momento derradeiro com alguma lucidez e de antecipação do destino fatal que se aproxima. Perante esta exortação do Ancião, que insiste com Fausto que ainda não está tudo perdido, Mefistófeles, provocadoramente, dá um punhal a Fausto e Fausto prepara-se para se apunhalar quando o Ancião intervém e torna a insistir com Fausto para que não desespere mas que peça misericórdia que Deus atenderá ao seu pedido. Fausto parece reconsiderar as palavras do Ancião e diz que irá meditar sobre os seus pecados. O Ancião sai.

Fausto está de novo a sós com Mefistófeles e está profundamente dilacerado entre aceitar ou recusar, entre decidir pelo Inferno ou pela graça divina. Mefistófeles intervém furioso e ameaça desfazê-lo se não voltar para Lúcifer. Fausto arrepende-se deste momento de fraqueza e jura de novo fidelidade a Lúcifer prometendo confirmar com sangue o juramento antes prestado. E Fausto, vingativo, pede a Mefistófeles que atormente o Ancião por este ter tentado afastá-lo de Lúcifer. Ao que Mefistófeles responde que

“É grande a sua fé; não posso chegar-lhe à alma,/ Mas o corpo, tudo farei para o afligir,/ Embora não vá servir de muito” (vv. 1756-58).

Não deixa de ser curioso este comentário de Mefistófeles, simultaneamente desabafo e reconhecimento de que não irá conseguir vencer o Ancião. Assim poderíamos

interrogar-nos o que leva umas pessoas a resistir ao mal e outras a ceder. Alguma irresistível predestinação? Haverá aqui, nesta passagem da peça, algum fundo calvinista? Fará o Ancião parte daqueles que irresistivelmente serão salvos e Fausto parte dos que irresistivelmente serão condenados? Contudo, há algo que não bate certo com uma leitura ou análise calvinista, pois o Ancião diz a Fausto que este *ainda* vai a tempo de se arrepender verdadeiramente e ser salvo. Ora, ao admitir que Fausto *ainda* pode ser salvo, para Fausto nada está, calvinística e irremediavelmente, perdido. Parece ainda haver alguma réstia de esperança, tenha Fausto vontade e desejo de o reconhecer. Assim, creio podermos concluir que o texto de Marlowe é estratégica e soteriologicamente ambíguo e deste modo estaria em condições de agradar e de desagradar a umas e a outras sensibilidades religiosas do seu tempo.

Perante esta situação de lealdades divididas, Fausto pede a Mefistófeles que lhe permita possuir Helena para que, nesse momento de prazer, esquecer todos os sofrimentos. Helena aparece, exclamando Fausto uma das frases mais famosas da literatura inglesa:

“Was this the face that launcht a thousand ships,/ And burnt the toplesse Towers of Ilium?/ Sweet Hellen make me imortall with a kiss” (Foi este o rosto que lançou ao mar mil barcos/ E às imensas torres de Tróia lançou fogo?/ Faz-me imortal com um beijo, doce Helena. vv.1768-70).

As cenas finais de *Doctor Faustus* (o seu discurso sobre Helena e o solilóquio final) contêm as passagens mais brilhantes desta peça, recuperando Fausto aquela eloquência com que nos maravilhou na Primeira Parte. E neste episódio com Helena parece que Fausto vai agora procurar a transcendência através da beleza feminina e do sexo quando pede a Helena que o beije tornando-o assim imortal. Contudo, não parece ser certo que Helena seja real, pois quando Fausto conjurou antes outras figuras históricas, elas eram meros espíritos, ilusões e não realidades físicas. Ora sendo muito provavelmente este o caso, então, assistimos a Fausto a desperdiçar as suas últimas horas de vida com uma fantasia, um eloquente exemplo daquilo em que se tornou a sua própria vida.⁵⁶

Depois de tecer um elogio apaixonado e arrebatado a Helena e de reconhecer tudo o que ela lhe proporcionou de felicidade, aparece de novo o Ancião, qual desmancha-razeres, amaldiçoando Fausto por este ter preferido o Mal a Deus. Entram os demónios, afligindo o Ancião e tentando pôr à prova a sua fé mas este resiste. Saem todos.

Cena 18; V, 2. De novo, ouvem-se trovões e entra Lúcifer, Belzebu e Mefistófeles que vêm buscar a alma de Fausto.

Entretanto chegam Fausto e Wagner, que acabaram de fazer o testamento de Fausto, e depois os estudantes que se deparam com um Fausto triste e preocupado. Os três estudantes procuram saber qual é o mal que aflige Fausto, preocupam-se e querem ajudá-lo, pensam mesmo em chamar um médico, mas Fausto avisa-os que o mal dele é

“Uma indigestão de pecado mortal, que me levou o corpo e alma à perdição” (vv. 1833-34).

Lembram a Fausto que a misericórdia de Deus é infinita, mas Fausto responde-lhes dizendo que a sua ofensa nunca poderá ser perdoada. E lamenta ter estado em Wittenberg, de alguma vez ter lido um livro e que nenhum dos prodígios que realizou em todo o mundo e a fama que alcançou lhe servem agora para nada. Reconhece que não tem salvação possível, mas mesmo assim os estudantes insistem para que não desespere. Mas é tarde demais. Fausto deu a sua alma a Lúcifer e a Mefistófeles, de livre vontade, em troca de conhecimento. Fausto está impossibilitado e paralisado pelos demónios para conseguir o arrependimento e invocar Deus. Os estudantes não sabem mais o que fazer para salvar Fausto, senão rezar a Deus por ele. Mefistófeles lembra então a Fausto que já não há mais esperança para ele. O fim chegou. Chegou a hora de saldar a dívida, o fim que ele próprio escolheu quando poderia não o ter feito.

O Anjo Bom e o Anjo Mau entram em cena, mas agora o Anjo Bom reconhece a sua derrota e incapacidade de resgatar Fausto. Ouve-se música e desce um trono em que o Anjo Bom explica a Fausto o que este perdeu por ter desesperado da salvação e ter preferido o Mal. O Anjo Bom sai. O trono sobe e abre-se o Inferno e Fausto pode contemplar o que o espera, estando agora o Anjo Mau a descrever todos os horrores

que sofrem aqueles que se condenaram ao Inferno. O Anjo Mau sai, fecha-se a visão do Inferno e o relógio bate as onze horas.

A Fausto só resta uma hora de vida. O seu desespero aumenta ainda mais depois de ter contemplado não só o que perdeu mas mais ainda por ter consciência e saber os horrores que o esperam. Deseja que o tempo pare para que ainda tenha tempo de se arrepender e salvar a alma. E citando Ovídio em Latim (in *Amores* I, 13, v. 40), diz: “Correi devagar, devagar, ó corcéis da noite” (v. 1935) em que o amante manifesta o desejo de eternizar aqueles momentos de prazer e que, neste contexto, tal citação não deixa de ser uma das mais bem conseguidas ironias do texto de Marlowe (cf. Santamaría, 2015: 175). Fausto ainda tenta erguer-se até Deus, mas é impedido e puxado para baixo. Lamenta a sua sorte, lamenta os astros que influenciaram o seu destino, condenando-o ao Inferno e à morte. Mais uma vez coloca-se aqui o problema de que se são os astros a controlar a vida de Fausto, então, no limite, Fausto não podia ser responsável pelo seu próprio destino. Ou então, trata-se de uma maneira auto-ilusória de Fausto se desresponsabilizar a si próprio atribuindo todas as suas más decisões aos astros. Mas uma outra alternativa me parece possível: pode tratar-se de uma versão blasfema para ridicularizar a predestinação calvinista, no sentido em que poderia haver algo mais poderoso do que o próprio Deus, uma vez que sendo Marlowe um classicista teria de saber que, para os Gregos, a Moira era mais poderosa do que os próprios deuses. Esta alternativa não me parece de todo displicente, porque a animosidade de Marlowe a todas as religiões e a todas as denominações cristãs era pervasiva e indiscriminada.

Entretanto já passou mais meia hora e o seu desespero vai crescendo inversamente proporcional ao tempo que se esgota. Pede a Deus que o deixe penar no Inferno o tempo que quiser mas que o salve depois, mas reconhece que não há salvação para quem foi condenado. Lamenta não ser um animal pois quando estes morrem a alma dissolve-se nos elementos, ou em alternativa, lamenta não ser possível a reencarnação. A alma dele há-de penar no Inferno para todo o sempre. Amaldiçoa os pais que o geraram mas recua e amaldiçoa-se a si mesmo e a Lúcifer que o desviou do caminho da salvação.

Bate a meia-noite. O desespero aumenta, ouvem-se trovões, entram os demónios, pede que o Inferno não se abra, promete queimar os livros de magia como se assim ainda conseguisse evitar a condenação, mas Lúcifer e os demónios levam-no sem mais delongas.⁵⁷

No seu último momento, em absoluto desespero, é interessante notar que Fausto, para se salvar, até promete queimar os seus livros, deste modo manifestando que, agora, não se importa de destruir o que tinha sido para ele o mais importante: os livros, isto é, os meios de acesso ao conhecimento; e indica também que o seu pacto com Lúcifer terá sido feito *ex imo corde*, o que lhe garantiu o acesso e disponibilização de um conhecimento sem limites, que ele aparentemente desperdiçou; mas fica também patente, através do Coro final, que esta ambição desmesurada pelo conhecimento seria uma aspiração incompatível com o Cristianismo.

Cena 19; V, 3. Chegada a luz do dia, depois de uma noite horrível, os estudantes vão à procura de Fausto, encontrando o seu corpo despedaçado. (De novo, repete-se a imagem do que acontecia, neste tempo, aos corpos de traidores: serem cortados em pedaços). Reúnem os seus membros mutilados e vão tratar de proporcionar um funeral aos seus restos mortais.

Coro 4. A peça termina com o Coro, tal e qual como no começo:

“Cortado está o ramo que recto poderia ter crescido/
E queimados estão os louros de Apolo,
/ Que outrora cresceram neste sábio./
Fausto partiu: atentai na sua queda,
/ No seu infernal fado. Que ele exorte os prudentes/
À mera admiração das coisas proibidas,
/ Cujo abismo aos audazes, como ele, incita a mente/
A maiores cometimentos do que o Céu consente” (vv. 2003-10).

5. Conclusão

A leitura e interpretação tradicionais de *Doctor Faustus* tendem a subscrever o primeiro parágrafo do texto que se segue: “No duelo entre a Cristandade e o ascendente espírito moderno, a peça de Marlowe parece enquadrar-se perfeitamente ao lado do Cristianismo”. No entanto, o autor deste texto prossegue mostrando uma sensibilidade e abertura a outras leituras e interpretações menos ortodoxas: “De qualquer modo, Marlowe, notoriamente acusado de ateísmo e de outros vários pecados, pode ter outras ideias, e fez o seu Fausto simpático, se não mesmo necessariamente admirável. Enquanto a sua peça mostra que a busca sem limites do conhecimento e do poder podem corromper, ele mostra igualmente a grandeza de uma tal procura. Fausto é condenado, mas os portões que ele abriu mantêm-se abertos, à espera que outros o sigam”.⁵⁸

E é porque penso que Fausto/Marlowe deixou de facto abertos os portões da rebeldia e da transgressão que, como Conclusão, passo a expor os seguintes comentários seguindo a ordem dos oito versos finais da peça.

“*Cortado está o ramo que recto poderia ter crescido*”. Isto indica que a danação de Fausto é responsabilidade sua, porque outro poderia ter sido o desfecho para a sua vida se não tivesse pretendido alcançar e obter um conhecimento sem limites. Logo, aqui, parece que estamos numa concepção soteriológica de cariz tradicional católica e não calvinista. É cada um de nós que tem nas suas mãos, pela sua fé e obras, a decisão de conduzir-se para o caminho da salvação ou afastar-se dele.

“*E queimados estão os louros de Apolo,/ Que outrora cresceram neste sábio*”. A edição Norton de *Doctor Faustus* lembra acerca deste verso que o loureiro era o símbolo da sabedoria e do conhecimento e que Apolo era o deus da divinação, sendo um dos seus santuários o do oráculo de Delfos; e esta imagem, embora pareça clássica, é realmente de Marlowe (cf. 1987: 484). Estes dois versos dizem-nos que Fausto teve tudo para ser um grande «scholar», um grande sábio, mas deixou-se levar intemperadamente por um desejo e vontade de tudo saber, uma desmesura imprópria para uma criatura e optando por vias necromânticas, arruinou a sua salvação.

“Fausto partiu: atentai na sua queda,/ No seu fado infernal”. Estes versos parecem apontar para o tom publicamente moralizador e admoestatório presente nas velhas moralidades e expectável para o comum dos mortais. Mas se é verdade que muitos sentiriam horror, pânico mesmo, pelo que sucedeu a Fausto, a verdade é que outros possivelmente ter-se-ão sentido atraídos por esse mesmo fogo prometaico a que a curiosidade e o desejo de saber de Fausto dá corpo. E muitos, ou alguns pelo menos, interrogar-se-iam se não valeria mesmo a pena ter tido a possibilidade de alguma vez *ter e conhecer tudo* nas suas mãos, mesmo que o preço a pagar fosse a condenação eterna. Contudo, poder-nos-íamos interrogar: porque é o seu fado «infernal»? Será o Deus cristão tão ciumento, egoísta e avaro do conhecimento que só sabe castigar os homens que aspirem a ser e a saber mais? De quê e/ou de quem tem medo Deus perante a inesgotável curiosidade do homem de saber mais e melhor? Ou então, em que é melhor o Deus cristão do que os deuses gregos que condenaram Prometeu a um cíclico e interminável castigo por ter dado, à revelia, o fogo do conhecimento aos humanos? E neste sentido, não estará Marlowe a perguntar-nos enviesadamente o que é que nós verdadeiramente lucrámos ou melhorámos com o Deus cristão e se não valeria antes a pena ficarmo-nos com os velhos, mas divertidos e mais humanizados deuses gregos, do que com um Deus cristão caprichoso e sem misericórdia, que nos transformou em peões num xadrez cósmico do qual não podemos sequer sair e em que as regras desse jogo nem sequer são nossas mas ditadas por esse Deus? Não é o grito de Fausto uma exaltação e um apelo a uma verdadeira e humana autonomia moral em oposição a uma limitativa e imposta heteronomia divina?

“Que ele exorte os prudentes/ À mera admiração das coisas proibidas”. Voltamos à cena bíblica do Jardim do Éden em que Deus permite tudo ao homem menos comer da árvore da vida e do conhecimento do bem e do mal. Se pensarmos bem, não deixa de ser estranho Deus não querer que o homem se alimente da árvore do bem e do mal, pois não o fazendo e sem poder conhecer o que era o bem e o mal, que vida seria a do homem nesse jardim? Seria alguma espécie de jardim, não zoológico, mas um «jardim

antropo-lógico» privado, para infinita recreação particular de Deus? Alguma versão divina antecipada e invertida do *Planeta dos Macacos*? É certo que estes dois versos evocam o tom admoestatório, tradicional e expectável de uma peça com uma história como esta e para aquela época. E aqui, poder-se-ia dizer, sem dúvidas, que Marlowe está a jogar pelo seguro: aparenta ortodoxia, sugere humildade gnoseológica, que cada macaco deve ficar no seu galho e que cada um deve restringir-se ao estado social e intelectual em que nasceu: nada de ambições desmesuradas, em nenhum aspecto da vida privada, social, académica e política. Contudo, quando o Coro fala em só *admirar* as coisas proibidas, paradoxalmente está aqui a lembrar-nos a inutilidade do próprio aviso, porque a curiosidade e o desejo humanos de saber e de conhecer é de tal ordem e grandeza que, perante a exposição ao fruto proibido, é natural e genuinamente humano sentirmo-lo apetecido. Pelo que Deus só pode ter sido um mau psicólogo.

“Cujo abismo aos audazes, como ele, incita a mente/ A maiores cometimentos do que o Céu consente.” Há algo de estranho nesta ideia de que o homem pode querer e ambicionar ser e saber mais, por um lado, mas que tal desejo e vontade, mesmo sendo «naturais», são condenáveis⁵⁹. Se a mente humana pode ser incitada a mais altos voos, porque teremos de ser condenados a ficar com a cera das nossas asas derretidas e cairmos mortalmente nas agruras de uma condenação eterna? Se podemos ambicionar por mais e melhor, se fomos nós homens a nomear os seres de toda a criação, que o próprio Deus viu que era bom, porque é que há ou pode haver conhecimento que nos é interdito? Onde está a lógica? Depois, a ideia de que há domínios que o homem não pode nem deve penetrar, deixa-nos perplexos. Mas porquê? Se são domínios cognoscíveis pelo homem, porque não podemos aceder a eles e se quisermos aceder, porque temos de ser condenados? De novo, o erro da criação do homem, tal e qual o homem existe, é e só pode ser do Criador *deste* homem, e não pode ser imputado nada de recriminatório ao homem por ele querer usar ao máximo todas as suas capacidades intelectuais com que foi dotado pelo Seu criador. Fizesse-nos Deus mais estúpidos. E, depois, quem determina o que pode/deve ser conhecido? E se se sabe que não se deve conhecer é porque de algum modo se tem um conhecimento disso mesmo ainda que tácito.

Os oito versos finais de *Doctor Faustus* podem ser paradoxalmente resumidos assim:

há limites para aquilo que o homem *deve* saber, mas não para o que o homem *pode* saber.

Reparemos que estamos aqui ao nível do saber e do conhecer, e não ao nível do acto moral: se no acto moral é defensável, e em várias situações mesmo imperativo, que não *devemos fazer* tudo o que *podemos fazer*, quando se trata do conhecimento esta limitação não só não existe como não pode existir: isto é, se eu posso conhecer, devo-o conhecer porque é só pelo conhecimento da verdade (das coisas e sobre nós próprios) que seremos verdadeiramente livres, autênticos, autónomos e racionais. Faz parte da nossa natureza querer saber, querer conhecer. Mas a tradição judaico-cristã aqui mostra-se renitente e reticente porque, quando o homem quer saber tudo o que pode, e não só o que deve, mete-se em trabalhos piores do que os Doze Trabalhos de Hércules, porque parece que Deus fica assustado que o homem possa descobrir algo que não devia. E não devia conhecer porquê? Trata-se de um Deus invejoso e avaro?

Enquanto peça teatral historicamente datada e situada, estes oito versos são, compreensivelmente, rigorosa e expectavelmente ortodoxos e convenientes, advertindo o público para que não siga o caminho de Fausto, que quis voar mais alto do que as suas asas permitiam. Isto é, por detrás desta ortodoxia está um piedoso convite para que as pessoas não façam muitas perguntas e que se deixem estar descansadas na sua ignorância e que cada um se contente com o seu lote. Trata-se de um aviso para que as pessoas não queiram saber mais do que devem e do que precisam saber porque há alguém que pode e deve saber tudo e que esse, sim, é que sabe *o que, quanto e quando* ministrar aos pobres dos mortais (ou dos súbditos) o que importa e é necessário saber. Esta é uma forma *avant la lettre*, por parte de Marlowe, de exemplificar o futuro dito baconiano que «conhecer é poder» e que quem controla o saber, controla o que as pessoas podem e devem pensar. Um reconhecimento que o Renascimento também tinha o seu *Big Brother* orwelliano.

A leitura que faço do *Doctor Faustus* sugere um Marlowe irreverente, rebelde, iconoclasta e irreligioso. Um Marlowe que, dentro das limitações e proibições do seu tempo, mesmo assim conseguiu compor um texto que, embora remexido por outras mãos, continua a ser capaz de nos alertar para o facto de que toda e qualquer autoridade, divina ou humana, tem medo do acesso livre e democrático ao saber e ao conhecimento, porque essas autoridades sabem e receiam que, se todos tivermos acesso a todo o saber, as pessoas, por saberem, conhecerem e compreenderem melhor o mundo e o porquê das coisas e a si próprias e aos outros, não serão tão facilmente controladas e manipuladas pelos poderes estabelecidos, sejam eles quais forem. E, no limite, voltamos ao problema inicialmente desenhado que está por detrás desta e de outras peças marlovianas: a questão da *utilização* do poder, seja este qual for. E uma questão sempre actual.

Bibliografia

I. Textos de Christopher Marlowe

1. Edições em língua inglesa

Marlowe's Plays and Poems (1963). Edited and introduced by M. R. Ridley. London: J-M. Dent & Sons Ltd.

The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus (1987). The Norton Anthology of English Literature. 5th Edition. The Major Authors. M. H. Abrams (General Editor). New York/London: W. W. Norton & Company.

Nota bene: Esta antologia da Norton publica, pela primeira vez nesta edição, o *Fausto* de Christopher Marlowe.

Doctor Faustus and Other Plays (1998). Edited with an Introduction and Notes by David Bevington and Eric Rasmussen. Oxford: Oxford University Press.

The Complete Poems and Translations (2007). Edited and an Introduction by Stephen Orgel. New York: Penguin Books.

2. Edições bilingues

A História Trágica da Vida e Morte do Doutor Fausto (1987). Tradução, introdução e notas de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito. Esta mesma edição foi republicada pelas Edições Europa-América em 2003.

O “Fausto” de Marlowe. Tradução, Prefácio e Notas de A. de Oliveira Cabral. Lisboa: Pa-pelaria Fernandes Livraria.

3. Outras traduções

La Trágica Historia de la Vida y Muerte del Doctor Fausto (2015). Décima edición. Introducción de Julio César Santoyo y notas de José Miguel Santamaría. Madrid: Ediciones Cátedra.

Hero e Leandro. Leituras de um Mito (2012). Ovídio, Museu, Marlowe, Ben Jonson. Seguidos de uma Antologia de Autores Portugueses. Maria Cristina Pimental (Coordenação). Lisboa: Edições Cotovia.

II. Bibliografia Geral

ABRAMS, M. H. (General Editor) (1987). *The North Anthology of English Literature. The Major Authors*. 5th Edition. New York/London: W. W. North & Co.

ALDRICH, Robert (Editor) (2010). *Gay Life and Culture. A World History*. London: Thames & Hudson.

ARAÚJO, Roberta Rosa (2008). *O Legado de Fausto na Obra de Eça de Queirós*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado)

ASIMOV, Isaac (1993). *Asimov’s Guide to Shakespeare*. New York: Gramercy Books.

AZEVEDO, António Carlos A. & Paulo Geiger (2002). *Dicionário Histórico de Religiões*. Rio Janeiro: Editora Nova Fronteira.

BAKELEES, John, “Christopher Marlowe”, in Bahr, Lauren S. (Director Editorial) (1991). *Collier’s Encyclopedia*. Vol 15. New York: Macmillan Educational Company.

- BACKER, G. P. (1934). “The Plays of the University Wits”, in WARD, Sir A. W. & A. R. Walter (Editors). *The Cambridge History of English Literature*. Vol. V. The Drama to 1642. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAHR, Lauren S. (Director Editorial) (1991). *Collier’s Encyclopedia*. Vol 15. New York: Macmillan Educational Company.
- BAYARD, Jean-Pierre (1957). *História das Lendas*. Tradução de Jeanne Marillier. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- BRAY, Alan (1982). *Homosexuality in Renaissance England*. London: Gay Men’s Press.
- BROCKETT, Oscar G. (1969). *The Theatre. An Introduction*. 2nd Edition. New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc.
- BROWN, Richard D. (2000). “Out of my door with you witch: The Witch of Edmon-ton”, in Peter Elmer (Editor). *The Renaissance in Europe: Challenges to Authority*. New Haven & London: Yale University Press/The Open University.
- BRUCE, Scott G. (Editor) (2018). *The Penguin Book of Hell*. New York: Penguin Books.
- BURTON, E. J. (1963). *The Student’s Guide to British Theatre*. London: Herbert Jenkins.
- CARTER, Ronald & John McRae (1995). *The Penguin Guide to English Literature: Britain & Ireland*. Introduction by Allan Malley. London: Penguin Books.
- CECIL, Lord David (1944). “The English Poets”, in W. C. Turner (Editor). *Impressions of English Literature*. Introduction by Kate O’Brien. London: William Collins.
- COPENHAVER, Brian (Editor) (2016). *The Book of Magic: From Antiquity to the Enlightenment*. Selected, Translated with an Introduction and Notes by Brian Copenhaver. London: Penguin Books.
- DAVIES, Stevie (1978). *Renaissance Views of Man*. Manchester: Manchester University Press.
- DONNO, Elizabeth S. (1994). “Varieties of Sixteenth-Century Narrative Poetry”, in Carl Wooding (Editor). *The Columbia History of British Poetry*. New York: Columbia University Press.
- DRABBLE, Margaret (Editor) (1985). *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press.

- DRABBLE, Margaret & Jenny Stringer (Editors) (2006). *Concise Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- DUARTE, João Ferreira & Valdemar A. Ferreira (1987). *A História Trágica da Vida e Morte do Doutor Fausto*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de João Ferreira Duarte & Valdemar Azevedo Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito. Existe esta mesma edição publicada pela Europa-América, 2003.
- EDWARDS, Philip (1994). “William Shakespeare”, in Pat Rogers (Editor). *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- ELMER, Peter (Editor) (2000). *The Renaissance in Europe: Challenges to Authority*. New Haven & London: Yale University Press/The Open University.
- ERASMUS, Desiderius (1978). “On the Freedom of the Will”. Translated by E. Gordon Rupp & A. N. Marlow, in Stevie Davies (1978). *Renaissance Views of Man*. Manchester: Manchester University Press.
- EVANS, Ifor (1978). *A Short History of English Literature*. 4th Edition. Harmondsworth: Penguin Books.
- FEBVRE, Lucien (s. d.). *O Problema da Descrença no Século XVI. A Religião de Rabelais*. Tradução de Rui Nunes. Lisboa: Editorial Início.
- FORD, Boris (Editor) (1993). *The Age of Shakespeare. The New Pelican Guide to English Literature*. Vol. 2. London: Penguin Books.
- GILLIE, Christopher (1992). “Political History and Social Context: 1066-present day”, in Marion Wynne-Davies (Editor). *Bloomsbury Guide to English Literature*. London: Bloomsbury.
- GORIM, Rosemary (Editor). (1998). *Chambers Dictionary of Literary Characters*. Edinburgh: Chambers Harrap Publishers.
- GOSSE, Edmund (1900). *Littérature anglaise*. Traduction de Henry-D. Davray. Paris: Libraire Armand Colin.
- GREEN, Graham (1944). “British Dramatists”, in W. C. Turner (Editor). *Impressions of English Literature*. Introduction by Kate O’Brien. London: William Collins.

- GUAL, Carlos García (2005). *Dicionário de Mitos*. Tradução de Anselmo Borges e José R. Ferreira. Cruz Quebrada: Casa das Letras.
- GUY, John (1990). *Tudor England*. Oxford: Oxford University Press.
- HALLIDAY, F. E. (1972). *An Illustrated Cultural History of England*. London: Thames & Hudson.
- HOMEM, Rui Carvalho (2012). “Introdução a Marlowe e Ben Jonson”, in *Hero e Leandro. Leituras de um Mito. Ovídio, Museu, Marlowe, Ben Jonson. Seguidos de uma Antologia de Autores Portugueses*. Maria Cristina Pimentel (Coordenação). Lisboa: Edições Cotovia.
- KENYON, J. P. (1970). *The Stuarts*. London: Fontana/Collins.
- KUIPER, Kathleen (Editor) (1995). *Merriam-Webster Encyclopedia of Literature*. Springfield: Merriam-Webster Inc. Publishers.
- LEGOUIS, Émile & Louis Cazanian (1948). *History of English Literature*. Translated by W. J. MacInnes & Helen D. Irvine. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- LEVIN, Richard (1971). *The Multiple Plot in English Renaissance Drama*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- LEY, Charles David (Editor) (2000). *Portuguese Voyages 1498-1663. Tales from the Great Age of Discovery*. Forward by Edgar Prestage. London: Phoenix Press.
- LOPES, Alzira et al. (1987). “Traduções para Inglês no Século XVI”, in *Anglo Saxonica*, n.1, pp.21-32.
- LOXTON, Howard (1978). *Pilgrimage to Canterbury*. Newton Abbot: Readers Union Group, Ltd.
- LUTHER, Martin (1978). “On the Bondage of the Will”. Translated by P. S. Watson & B. Drewery, in Stevie Davies. *Renaissance Views of Man*. Manchester: Manchester University Press.
- KNEALE, Matthew (2018). *Rome. A History in Seven Sackings from the Gauls to the Nazis*. London: Atlantic Books.
- MANGAN, Michael (1989). *Doctor Faustus*. Penguin Critical Studies. London: Penguin Books.

- MAXWELL, J. C. (1993). “The Plays of Shakespeare”, in Boris Ford (Editor). *The Age of Shakespeare. The New Pelican Guide to English Literature. Vol. 2*. London: Penguin Books
- MEIKLEJOHN, J. M. D. (1908). *English Literature: A New History and Survey from Saxon Times to the Death of Tennyson*. 2nd Edition. London: Meiklejohn & Holden.
- MINOIS, Georges (2004). *História do Ateísmo*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editorial Teorema.
- MORRIS, Brian (1993). “Elizabethan and Jacobean Drama”, in Christopher Ricks (Editor). *The Penguin History of Literature. English Drama to 1710*. London: Penguin Books.
- MULGAM, John & D. M. Davin (1964). *An Introduction to English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- NAPIER, Gordon (2017). *Maleficium. Witchcraft & Witch Hunting in the West*. Stroud: Amberley Publishing.
- NEWMAN, Paul (2000). *A History of Terror. Fear and Dread Through the Ages*. Phoenix Mill: Sutton Publishing.
- NOVA ENCICLOPÉDIA LAROUSSE (1996). Vols. 10 e 15. Lisboa: Círculo de Leitores e Larousse.
- POESIA GREGA DE HESÍODO A TEÓCRITO (2020). Edição bilingue Grego e Português. Tradução, Notas e Comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.
- PUFF, Helmut (2010). “Early Modern Europe: 1400-1700”, in Robert Aldrich (Editor). *Gay Life and Culture. A World History*. London: Thames & Hudson.
- RAHNER, Karl e Herbert Vorgrimler (1970). *Petit dictionnaire de théologie catholique*. Traduit par Paul Démann et Maurice Vidal. Paris: Éditions du Seuil.
- RICKS, Christopher (Editor) (1993). *The Penguin History of Literature. English Drama to 1710*. London: Penguin Books.
- RIDLEY, M. R. (Editor). *Marlowe’s Plays and Poems* (1963). Introduction by M. R. Ridley. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- RIDLEY, Jasper (2002). *A Brief History of the Tudor Age*. London: Robinson.
- ROBERTSON, John Mackinnon (1919). *Elizabethan Literature*. London: Williams & Norgate.

- ROGERS, Pat (Editor) (1994). *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- ROWSE, A. L. (1964). *Christopher Marlowe: A Biography*. London: Macmillan & Co, Ltd.
- SALGADO, Gamini (1993). "Christopher Marlowe", in Christopher Ricks (Editor). *The Penguin History of Literature. English Drama to 1710*. London: Penguin Books.
- SAMPSON, George (1970). *The Concise Cambridge History of English Literature*. 3rd Edition. Revised and new chapters by R. C. Churchill. Cambridge: Cambridge University Press.
- SANDERS, Andrew (2005). *História da Literatura Inglesa*. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Editorial Verbo.
- SANTIDRIÁN, P.R. (1994). *Diccionario de las Religiones*. Madrid: Alianza Editorial.
- SAWDAY, Jonathan (1992). "Reading Renaissance Poetry", in Marion Wynne-Davies (Editor). *Bloomsbury Guide to English Literature*. London: Bloomsbury
- SHUMAKER, Wayne (1979). *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study in Intellectual Pattern*. Berkeley: University of California Press.
- SMITH, G. Gregory (1934). "Marlowe and Kyd. Chronicle Histories", in Sir A. W. Ward & A. R. Walter (Editors). *The Cambridge History of English Literature. Vol. V. The Drama to 1642*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEINMETZ, David C. (2010). *Calvin in Context*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press.
- THE MINOR ELIZABETHAN DRAMA (1958). Vol. One. Pre-Shakespearan Tragedies. Introduction by Ashley Thorndike. London: J.- M. Dent & Sons.
- THORNDIKE, Ashley (Editor) (1958). THE MINOR ELIZABETHAN DRAMA. Vol. One. Pre-Shakespearan Tragedies. Introduction by Ashley Thorndike. London: J.- M. Dent & Sons.
- TURNER, W. C. (Editor). (1944). *Impressions of English Literature*. Introduction by Kate O'Brien. London: William Collins.
- URBAN, Linwood (1995). *A Short History of Christian Thought*. Revised and Expanded Edition. New York/Oxford: Oxford University Press.

- WARD, Sir A. W. & A. R. Walter (Editors) (1934). *The Cambridge History of English Literature. Vol. V. The Drama to 1642*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEBSTER'S ENCYCLOPEDIA UNABRIDGED DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE (1996). New York/Avenal: Gramercy Books. New Revised Edition.
- WEIS, René (1992). "Shakespeare and English Renaissance Drama", in Marion Wynne-Davies (Editor) (1992). *Bloomsbury Guide to English Literature*. London: Bloomsbury.
- WICKHAM, Glynne (1977). *The Medieval Theatre*. London: Weidenfeld & Nicholson.
- WICKHAM, Glynne (1993). "The Beginnings of English Drama: Stage and Drama till 1600", in Christopher Ricks (Editor). *The Penguin History of Literature. English Drama to 1710*. London: Penguin Books.
- WILLS, Garry (1995). *Witches & Jesuits. Shakespeare's MacBeth*. New York/Oxford: The New York Public Library/Oxford University Press.
- WILSON, John Burgess (1958). *English Literature. A Survey for Students*. London: Longmans, Green & Co.
- WILSON, F. P. (1969). *The English Drama: 1485-1585*. Oxford: Oxford University Press.
- WOODING, Carl (Editor) (1994). *The Columbia History of British Poetry*. New York: Columbia University Press.
- WOOLLEY, Benjamin (2001). *The Queen's Conjuror. The Science and Magic of Dr. Dee*. London: Harper Collins.
- WRIGHT, Edmund (Editor) (2006). *A Dictionary of World History*. Second edition. Oxford: Oxford University Press.
- WYNNE-DAVIES, Marion (Editor) (1992). *Bloomsbury Guide to English Literature*. London: Bloomsbury.
- WYNNE-DAVIES, Marion (Editor) (1994). *Bloomsbury Guides to English Literature. The Renaissance*. London: Bloomsbury.
- WYNNE-DAVIES, Marion (1994a). "By Any Other Name": Understanding Renaissance Literature", in Marion Wynne-Davies (Editor). *Bloomsbury Guides to English Literature. The Renaissance*. London: Bloomsbury.

Textos bíblicos

The Holy Bible. King James Version. 1991. New York: Ivy Books.

Nova Bíblia dos Capuchinhos. Versão dos textos originais. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 1998.

Bíblia. Vol. II. Novo Testamento. Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Tradução do texto grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2017.

Notas

- 1 In *Poesia Grega de Hesíodo a Teócrito* (2020). Edição bilingue Grego e Português. Tradução, Notas e Comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, p. 141. Versos 133-142.
- 2 G. Gregory Smith indica também outras grafias que conheceu o apelido do nosso poeta e dramaturgo: no registo de baptismo aparece como Christopher Marlow. Na Universidade de Cambridge aparece como Marlin, Marlyn, Marlen e Malyn. Em 1588, referem-se-lhe como “C. Marley of London” e Peele refere-se-lhe como “Marley, The Muses’ darling” (in Ward, 1934: 142). Por sua vez, Bakelees lembra que a grafia «Marlowe», hoje usada, data do tempo do seu sucesso dramático e literário em Londres (1991: 429).
- 3 Lembro que foi em 1538 que Henrique VIII, apoiado por Thomas Cromwell, ordenou a destruição do santuário do defensor medieval dos direitos da Igreja contra a Coroa, Thomas Becket, em Cantuária (cf. Sanders, 2005: 133). Não deixa de ser irónico que tenha sido Henrique VIII quem mandou destruir o santuário de Thomas Becket, exactamente o rei que fora um devoto do mártir e que todos os anos enviava vinte xelins para o santuário que ele próprio havia visitado em peregrinação, em 1520, com o seu convidado e sobrinho, Carlos V, como muitos outros monarcas ingleses anteriores o fizeram (Loxton, 1978: 91).
- 4 A luta de ursos (*bear-baiting*) e a luta de touros (*bull-baiting*) eram divertimentos que consistiam em soltar cães respectivamente a ursos ou a touros presos. Na Idade Média e no século XVI foi um passatempo popular, em que um touro ou um urso estavam presos a uma estaca e eram atacados por bulldogs ou mastiffs. Nos tempos isabelinos, estas lutas eram um entretenimento alternativo ao teatro, estando os «jardins de ursos» próximos dos teatros e alguns teatros chegaram mesmo a ser utilizados para tais lutas. Por exemplo, nos Jardins de Paris, em Londres, junto ao teatro «The Globe», de Shakespeare, travavam-se lutas de ursos, havendo neste tempo dois ursos que eram famosos: Hunks e Sackerson. Erasmo de Roterdão, no início desse século, testemunhou a existência de ursos mantidas nas zonas rurais para abastecer os «jardins de ursos». Os Puritanos eram contra estas lutas pois acreditavam que elas podiam conduzir a distúrbios e condenavam-nas assim como ao teatro. Estas lutas só em 1835 é que foram ilegalizadas pelo Parlamento (Wynne-Davies, 1994: 84; Newman, 2000: 83-84).
- 5 O drama que surgiu em Inglaterra nos finais do século XVI resultou da influência de três tradições teatrais: as escolas e universidades; os Inns of Court; e o teatro popular.
 - 1) As escolas e as Universidades: o interesse pelo conhecimento clássico surgiu em Inglaterra já no século XV, mas foi somente no século XVI que teve maior importância, pelo que, como resultado deste novo interesse, as peças começaram a ser estudadas e produzidas nas escolas e nas universidades. O desenvolvimento do teatro escolar conheceu três fases: a) as peças de Plauto, Terêncio e Séneca foram lidas, estudadas e representadas em Latim; b) começou-se a escrever peças em Latim e em Inglês imitando directamente os Romanos; c) os dramaturgos ingleses injectaram esta influência clássica em peças usando contudo tramas e ambientes ingleses. Nesta fase final, a imitação dos modelos clássicos era, de certo modo, inconsciente e embora a maioria das peças fossem escritas e produzidas nas universidades, elas podiam ser facilmente transferidas para o palco público. Assim, as escolas e as universidades tiveram um papel importante no desenvolvimento do drama isabelino porque permitiram aos seus alunos familiarizarem-se com as ideias clássicas da forma e da estrutura dramáticas. E, de

facto, o drama inglês só floresceu quando jovens treinados na universidades, como Lily e Marlowe, ou nas escolas, como Thomas Kyd, começaram a escrever.

- 2) As «Inns of Court» eram espaços que combinavam a residência para estudantes de Direito e um centro de estudos e de treino para futuros advogados. A maioria dos advogados vinha das classes altas e muitos estavam interessados não só na literatura mas também no novo conhecimento clássico. E, como as escolas, estas produziam peças não só internamente como para o exterior, para convidados importantes: foi o caso de *Gorboduc*, de Thomas Sackville e Thomas Norton, uma tragédia senequista e em verso branco, que apresentaram, em 1561, para a rainha Isabel.
- 3) O drama medieval e outras peças teatrais apresentadas por troupes profissionais, foi o outro elemento que permitiu o aparecimento do drama inglês renascentista. Tratava-se, aqui, de uma mistura de elementos de todos os géneros teatrais, dos mais antigos aos mais recentes. Talvez a mais famosa destas peças foi uma de Thomas Preston, nos anos de 1560, cujo título completo indica não só o método como o conteúdo: *A Lamentable Tragedie Mixed Full of Pleasant Mirth, Containing the Life of Cambises, King of Persia, from the Beginning of his Kingdom, Unto his Death, His onr Good Deed of Execution, after the Many Wicked Deeds and Tyrannous Murders, Committed by and through Him, and Last of All, his Odious Death by God's Justice Appointed*. A acção passa-se na Pérsia, mistura personagens locais com abstracções típicas das moralidades (tais como a Vergonha, a Diligência, o Juízo e a Prova), figuras mitológicas clássicas (tais como Cupido e Vénus) e figuras típicas das farsas inglesas de comédia baixa (como *Hob, Lob e Marian-May-Be-Good*). Foi a partir de todas estas influências que, entre 1580 e 1642, se produziu em Inglaterra o melhor teatro de sempre (Brockett, 1969: 123-124).
- 6 Matthew Parker (1504-1575) foi Arcebispo de Cantuária quando Isabel I se tornou rainha e um dos seus maiores apoiantes em manter a Igreja de Inglaterra na *via media*, um meio termo entre a tradição católica romana e o rigorismo das seitas protestantes (luteranas e calvinistas). Ele foi um notável estudioso e promoveu a «Bishop's Bible» (1568) que se tornaria a base para a «Versão Autorizada» de 1611 (Wynne-Davies, 1994: 218-219).
- 7 Uma das características mais notórias da rede de espionagem de Francis Walsingham era o uso de «projectors» (projectores) que, neste período isabelino significava “um *agent provocateur*, alguém empregado para provocar os espíões a revelarem-se” (Woolley, 2001: 218-19). É neste sentido que Charles Nicholl, na sua obra *The Reckoning*, considera que Christopher Marlowe foi um desses «projectors», trabalhando em nome do governo de Sua Majestade para se infiltrar e fazer sair dos seus esconderijos os católicos insurgentes e traidores. Este papel de Marlowe enquanto espião tem sido ligado ao seu assassinato, em 1593, um acontecimento em que aparecem também vários nomes ligados à espionagem. Marlowe foi igualmente acusado de cunhar moeda falsa (um crime muito grave) mas, no entanto, escapou a um possível castigo. Tem sido defendido que, no caso de Marlowe, estas acusações tenham sido forjadas provavelmente para reforçar o seu disfarce de activista católico. A cunhagem de moeda era conveniente para tais estratégias, uma vez que seria uma espécie de actividade em que um espião católico certamente se envolveria – especialmente quando o forjar moedas desfigurava a imagem da própria rainha (idem: 219). E não nos podemos esquecer, igualmente, que estamos em 1587, na véspera da partida da Armada espanhola para invadir a Inglaterra, não tivesse ela sido impedida de zarpar, em Abril desse ano, pela incursão de Francis Drake ao porto de Cádiz destruindo 30 navios com abastecimentos – atrasando a invasão para o ano seguinte - e, por outro lado, a presença de seminários ingleses no continente, não só em Reims e Douai, em França, como em Roma e em Valhadolid, colocavam forte pressão sobre os serviços

- de espionagem de Francis Walsingham para controlar e seguir os passos dos católicos ingleses. Pois se alguns destes sacerdotes não tinham de todo intenções políticas subversivas, outros tinham-nas e eram perigosos como Robert Parsons (jesuíta) e John Ballard, tendo este instigado a conspiração de Babington contra a vida de Isabel I (1586) (Rowse, 28-29).
- 8 Sir Roger Manwood (1525-1592), jurista e «Lord Chief Baron of the Exchequer» (1578), fazendo jus à corrupção estabelecida e institucionalizada neste tempo, teve uma conduta escandalosa nos seus últimos anos enquanto juiz, vendendo lugares e comprando outros para si próprio. Durante a sua vida enquanto juiz foram numerosas as acusações de suborno, corrupção e opressão que foram levantadas contra ele enquanto Barão Chefe das Finanças. Nem todas seriam verdadeiras mas as queixas foram tantas e tão consistentes que Manwood foi suspenso em 1592 (Guy, 1990: 396-7) e repreendido pela própria Rainha.
- 9 O verso branco é um verso sem rima, especificamente o pentâmetro jámbico sem rima, a forma de verso dramático e narrativo preeminente em Inglês. É também a forma padrão para o verso dramático em Italiano e Alemão. Adaptado a partir do verso heróico sem rima grego e latino, foi introduzido na Itália quinhentista juntamente com outras métricas clássicas, tendo acabado por se tornar a métrica padrão para o drama renascentista italiano. No começo do século XVI, o Conde de Surrey, Henry Howard, introduziu esta métrica em Inglaterra, assim como o soneto e outras formas de verso italiano. Thomas Sackville e Thomas Norton usaram o verso branco pela primeira vez em teatro com *Gorboduc* (representado em 1561) e Christopher Marlowe desenvolveu as suas qualidades musicais e o seu poder emocional nas suas peças dramáticas, enquanto Shakespeare o transformou no veículo para expressar a maior poesia dramática inglesa. Depois de um período de alguma decadência, o verso branco foi reabilitado por John Milton no seu *Paradise Lost* (1667). Manteve-se ao longo da história poética inglesa e encontra-se ainda presente em obras como *A Masque of Reason* (1945) de Robert Frost (cf. Kuiper, 1995: 147).
- 10 Durante o reinado de Isabel I surgiram, em Londres, dois tipos diferentes de edifícios teatrais: estruturas a céu aberto e estruturas fechadas (conhecidas respectivamente como «públicas» e «privadas»). A construção do primeiro edifício destinado exclusivamente a representações teatrais foi o The Theatre (1576-1597), construído por iniciativa e a expensas de James Burbage. Depois do The Theatre, pelo menos, mais oito casas de espectáculos teatrais foram construídas, remodeladas ou reconstruídas antes de 1615. Os outros oito teatros foram: The Curtain (1577-c.1627), Newington Butts (c.1579-c.1599), The Rose (1587-c.1606), The Swan (c.1595-c.1632), The Globe (1599-1613; 1614-1644), The Fortune (1600-1621; 1621-1881), The Red Bull (1605-1663) e The Hope (1613-1617). Todos eles foram construídos fora dos limites da cidade, nos subúrbios a norte de Londres ou na margem sul do Tamisa. Variavam em forma (redondos, quadrados, cinco lados ou oito lados) e no número de lugares, entre os dois mil e os três mil. Dos teatros «privados», o primeiro abriu em Blackfriars, em 1576, num edifício que havia sido um mosteiro e que foi fechado em 1594. Um segundo Blackfriars Theatre foi construído em 1596 por James Burbage (Brockett, 1969: 125-129).
- Quanto a companhias teatrais, havia várias mas, entre estas, destacavam-se duas: *The Lord Chamberlain's Men* («Os Homens do Lorde Camareiro-mor») e *The Lord Admiral's Men* («Os Homens do Lorde Almirante»). Todas as companhias de actores tinham de ter licenças para poderem actuar e então ou estavam sob o patrocínio de um nobre ou ligadas à casa real. A *The Lord Chamberlain's Men* terá surgido em 1594 em resultado da fusão de várias companhias que ficaram diminuídas em resultado da peste de 1592-94. O seu patrocinador foi Lorde Hunsdon, que era Lorde Camareiro-mor da Casa Real. Com a ascensão ao trono dos Stuarts, Jaime I tornou-se o seu protector e passaram a chamar-se *The King's Men* («Os Homens do Rei»). O seu primeiro director ou dirigente foi James Burbage e foi depois dirigida pelo seu

filho Richard Burbage, que foi também um dos actores trágicos mais famosos do seu tempo. Esta companhia tinha no seu repertório as peças que Shakespeare escrevia para ela e certamente que foi não só a popularidade das peças do Bardo, no corte e no público em geral, mas também a actuação deste actor, Richard Burbage, que transformou esta companhia na mais importante do seu tempo. A companhia foi puritanicamente extinta quando o Parlamento, em 1642, encerrou todos os teatros e proibiu todas as representações teatrais. Já todas as peças de Marlowe, à excepção de *Edward II*, foram representadas pelos *Lord Admiral's Men*, onde pontificava Edward Alleyn (1566-1626), um dos maiores actores deste período e o mais capaz e habilitado para dar vida, em palco, aos trágicos e grandiosos personagens como Tamerlão, Barrabás, o Duque de Guise e Fausto. Casado com a enteada do empresário Philip Henslowe foi também dono dos teatros The Rose e The Fortune. A sua capacidade e génio teatrais foram altamente elogiados por dramaturgos contemporâneos e outros escritores como Thomas Nashe, Thomas Heywood e Ben Jonson, entre outros. Esta companhia funcionava sob a protecção de Lorde Howard de Effingham, que se tornou no Lorde Almirante em 1585. Há notícias desta companhia já em 1574 e atingiram o seu apogeu nos anos de 1590 quando eram liderados por Edward Alleyn. No reinado de Jaime I (1603-1625) a companhia ficou sob a protecção do seu filho mais velho, o Príncipe Henrique, e à morte deste, do genro de Jaime I, o Eleitor do Palatinado. A companhia terminou em 1628 (Rowse, 1964: 53; Wynne-Davies, 1992: 229; 305; 396).

- 11 A figura do Fausto histórico inspirou não só escritores e dramaturgos como pintores e músicos ao longo dos últimos cinco séculos. A lenda de Fausto apareceu pela primeira vez impressa no *Faustbuch*, publicado em Frankfurt em 1587 e a sua tradução inglesa foi publicada em 1592 com o sugestivo título de *The Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor Faustus*. Christopher Marlowe segue esta tradução nas suas linhas gerais, mas transforma o protagonista, que originalmente aparece como um mero mágico, num homem sedento de poder infinito (cf. Drabble, 2006: 180). “A angústia da mente de Fausto quando cada vez mais se aproxima a hora de Fausto entregar a sua alma é excruciantemente representada. Quer no seu fim quer na concepção geral do carácter de Fausto, a peça difere enormemente do *Fausto* de Goethe” (idem: 181). De facto, foi o *Doctor Faustus* de Marlowe que, “pela primeira vez, apresenta a lenda de Fausto com uma dignidade trágica. Marlowe, contudo, manteve algum do humor vulgar e muitos episódios apalhaçados do *Faustbuch*, e as versões alemãs da peça de Marlowe seguiram-no”. Esta associação de tragédia e bobice mantiveram-se nas diferentes representações de Fausto durante dois séculos e nestas a condenação eterna de Fausto nunca esteve em dúvida (cf. Kniper, 1995: 407). Gotthold Lessing pega depois nesta história, mas no seu *Fausto* (1780), peça que deixou inacabada, encontramos um Fausto que se salva. Lessing viu a procura de conhecimento por parte de Fausto como uma tarefa nobre e no final há a reconciliação com Deus. Esta solução e este final são também adoptados por J. W. von Goethe. O seu *Faust* será a paixão da sua vida: Goethe trabalhará esta obra ao longo da sua vida (começa em 1773; Parte I: 1808; Parte II: 1832), dando ao mito a sua maior amplitude e transformando a lenda de Fausto num verdadeiro comentário sério, mas altamente irónico, acerca das possibilidades contraditórias da herança cultural ocidental e sendo, talvez, a maior contribuição literária alemã para a literatura mundial. (Para a história da influência do *Doctor Faustus* de Marlowe em Goethe, cf. Araújo, 2008: 30-34). Nos séculos XIX e XX, a história de Fausto foi recontada novamente, mas agora sem o final feliz de Goethe por vários escritores, dos quais destaco: Adalbert von Chamisso (*Faust, ein Versuch*, 1804); Charles Robert Maturin (*Melmoth The Wanderer*, 1820); Christian Grable (*Don Juan und Faust*, 1829); Nikolaus Lenan (*Faust, ein Gedicht*, 1836); Heinrich Heine (*Der Doktor Faustus: Ein Tanzpoem*, 1851); Tur-

genev (*Fausto*, 1855); Fernando Pessoa (*Fausto*, 1907/8-1933); Paul Valéry (*Mon Faust*, 1946), Thomas Mann (*Doktor Faustus*, 1947); Lawrence Durrell (*An Irish Faust*, 1963). Por sua vez, na música, a lenda e as obras literárias sobre Fausto estão na origem de numerosos *lieder* de Schubert, Wagner e Mussorgsky, assim como das partituras sinfônicas de F. Lizst e G. Mahler, ou as partituras líricas com H. Berlioz, F. Busoni, A. Boito, C. Gounod e H. Pousseur (cf. Enciclopédia Larousse, Vol. 10, 1996: 2934).

12 In: <https://www.sparknotes.com/lit/doctorfaustus/> (acedido a 06/05/2020).

13 No 1º ano da Universidade de Cambridge estudava-se Retórica (Cícero e Quintiliano); no 2º ano, estudava-se lógica ou dialética; e no 3º ano, Aristóteles e a crítica a Aristóteles. E nesta crítica, pontificavam as ideias de Pedro Ramus (1515-1572) e do seu discípulo Talaeus, que foram introduzidas em Cambridge por Gabriel Harvey. A reforma de Ramus colocava a ênfase do estudo da lógica como um meio para outros fins e não como um fim em si mesmo. A reforma visava uma limpeza de tudo o que era acrescento escolástico desnecessário, implicava uma atitude crítica e o questionar da autoridade de um Aristóteles santificado. Ramus foi um dos Protestantes mortos durante o Massacre de S. Bartolomeu em Paris e na sua peça *The Massacre at Paris*, Marlowe inclui a cena do assassinato de Ramus pelo Duque de Guise (Rowse, 1964: 20-21). As ideias de Ramus eram também ensinadas em Cambridge por William Temple, que Marlowe conheceu quando da sua estadia nesta universidade (cf. Duarte, 1987: 150; Santamaría, 2015: 52). Contudo, se em Cambridge os Ramistas, embora uma pequena minoria, eram influentes, já na Universidade de Oxford, estes foram duramente criticados. No entanto, o pensamento ramista, pelo seu sentido eminentemente prático, interessava particularmente a advogados e a puritanos (cf. Guy, 1990: 413-4).

14 Cf. Wynne-Davies, 1994: 235-237, para um resumo da Reforma em Inglaterra.

15 Tradução do texto grego por Frederico Lourenço:

“Pois o salário do erro <é a> morte; ao passo que o dávida de Deus <é> vida eterna em Cristo Jesus, Nosso senhor” (Rom.6, 23).

“Se dissermos que não temos erro<s>, enganamo-nos e a verdade não está em nós. Se confessarmos os ossos erros, Ele é fiel e justo para nos perdoar os erros e purificar-nos de toda a injustiça. Se dissermos que não errámos, fazemos d’Ele um mentiroso e a palavra d’Ele não está em nós” (I João 8-10).

Tradução da Bíblia dos Capuchinhos:

“É que o salário do pecado é a morte; ao passo que o dom gratuito que vem de Deus é a vida eterna, em Cristo Jesus, Senhor nosso” (Ro. 6, 23).

“Se dizemos que não temos pecado, enganamo-nos a nós mesmos e a verdade não está em nós. Se confessamos os nossos pecados, Deus é fiel e justo para nos perdoar os pecados e nos purificar de toda a iniquidade. Se dizemos que não somos pecadores, fazemo-lo mentiroso, e a sua palavra não está em nós” (I João 8-10).

Tradução da King James’s Bible:

“For the wages of sin is death; but the gift of God is eternal life through Jesus Christ our Lord. (Rom. 6, 23).

“If we say that we have no sin, we deceive ourselves, and the truth is not in us. If we confess our sins, he is faithful and just to forgive us our sins, and to cleanse us from all unrighteousness. If we say that we have not sinned, we make him a liar, and his word is not in us” (I Jo 1, 8-10).

16 Qual foi a presença e força do Calvinismo no mundo britânico? Se é verdade que João Calvino (1509-1564), enquanto pessoa, não “inspirava confiança imediata naqueles que se cruzavam com ele pela primeira vez – em contraste com personalidades dinâmicas como Martinho Lutero e Teresa de Ávila”

(Steinmetz, 2012: 3), a verdade é que a sua mundividência religiosa impregnou indelevelmente vários e importantes sectores da sociedade inglesa, escocesa e do Novo Mundo. Durante a sua vida, os seus *Institutes of the Christian Religion* foram traduzidos para inglês por Thomas Norton e tiveram 11 edições até 1632; o seu Catecismo conheceu 18 edições até 1628; e a tradução dos sermões de Calvino, por Arthur Golding, conheceram 5 edições entre 1572 e 1584. Mas mais importante do que as traduções e publicações das obras de Calvino em inglês foi o papel desempenhado no mundo de língua inglesa por homens da Igreja, teólogos, políticos e escritores calvinistas. E embora nem sempre seja possível destrinçar com precisão a influência de Calvino na cultura inglesa da influência dos seus amigos e aliados - tais como Martin Bucer, Peter Martyr e Heinrich Bullinger -, e enquanto o Calvinismo se manteve um movimento dinâmico e mutável para o qual gerações mais tardias fizeram contribuições nunca sonhadas pelo próprio Calvino, continua a ser verdade que a influência directa de Calvino sobre a vida e o pensamento ingleses foi substancial (idem: 3-4). Assim, entre alguns dos importantes clérigos calvinistas ingleses encontram-se William Whittingham, mais tarde Deão de Durham; John Knox, o reformador escocês; Edmund Grindal, mais tarde Arcebispo de Cantuária no reinado de Isabel I; John Jewel, bispo de Salisbúria; e o Arcebispo William Whitgift que, embora não gostasse do Puritanismo, foi um convicto calvinista.

Politicamente falando, os interesses de Calvino centravam-se em França e não propriamente em Inglaterra.

Contudo, isto não o impediu de se corresponder com o jovem rei Eduardo VI; com o *Lord Protector*, o Duque de Somerset; com a filha deste, Lady Anne Seymour; com William Cecil, o principal ministro de Isabel I; e ainda com Thomas Cramner. Mas a principal influência de Calvino verificou-se depois do reinado de Eduardo VI: findo o reinado de Maria I, os vários exilados ingleses no continente puderam regressar a Inglaterra dando-se início a um clima favorável para a tradução das suas obras para inglês.

“Esta nova infusão de literatura calvinista misturou-se com correntes anteriores de teologia reformada introduzida por Bucer em Cambridge e por Peter Martyr em Oxford” (idem: 4). De qualquer modo, em Inglaterra, o Puritanismo e o Calvinismo não foram a mesma coisa, embora o Puritanismo possa ser visto como um tipo especial de Calvinismo. “Em Inglaterra, o Calvinismo tocou tanto anti-puritanos como Puritanos, Anglicanos assim como *Dissenters* (não-conformistas), tanto homens da Igreja Alta como da Igreja Baixa” (idem: 4).

O Calvinismo inglês foi depois exportado para o Novo Mundo, inicialmente para a Nova Inglaterra e para a Colónia da Virgínia e depois reforçado pelo Calvinismo vindo da Holanda (Nova Iorque e Nova Jérсия), pelo Calvinismo alemão na Pensilvânia e Maryland e o Presbiterianismo escocês-irlandês das colónias da zona atlântica e do Sul. E embora o Novo Mundo não fosse todo Protestante, nem Calvinista, no entanto, a sua influência foi muito grande no pensamento e nas instituições americanas (idem: 4-5).

Aliás, a história com altos e baixos da presença e fixação do Calvinismo em Inglaterra acompanha os diferentes momentos da reforma anglicana naquele país. Como muito bem lembra Andrew Sanders: “A Reforma inglesa foi alternadamente iniciada, retardada, encorajada, contrariada e redefinida por quatro monarcas Tudor e seus ministros. Começou com uma ruptura violenta e terminou com um compromisso intranquilo” (2005: 132). Lembremo-nos também que quando, em 1588, Isabel I subiu ao trono, como o terceiro herdeiro sobrevivente de Henrique VIII depois dos outros dois filhos (Eduardo VI e Maria I), ela esforçar-se-ia “ao longo do seu reinado por moldar e consolidar uma Igreja nacional que evitasse ao mesmo tempo o excesso de Roma e o rigor de Genebra” (idem: 134). E assim, avança com o que ficou conhecido como “a *via media*, o caminho do meio da Igreja de Inglaterra, (que) tornou-se a norma consagrada da vida religiosa do período isabelino, imposta por lei e aceite de um modo geral pela maioria da população”, sendo que a oposição a esta *via media* veio, por um lado, dos católicos conserva-

dores e, por outro, dos protestantes extremistas (idem: 134). Os *Institutes* de Calvino tornaram-se um manual reconhecido nas Universidades e só com o Arcebispo William Laud (1573-1645), que tinha uma indisfarçável antipatia pelo puritanismo, é que a oposição à influência de Calvino tornou fazer-se sentir (Wynne-Davies, 1994: 92).

Ainda ligado à história do Calvinismo em Inglaterra, gostaria de destacar um dos efeitos perversos do fanatismo religioso: quando Maria I subiu ao trono de Inglaterra, o seu fanatismo católico levou-a a iniciar a perseguição aos Protestantes, mandando muitos para a fogueira e muitos outros fugindo para o exílio no Continente, especialmente para a Alemanha e a Suíça. Nestes países os exilados ingleses absorveram o espírito da reforma religiosa de um modo ainda mais impetuoso e extremado (Saunders, 2005: 135) de modo que, quando puderam regressar a Inglaterra, foi com mais e maior convicção que impuseram e/ou tentaram impor as suas crenças e doutrinas religiosas.

17 Reparar também que o erro de Fausto, nesta parte inicial da peça, não é tanto ou só o citar incompletamente as Escrituras; é também colocar o problema dentro de uma lógica teísta cristã, deste modo enredando-se numa discussão da qual não poderia sair e, assim, teve de manter a discussão presa no paradigma conceptual cristão. Isto é, a partir do momento em que Fausto aceita que o homem peca, que existe pecado, ele não poderá deixar de argumentar como o faz, pois esta é a exigência lógica e axiomática do credo cristão. Mas se recusasse, à partida, aceitar a existência de um homem pecador – como veremos que tentará ingloriamente recusar e refutar a crença na existência de uma outra vida –, o problema nem sequer se colocaria. Fausto começou por colocar mal a questão que não é, nem pode ser, a aceitação tácita que o homem peca, mas perguntar se o homem alguma vez pecou. É a aceitação imediata e sem discussão da natureza do homem como homem pecador (*homo lapsus*) que obriga Fausto a embarcar neste tipo de argumentação. Para além disso, na perspectiva cristã *sensu latu* acresce a ideia de um Pecado Original. Contudo, lembremos que para o Judaísmo a concepção de Pecado Original não existe e que esta é uma criação tardia no pensamento cristão, sistematizada por S. Agostinho. De facto, o termo «Pecado Original» não se encontra em nenhuma parte das Escrituras (hebraica e cristã) ou na literatura da geração seguinte aos primeiros textos neo-testamentários. Uma primeira versão desta ideia aparece em Tertuliano, no seu tratado *Sobre a Alma* (Cap.41) (cf. Urban, 1995: 127). Teologicamente falando, poder-se-ia definir o Pecado Original como a “tendência básica para o pecado”, ou como “inclinação para pecar”. No entanto, não deixa de ser curioso que Calvino fale do pecado original, num tom indisfarçavelmente agostiniano, como “depravação hereditária e corrupção da natureza humana” (cit. in Urban, 1995: 128). Finalmente, no Antigo Testamento também não se encontra nenhuma interpretação judaica da Queda (idem: 133) sendo que a doutrina da Queda atinge a sua expressão clássica nos escritos anti-pelagianos de S. Agostinho que acreditava haver no homem, em cada e todo o homem, uma disposição para pecar que foi herdada de Adão e que as gerações futuras partilhavam da culpa de Adão (idem: 140).

18 João Calvino (1509-1564) foi um reformador religioso francês e autor da *Instituição da Religião Cristã* (Basileia, 1535). Depois de uma conversão repentina, em 1533, voltou-se para o estudo da Bíblia, iniciando o caminho da reforma que tomaria o seu nome. Depois de deambular por várias partes do que é hoje a França e a Suíça, estabeleceu-se inicialmente em Estrasburgo e, finalmente, em Genebra onde, depois de várias vicissitudes, conseguiu impor as suas crenças, transformando esta cidade numa verdadeira teocracia com uma apertada vigilância e supervisão da moralidade, crenças e comportamento da comunidade, em ordem a conseguir a santidade de vida (na estrita concepção da sua doutrina). Para a realização deste desiderato, não olhou a meios para conseguir este controlo pleno, incluindo a excomunhão e mesmo a condenação à morte de quem se transviava da ortodoxia calvinista, como aconteceu ao teólogo e médico

espanhol Miguel Servet que, por ter questionado o dogma da Santíssima Trindade, foi brutalmente executado (cf. Azevedo, 2002: 75-76). Stefan Zweig, no seu romance *Castélio contra Calvino (Uma consciência contra a violência)* (1936), magistral e impressionantemente descreve este ambiente de terror, de perseguição e de inquisição mortais deste período da história do Calvinismo. Em termos doutrinários, no seu livro sobre a *Predestinação* (1552), emergem as cinco principais crenças do Calvinismo, nomeadamente: 1) Predestinação, a crença que defende que Deus predestinou antecipadamente quem será «eleito» para a «vida eterna» e quem será condenado a uma danação eterna; 2) «redenção particular», ou a escolha de um certo número predestinado de almas redimidas pela morte de Cristo; 3) «pecado original», que defende que uma criança entra no mundo num estado de pecado, transportando a fardo da queda de Adão; 4) «graça irresistível», que argumenta que aqueles que foram escolhidos para pertencerem aos «eleitos» não têm modo de resistir a essa escolha; 5) a perseverança final ou triunfo dos «eleitos» (cf. Wynne-Davies, 1994: 92). Calvino, ao ter como dogma central da sua doutrina que o destino particular de cada pessoa estava irrevogavelmente determinado por Deus e que só os predestinados alcançavam a salvação eterna (Santidrián, 1994: 90), restringe de uma maneira inaudita a possibilidade de salvação a uns poucos felizardos, independentemente dos possíveis méritos de cada pessoa. No contexto do *Doctor Faustus*, tendo em conta o que Fausto diz e de como ele se comporta, poderíamos interrogar-nos se a peça não estaria a desenrolar-se dentro de um registo calvinista. Várias passagens parecem apontar neste sentido. Mas, na verdade, por outro lado, há também indicações que o paradigma religioso no qual Fausto opera será mais o tradicionalmente cristão, não-calvinista: basta lembrar a presença dos dois Anjos, cada um a apelar a Fausto que ele pode escolher um ou o outro, ou o papel do Ancião que, já no final da peça, vai lembrando e insistindo com Fausto que *ainda* tem tempo de optar por Deus e pela Sua misericórdia e perdão. Fausto é que, decidida, orgulhosa e conscientemente, não quer. Prefere o desespero à esperança.

19 Contrariamente ao que vulgarmente se acredita, o pensamento renascentista estava muito imbuído de pensamento mágico e não só racional, pelo que, *mirabile dictu*, as ciências ocultas como a alquimia, a astrologia e a magia natural tiveram um lugar importante na obra científica de Johann Kepler, Francis Bacon, Robert Boyle e Isaac Newton. As raízes da revolução científica do século XVII encontram-se numa interligação complexa de diversas tradições científicas e metodológicas que proliferaram na Renascença (Elmer, 2000: 249). A presença da magia e da feitiçaria no Renascimento era também um fenómeno que cruzava transversalmente as várias classes sociais, num processo de fertilização simbiótica (idem: 250). Os textos herméticos eram uma mistura de teologia e magia e encorajavam a uma abordagem activa do estudo da criação divina através da alquimia, astrologia e magia natural (idem: 251) Eram «ciências» tratadas com respeito pelas pessoas educadas que acreditavam no seu poder e conhecimento, embora também não faltassem, já nesse tempo, as vozes críticas. “Durante a Renascença, as acusações de demonismo (a utilização de espíritos maus no mundo natural) e feitiçaria (que caracteristicamente assume um pacto com o diabo) eram comumente atiradas àqueles que se imiscuíam nos vários ramos das artes ocultas” (idem: 255). Calcula-se que entre 1450 e 1750, aproximadamente 50 mil pessoas, a maioria das quais mulheres, foram executadas na Europa pelo crime da feitiçaria (idem: 269; cf. Napier, 2017).

Contemporâneo de Marlowe, era o Dr. John Dee que praticava a chamada magia natural que acabaria também por incentivar o verdadeiro espírito científico que começava a despontar. E como já assinalado, convém não esquecer que muitos dos nomes que associamos à fundação da ciência moderna tiveram interesses semelhantes. Por exemplo, Copérnico citou o profeta místico Hermes Trisgemistus para justificar o seu universo heliocêntrico; Tycho Brahe escreveu tratados sobre o significado astrológico das suas descobertas astronómicas; Johann Kepler criou a sua teoria das órbitas elípticas num esforço para

- confirmar as noções pitagólicas da harmonia cósmica; e Isaac Newton tentou descobrir o segredo da Pedra Filosofal (Woolley, 2001: 326).
- 20 Notemos que aqui há algo que não bate certo porque, passando-se a acção na Alemanha, pedir para chamar os seus amigos *alemães* é algo estranho, pelo que Santamaría (2015: p. 54) lembra que pode tratar-se de uma distração por parte de Marlowe, ou então, tratar-se de uma homenagem de Marlowe ao espanhol Juan de Valdés. Juan de Valdés (1509-1541) foi um humanista, erasmista e escritor espanhol, célebre no seu tempo pelos seus trabalhos exegéticos e sobre a reforma do catolicismo, nomeadamente o *Diálogo da doutrina cristã* (1529), obra que foi denunciada à Inquisição, tendo-se então refugiado em Itália, onde morrerá aos 32 anos.
- 21 “Lord and Commander of these elements” (v.104) é traduzido como “Deus e senhor dos elementos todos”. Não se entende porque é que os tradutores portugueses traduziram assim este verso, o que falseia o sentido do mesmo e introduz, desnecessária e erradamente, a palavra «Deus». A tradução directa por “Senhor e Comandante destes elementos” teria bastado e respeitado não só o texto original como o seu sentido.
- 22 “Entusiasmo” vem do grego «enthousiasmós», que significa «possessão por um deus» (Webster, 1996: 476).
- 23 No universo de Christopher Marlowe o homem está sozinho, ele pode fazer o que quer, é senhor de si mesmo e do seu destino. Segundo Rowse, na Parte II de *Tamburlaine* vemos um Marlowe a amadurecer e a encaminhar-se para a expressão da sua principal preocupação: “a questão das crenças religiosas e o desafio que elas colocam à razão e a uma mente racionalizadora” (Rowse, 1964: 69). E também encontramos a expressão da sua própria heterodoxia pois Marlowe acaba por pôr em xeque as crenças cristãs e muçulmanas sendo uma tão absurda quanto a outra (idem: 71). E quanto às promessas, apresenta os cristãos mais rapidamente prontos e dispostos para as quebrar que os Mouros, lembrando-nos que o Papa podia dispensar os Católicos de cumprir as promessas feitas a heréticos. É o próprio rei turco que diz que os cristãos deveriam ser castigados por invocarem o nome de Cristo e desonrarem o Seu nome. Mais tarde é o próprio Muhammad que é desafiado por Tamerlão, que até queima um exemplar do Corão, sem que nada lhe aconteça. Aqui, Christopher Marlowe mostra, através do seu personagem Tamerlão, que quer Maomé e o Corão, quer Cristo e a Bíblia são iguais, estão uns para os outros e que nenhuma religião é válida. “Tem sido observado que nas suas peças cada uma das grandes religiões deste mundo, Cristianismo, Islamismo e Judaísmo, foram todas atacadas” (idem: 73). Com *The Jew of Malta* e *The Massacre at Paris*, Marlowe traz para o palco o maquiavelismo e vemos patente a ideia, de novo, que as promessas não tinham de ser mantidas com os heréticos e que os Católicos, mas não os protestantes, no século XVI, justificavam a assassinato político como uma arma política. No Prólogo, pela boca de Maquiavel, Marlowe afirma a indisfarçável clivagem entre o que os homens professam e o que fazem. E na boca de Maquiavel coloca duas linhas que se tornaram famosas e que devem expressar o pensamento do próprio Marlowe: “I count religion but a childish toy,/ And hold there is no sin but ignorance” (“A religião não passa de um brinquedo infantil,/ e defendo que não existe pecado, só ignorância”, idem: 87). Queixando-se do mau tratamento secular de que têm sido vítimas os Judeus, Barrabás não tem ilusões acerca do mundo e dos homens. Tendo sido roubado e espoliado pelos Cristãos pergunta-lhes: “Will you, then, steal my goods?/ Is theft the ground of your religion?” (“Irão vocês, então, roubar os meus bens?/ É o roubo o fundamento da vossa religião?”, idem: 88). Barrabás assinala, assim, a hipocrisia dos cristãos que o roubam usando as Escrituras para o justificar.

- 24 De facto, sabe-se que houve várias pessoas, principalmente colegas de Cambridge, que foram influenciados pela personalidade e pelo proselitismo de Marlowe: por exemplo, um tal Fineaux, de Dover e um Simon Aldrich. O testemunho destes e de outros parecem indicar também que Marlowe terá escrito um tratado teológico ou bíblico que foi destruído, provavelmente expressando posições anti-trinitárias. Rowse lembra que nesta época eram frequentemente denunciados casos de ateísmo, descrença e cepticismo, acusações que vinham dos defensores da ortodoxia pois dos próprios livres-pesadores, compreensivelmente, estes evitariam toda e qualquer «publicidade». Mas, no entanto, em relação a Marlowe, o mais importante poeta e dramaturgo da sua geração, sabemos o que ele pensava acerca destes temas controversos e perigosos que não podiam ser mencionados. E termina Rowse: “E isto era muito raro” (1964: 196-197). Na Inglaterra isabelina, o problema do ateísmo era muito sério acreditando-se, então, que um em cada três ingleses seria descrente, uma percentagem maior até da que era atribuída a França. A acrescentar a tudo isto temos “a incrível indiferença religiosa que caracteriza o reino de Isabel por detrás das superficiais disputas entre puritanos e anglicanos, que atingem só uma pequena minoria” (Minois 2004: 174-5). Seria o caso de uma forma de ateísmo prático que grassava nas cidades e campos ingleses com manifestações que colocam em dúvida a divindade de Cristo, a existência de Deus, a criação, a ressurreição, as fábulas evangélicas, todas estas dúvidas manifestadas pelas gentes do campo, sem instrução, e não por aristocratas libertinos e estes são exemplos de casos retirados de arquivos judiciais. “Um outro sinal da constante presença do ateísmo na sociedade isabelina é o testemunho de inúmeros puritanos que confessam terem sido tentados pela descrença” (idem: 176), tais como Richard Baxter, John Bunyan e Lady Monson. Entre as pessoas cultas destacam-se vários aristocratas, intelectuais e sábios: entre eles Christopher Marlowe, Sir Walter Raleigh, o Conde de Essex, Christopher Blount, Francis Bacon, Thomas Hariot, George Gascoigne, John Cains, Nicolas Bacon e o Conde de Oxford. Este foi um século marcado pela grande tentação do ateísmo que se manifestou não só nas camadas populares como no cepticismo dos grandes, num século marcado paradoxalmente por desenfreadas paixões religiosas. E interroga-se Georges Minois: “Por detrás do cenário de ruído e de furor que produz a minoria de fanáticos que se combatem, vislumbra-se um lento processo de desinteresse e do questionar parcial ou total da fé. Mais do que das guerras religiosas, o século XVI não terá sido o da dúvida?” (2004: 177).
- 25 Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535) era um mago e nigromante famoso em toda a Europa pela sua arte de invocar os espíritos dos defuntos (Santamaría, 2015: 56).
- 26 As cenas de conjuração, de chamamento de demónios, aparecem em várias peças deste período em autores tão diversos quanto Marlowe, Marston, Dekker, Barnes e Middleton, assim com em Shakespeare (*Macbeth*, *I Henry VI*, *II Henry VI*), assim como cenas de conjuração em que há um compromisso solene por parte dos humanos com os poderes diabólicos (cf. Wills, 1995: 137). De facto, os meios para a aquisição de poderes mágicos era a realização de um pacto com o Diabo, que deveria aparecer à pessoa que o invocou, como é o caso de Fausto (Shumaker, 1979: 80). Este investigador lembra ainda as diferenças entre uma «demonologia erudita» e uma «demonologia popular»: “A invocação formal do Demónio pelo desenhar de um círculo mágico, o inscrever dentro do círculo triângulos cujos ângulos são preenchidos com figuras cabalísticas e os nomes dos demónios, e o pronunciar de fórmulas latinas, como nas versões de história de Fausto em Marlowe e Goethe, raramente se ouviu falar disso e nunca, penso, foi confessado (por bruxas)”. As verdadeiras bruxas seriam demasiadamente iletradas e incultas para procederem assim. Isto resulta de uma tradição culta da magia negra e não do comportamentos das bruxas vulgares (Shumaker, 1979: 87).

- 27 A «School of Night» é o nome retirado de uma alusão satírica em *Love's Labour's Lost* (IV. 3. 214) e, em 1903, indicado por Arthur Acheson como se referindo a um suposto círculo de pensadores especulativos liderados por Harriot e Raleigh, e nele incluídos Marlowe, Chapman, Lawrence Keynnis e o Conde de Northumberland, o «Wizard Earl». Mais tarde outros autores, como G. B. Harrison e M. C. Bradbrook, defenderam a teoria que *Love's Labour's Lost* era um ataque a esta *coterie*, que se dedicava ao livre-pensamento filosófico (não necessariamente ateu) e que se imiscuía no hermetismo, alquimia e o oculto. A existência de tal círculo é hoje contestada (cf. Drabble, 2006: 573). No entanto, e apesar destas diferenças de opinião dos estudiosos, pensa-se que esta designação deste círculo de intelectuais centrados em Sir Walter Raleigh, nos princípios da década de 1590, dever-se-ia ao facto de Shakespeare estar a designar o aspecto escuro de Raleigh ou então, à sua reputação de ateísmo e do seu círculo de amigos (cf. Wynne-Davies, 1994: 246). Na altura em que a peça do Bardo foi escrita, Raleigh já tinha caído em desgraça na corte e havia-se retirado para a sua casa de campo junto ao Tamisa, declarando a sua preferência por uma vida de estudo e afastado do público (cf. idem: 247). Destes nomes podíamos destacar George Chapman (?1559-1634) que tem sido visto como um personagem crucial desta «Escola», assim como Matthew Roydon (Drabble: 2006: 117), que foi quem eventualmente trouxe Marlowe para este círculo, enquanto Thomas Harriot (ou Hariot) (1560/61-1621), que foi um célebre matemático e astrónomo, aparece associado a esta «Escola» também não só pelas suas ideias como também pelo facto de ter embarcado, em 1585, na expedição de Sir Walter Raleigh à Virgínia, de que resultou o seu *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588), obra que é considerada um dos primeiros exemplos de um estudo económico e estatístico em grande escala. Embora o seu nome apareça popularmente associado ao ateísmo e à necromancia, sendo um dos líderes dessa «Escola», pensa-se hoje que Harriot seria um crente fiel (idem: 287). Aliás é exactamente pelo fascínio de Marlowe pela geografia (como se pode verificar em *Tamburlaine* e *Doctor Faustus*) que há quem associe o nome de Marlowe a este círculo de Raleigh e os seus possíveis contactos com o «ateu» Harriot (cf. Rowse, 1964: 56). Outros membros deste círculo foram o Conde de Northumberland (conhecido como o «Wizard Earl») e o Conde de Derby que tinham a fama de se interessarem por coisas esotéricas (Wynne-Davies, 1994: 247).
- 28 A abolição das ordens religiosas fez enriquecer a Coroa e os favoritos e amigos da Coroa, mas também fez crescer a pobreza entre as classes laborais agrícolas pois muitos destes agricultores trabalhavam nas propriedades dos mosteiros e conventos assim garantindo a sua subsistência. Com o desaparecimento dos mosteiros ficaram sem trabalho e a fome espalhou-se pelo reino. Aliás, e contrariamente ao que se pretende fazer crer – basta ver alguns filmes e populares séries televisivas glorificando a dinastia Tudor, especialmente os seus dois mais famosos monarcas, Henrique VIII e Isabel I -, esta época não foi só prosperidade e esplendor, mas marcada por períodos de grande necessidade: muitos pedintes, especulação, fraudes, inflação, pestes e fomes (Woolley, 2001: 101), assim como um período de muita corrupção, transversal a todas as classes sociais (cf. Kenyon, 1970: 11-31).
- 29 O Socinianismo tem a ver com as doutrinas de Faustus Socinus (Fausto Sozzini, 1539-1604) e do seu tio Laelius (Lelio Sozzini, 1525-1562), dois teólogos protestantes italianos e reformadores que rejeitaram várias doutrinas tradicionais cristãs, tais como a Trindade, a divindade de Cristo e o pecado original e que defendiam que Cristo tinha sido miraculosamente concebido e que a salvação será concedida àqueles que adoptarem as virtudes de Cristo (Webster, 1996: 1351; Rahner, 1970: 451).
- 30 Em termos rigorosamente lógicos, há algo desconexo e incoerente aqui: se Fausto rejeita a imortalidade da alma e uma outra vida, para quê e porquê preocupar-se com essas crenças? Não haverá aqui uma contradição perante esta sua «aflicção»? E como pode estar a falar com um espírito se tem dúvidas? E como

pôde ter ficado depois tão perturbado por ter vendido a alma ao diabo, supostamente condenando-se a si mesmo, se não acredita na imortalidade? Uma explicação possível é que este texto é uma peça teatral e não um tratado de ateologia: assim, o que importa é manter viva a crença numa outra vida, apesar de todas as dúvidas antes expressas por Fausto, uma vez que esta é a trama necessária para o enredo da peça. Uma outra resposta, mais mundana, tem a ver com o facto de, muitas vezes, querermos desacreditar em algo que a razão nos diz não fazer sentido, mas o nosso condicionamento e a nossa sujeição, desde crianças, a uma educação confessional cristã dificulta-nos a libertação desses «mitos», dessas superstições.

31 A tradução de “O: by aspiring pride and insolence” feita pelos dois tradutores portugueses é: “Oh!... Por orgulho, ambição e insolência” (Duarte, 1987: 49). Contudo, não está correcta e é desvirtua o sentido do texto, tanto mais que a tradução espanhola o traduz correctamente por: “Por su ambicioso orgullo y insolencia” (Santamaría, 2015: 65).

32 Em nota, Santamaría lembra que Milton também adoptará esta concepção de Inferno e que Mefistófeles, ao descrever assim o Inferno, segue as palavras de S. João Crisóstomo: «Se houvesse dez mil infernos nenhum seria pior do que a perda da contemplação divina» (2015: 66). Lembro que o Inferno é um conceito quase universal no mundo das religiões, mas não é unívoco pois é concebido com matizes, cores, penas e duração diferentes. Uma definição mínima seria a de *locus tormentorum* (lugar de tormentos) destinado aos condenados depois de um juízo final (cf. Santidrián, 1994: 234). Na cultura e mentalidade ocidentais, é o *Sheol* hebraico e o *Hades* greco-romano que mais influenciaram a respectiva noção de inferno. Assim, “Nos séculos que entremearam o tempo de Cristo e o triunfo da Igreja no tempo de S. Agostinho (354-430), os pensadores cristãos começaram por delinear os contornos e a função do Inferno distintamente cristão informados pelos modelos antigos mas com aspectos particulares para a sua própria compreensão devido ao pecado original e a inescrutável misericórdia de Deus” (Bruce, 2018: XIV). Na Alta Idade Média (1000-1300) o medo do Inferno saiu dos mosteiros e através da pregação chegou a todos os cristãos. A doutrina do purgatório, cujos inícios se devem a Gregório Magno (c. 540-604) e a Beda, o Venerável (772/3-735), apresentam-no como um lugar intermédio na outra vida onde um fogo purificador e limpador queimava as impurezas das almas que se destinavam ao céu e esta doutrina do Purgatório receberia a sua definição oficial no 1º Concílio de Lião (1245). Neste mesmo período, os autores cristãos reconhecem a utilidade das histórias acerca do Inferno para promover uma maior responsabilização dos cristãos para a sua própria salvação, especialmente na sequência do 4º Concílio de Latrão (1215), que requereu de todos os cristãos uma confissão anual, pelo menos, e ir à Missa mais vezes durante o ano litúrgico (Bruce, 2018: 111). As narrativas acerca do Inferno foram um instrumento eficaz na pregação medieval porque provocou um enorme medo nas pessoas (idem: 111). O desenvolvimento da ideia de Inferno culminou com a *Divina Comédia*, de Dante (c.1265-1321), escrita na última década da sua vida, e em particular o seu *Inferno*, que representa o apogeu do submundo punitivo no imaginário medieval cristão (idem: 139). Mais tarde, com a Reforma, quer Protestantes quer Católicos concordaram que o Inferno era o destino dos maus, mas com ênfase diferente quanto à natureza do castigo. “No princípio do século XVI, a doutrina cristã ensinava que havia pelo menos cinco destinos para as almas dos mortos: Céu; Inferno; Purgatório; Limbo das crianças, para crianças não-baptizadas que morreram antes que pudessem cometer um pecado pessoal mas que estavam, no entanto, maculadas pelo pecado original e assim eram inegáveis para entrar no Céu; e o Limbo dos Patriarcas, para aqueles patriarcas judeus justos que não poderiam entrar no Céu até à ressurreição de Jesus Cristo. Os Protestantes reduziram a outra vida de cinco lugares para dois: Céu e Inferno. Eles negaram a existência do Purgatório e dos Limbos porque não havia nenhuma prova directa nas escrituras cristãs acerca da sua existência” (Bruce, 2018: 169). Mas

apesar das diferenças nas suas crenças em relação à outra vida, os Protestantes coincidiam num ponto preciso com os Católicos: ambos acreditavam no Inferno e que os seus tormentos eram reais. Ambos concordavam com a função do Inferno como um castigo para os pecadores e que a severidade dos castigos era proporcional à gravidade do pecado. Contudo, os teólogos protestantes e os anglicanos tinham mais dúvidas do que os católicos quanto à certeza de que o Inferno seria mesmo um lugar físico subterrâneo. Em 1714, Tobias Swinden, no seu *An Inquiry into the Nature and Place of Hell*, defendia que o sol era a prisão para as almas más, porque tinha a massa necessária para conter um número ilimitado de condenados e o fogo necessário para os punir. “Enquanto os pensadores católicos ruminavam acerca das variedades cruéis de torturas corpóreas que esperavam os maus, os teólogos protestantes tendiam a enfatizar o afastamento do pecador de Deus e uma consciência ferida como os piores aspectos do Inferno” (idem: 170). Isto é, os Protestantes mais do que se preocuparem com os castigos externos típicos da tradição e mundividência medievais (por exemplo, a presença do diabo, a dor do fogo, a duração eterna dos castigos), colocavam a ênfase no Inferno interior de uma consciência ferida.

33 Originalmente o nome «Robin» não estava presente no texto, só a palavra «clown» (palhaço). Mas aqui palhaço não é entendido como um bobo da corte (como aparece em algumas peças de Shakespeare) mas antes o antigo personagem cómico rústico. O nome Robin foi acrescentado por editores subsequentes e introduzido para uma maior clareza.

34 Esta passagem de *Doctor Faustus* permite trazer à discussão uma das questões debatidas entre os estudiosos de Marlowe: a da sua eventual homossexualidade. Assim, nesta parte da peça poder-nos-íamos interrogar se, sendo Christopher Marlowe quem era e possuindo um profundo conhecimento da cultura greco-latina, não se poderá encontrar aqui alguma alusão pederástica acerca da relação entre estes dois (Robin e Wagner). Ou então, uma tentativa disso mesmo por parte de Wagner, pois uma relação pederástica teria de deixar de existir assim que surgissem pêlos na face ou no púbis dos rapazes e, aparentemente, Wagner estaria a ignorar o que não se podia deixar de ver na cara de Robin. No entanto, sabemos que, no tempo de Marlowe, a apresentação em palco de uma homossexualidade aberta dificilmente passaria a censura, sendo uma excepção o seu *Edward II*, com a exposição clara da relação do rei com o seu predilecto, Gaveston; mas esta peça foi ao palco num período de censura mais ligeira, depois da tentativa de invasão de Inglaterra pela Armada de Filipe II de Espanha (Wills, 1995: 175). Por outro lado, hoje em dia, a crítica literária, que antes havia ignorado elementos homoeróticos na literatura renascentista, começou a reconhecer a possibilidade de discursos homossexuais dentro de textos homossexualmente romantizados. A prática de *cross-dressing* nas comédias de Shakespeare e o uso generalizado de rapazes actores para representarem papéis femininos têm sido reconhecidos como modos em que a sexualidade e papéis de género foram questionados e desafiados. Dois exemplos são o discurso final de Rosalinda, em *You Like It*, de Shakespeare, e o poema *Hero and Leander*, de Marlowe, em que o centro da atenção erótica masculina é Leandro, o protagonista masculino (cf. Wynne-Davies, 1994: 162). É importante, no entanto, não esquecer que o entendimento e compreensão do que a homossexualidade é e o que é ser homossexual hoje, não é o mesmo do que seria na Inglaterra renascentista. Os conceitos de então para o entendimento do que hoje percebemos ser a homossexualidade seriam mais amplos e abrangentes. E, por outro lado, “Havia uma imensa disparidade nesta sociedade entre o que as pessoas diziam – e aparentemente acreditavam – acerca da homossexualidade e o que de verdade elas faziam” (Bray, 1982: 9). Mais, os termos que nós hoje usamos para descrever a homossexualidade não podem ser facilmente traduzidos por aqueles que se usavam nos séculos XVI e XVII: em 1611, aquando da publicação da *King James’s Bible*, nem existia a palavra «homossexual»

(que em Inglês só apareceu na década de 1890). As palavras antes usadas em Inglês eram várias: *gaminede*, *pathic*, *cinaedus*, *catamite*, *bugger*, *ingle* e *sodomite*. As mais próximas seriam *bugger* e *sodomite*, mas mesmo estas não eram exclusivamente homossexuais, pois *buggery* podia significar, para além de homossexualidade, bestialidade praticada por homens e mulheres, assim como sodomia praticada heterossexualmente (cf. Bray, 1982: 16). Assim, em resumo, no período isabelino e renascentista inglês a palavra sodomia e o *viciium sodomiticum*, com a suas associações à heresia, traição e *lèse-majesté*, designava um vasto e confuso conjunto de práticas sexuais não-procriativas que podiam incluir a masturbação, a felação, o cunnilingus, relações sexuais não-vaginais entre um homem e uma mulher, sexo entre animais e humanos, assim como todas as formas de actos sexuais entre pessoas do mesmo sexo, o que era, aliás, a conotação mais comum do termo (cf. Puff, 2010: 79; Aldrich, 2010: 10).

Como já indicado, havia também, nesta altura, uma utilização teológico-política ligada às acusações de sodomia em que os Papistas eram apresentados e vistos como os seguidores do Anti-Cristo, servos do terrível rei de Espanha e sodomitas. O Papado era uma Segunda Sodoma e acreditava-se que o celibato dos padres ainda mais favorecia tais práticas. As comunidades monacais eram acusadas dos mesmos vícios, assim como os jesuítas. Deste modo, para a Inglaterra dos Tudors e dos Stuarts, qualquer rebelião contra a Igreja e o Estado era entendida como sendo a mesma coisa, assim como a homossexualidade era sinónimo de traição. É esta a razão porque quando Richard Baines acusou Marlowe de ser um papista, isto ia ao encontro do entendimento de que os Papistas eram blasfemos e traidores e, assim, esta suspeita garantiria maior plausibilidade às suas acusações (cf. Bray, 1982: 20). E se, noutros lugares, muitas vezes se pensava que a homossexualidade era um vício da nobreza, a verdade é que, para os Puritanos, ela era percebida como sendo corrente nos teatros, aqui envolvendo todas as classes sociais (idem: 35). Mas não era só o teatro que era um potencial antro de actos homossexuais: nos lares também havia estas práticas entre o senhor e os serviçais masculinos, do mesmo modo que havia relações sexuais com as serviçais que aí trabalhavam. Contudo, os tribunais só se ocupavam com estes casos se houvesse violência envolvida entre senhores e servos ou nascesse uma criança ilegítima (idem: 50). Quanto aos espaços escolares há evidência que aponta para que existiria uma homossexualidade institucionalizada não só nas universidades mas também nas *grammar schools* e nas escolas nas aldeias. E a existência de poucas queixas quanto a isto indica que tal prática estaria profundamente enraizada nestas instituições (idem: 52). Para além desta homossexualidade algo institucionalizada nos lares e em instituições de ensino, havia ainda uma terceira área onde a homossexualidade também aparece como institucionalizada e tacitamente tolerada: a prostituição homossexual. Há evidência substancial que esta seria parte importante da vida sexual, pelo menos em Londres e até à segunda metade do século XVII: os prostitutas rapazes era conhecidos como *catamitos* que se podiam encontrar não só em lugares públicos e em certas ruas, como há evidência que existiriam bordéis homossexuais que funcionavam em certas tabernas dedicadas ou facilitadoras destes encontros. Havia também uma outra forma de prostituição: a do jovem rapaz a viver numa casa, nominalmente com o estatuto de serviçal, mas mantendo uma relação sexual com o chefe do lar (uma espécie de serviçal prostituto ou prostituto serviçal). Outra forma de prostituição existia no teatro isabelino e jacobeu, espaço particularmente fácil, mas encoberto, para este tipo de práticas. “Dada a prevalência da homossexualidade no meio teatral e a importância da prostituição em Londres, em geral, é compreensível que a prostituição homossexual tivesse ganhado raízes de um modo notório nos teatros. Em particular, parece que em certas alturas a relação de um actor com o seu patrono poderia ter conotações de homossexualidade e de prostituição” (Bray, 1982: 55). Sempre que a homossexualidade se expressava e manifestava através destas instituições sociais estabelecidas, e em tempos normais, os tribunais não

se preocupavam com isso. A não existência de muitos casos em tribunal relativos a casos de homossexualidade, não só é explicada pela ausência de casos graves de violência, como se explica também pela existência de uma certa relutância em considerar estes comportamentos enquanto tais. De facto, isto não era tolerância mas antes *relutância* em reconhecer o comportamento homossexual enquanto tal. E era isto que permitia ao indivíduo evitar os problemas psicológicos geralmente associados a um encontro ou relação homossexual, ao manterem que essa relação era meramente casual e indefinida. Embora a posição generalizada e oficial fosse negativa e pejorativa acerca dessas práticas, deste modo evitava-se juntarem-se as duas: isto é, havia uma discrepância entre o que a sociedade dizia, em abstracto, acerca da homossexualidade e uma relutância em reconhecê-la nas situações concretas (idem: 77). "Visto em larga medida, era o mesmo problema que enfrentava o indivíduo tentando reconciliar a hostilidade geral à homossexualidade, que ele não podia senão partilhar de algum modo, com os seus insistentes desejos sexuais. E a solução era essencialmente a mesma para cada um deles: manter o contacto entre os mitos e os símbolos da homossexualidade e a própria homossexualidade ao mínimo, e deixar o comportamento homossexual ser entendido e compreendido em grande medida em termos diferentes; manter os dois separados" (Bray, 1982: 79). Porque, de resto, as pessoas, esmagadora e muito cristãmente, acreditavam que as práticas sodomíticas/homossexuais atraíam a cólera e os castigos de Deus à comunidade onde elas fossem praticadas. Deste modo, para além de ser uma grave transgressão da ética sexual cristã era também vista como um sinal de desordem social (Puff, 2010: 80). Sendo esta a perspectiva reinante, compreende-se que os sodomitas fossem vistos como traidores, heréticos ou simplesmente como um perigo. Certamente que houve perseguição e condenação de vários casos que vieram a público, mas estas não foram nem tão acentuadas ou intensas quanto se pode fazer crer pelo relato de alguns julgamentos, pois nem sempre os condenados eram executados: os juízes tinham em conta atenuantes como a idade jovem do suspeito, o uso da força ou o número de encontros sexuais. E de acordo com a gravidade da ofensa, assim a do castigo: reprimenda, multa, exílio, envio para as galés, decapitação ou fogueira. Assim, as atitudes em relação à sodomia e a sua perseguição eram mais contraditórias do que os relatos horríveis das execuções nos querem fazer crer" (Puff, 2010: 83). Lembremo-nos também que a sodomia não era entendida então como uma orientação para toda a vida, muito menos uma identidade social. Certos tipos de pessoas, mas mais ainda certos modos de vida luxuosa e desregrada, podiam conduzir qualquer pessoa a esse vício, a esta forma particularmente perigosa de desejo e uma pessoa assim apanhada dificilmente se livraria das garras do vício. Lembremo-nos também que, nestes tempos, as mulheres e os homens tendiam a passar muito tempo separados, cada um com membros do seu próprio sexo, estreitando assim, no caso dos homens e nestas condições espaciais e sócio-sexuais, os laços entre os homens e a possibilidade de crescer entre eles ligações emocionais e até sexuais: os banhos públicos, as casas de banho e as estalagens eram lugares onde os homens socializavam entre si e nesta cultura masculina crescia o potencial para o contacto físico e também para a violência (idem: 86-87).

35 Em teologia, o desespero é o abandono livre e culpável da esperança, o recusar consciente e voluntário da misericórdia e da salvação garantidas por Deus a todos os homens, negando o homem a si próprio o sentido da existência enquanto possibilidade de salvação. "A experiência passiva de uma ameaça e da impotência do homem deixado a si próprio não é ainda, de si, desespero. Este último aparece somente onde o homem, do fundo do seu orgulho inconfessado, não deseja que Deus seja maior que a sua própria força que ele experimenta como uma impotência, e identifica o que lhe é possível para ele com o que ele pode fazer por ele mesmo" (Rahner, 1970: 120). No *Doctor Faustus*, a ideia de desespero, no seu sentido teológico estrito, vai ficando cada vez mais forte com a avançar da peça: a convicção que uma pessoa

está inevitavelmente condenada, vai-se assim tornando cada vez mais proeminente, consistente e firme (Maxwell, 1993: 271). E não podemos também esquecer que Marlowe não era nenhum neófito em teologia cristã: ele estaria bem a par das deambulações dos conceitos teológicos cristãos. Assim, poder-se-ia dizer, tendo em conta o seu treino inicial, a sua própria experiência e os ensinamentos das Igrejas cristãs, que Marlowe sabia que a raiz de todo o pecado é o orgulho – um pecado intelectual –, e que Marlowe, fácil e tacitamente, reconhecera como um pecado seu e qual seria a sua consequência natural: o endurecimento do coração que, por sua vez, conduz ao desespero e o desespero à auto-destruição. Quanto à doutrina cristã do arrependimento certamente que Marlowe a conheceria: o pecador tem de arrepender-se verdadeiramente para poder ser perdoado. Quanto a Fausto, certamente que ele sabia tudo isto: ele fora estudante de Teologia em Wittenberg. Como tal, Fausto sabia que possuía livre-arbítrio, que podia arrepender-se, que a misericórdia de Deus estava aí para o acolher mas, na verdade, ele não consegue arrepender-se por orgulho e porque optou livremente dar a sua alma ao Diabo. E não nos esqueçamos que foi pelo pecado do orgulho que Lúcifer foi expulso do Céu (cf. Rowse, 1964: 161-3).

36 Quando as pessoas selavam a sua aliança com o demónio, este deixava-lhes uma marca no corpo testemunhando essa mesma aliança. Era uma marca de sangue que era muito temida por quem fosse acusado/a de bruxaria. Aproveitando esta superstição e ideia feita, Marlowe faz aparecer no braço de Fausto as palavras «Home fuge» (Homem foge), tendo o sangue congelado perante a horroridade do que estava a acontecer (cf. Wills, 1995: 137).

37 A fama de que Marlowe era um homem ortodoxamente perigoso e desviante era grande e justificada. São vários os factos conhecidos assim como as suspeitas: 1) Para começar, havia a suspeita de que Marlowe pertencia, ou no mínimo, simpatizava, com a chamada “Escola da Noite”, associada a Sir Walter Raleigh. 2) Depois, Marlowe frequentara uma universidade, Cambridge, que era vista então como um lugar “fervilhante de novas ideias importadas do Continente: a política de Maquiavel, a filosofia anti-escolástica de Ramus, a magia e o ocultismo, a física infinitista de Giordano Bruno” (Duarte, 1987: 8). 3) Por outro lado, é-lhe também atribuída a autoria de uma “Atheist lecture” (conferência ateia) que um espião chamado Richard Chomley terá mencionado ter existido e que apareceu a ele atribuído num manuscrito anónimo datado de 1593. 4) Por sua vez, o moralista puritano Thomas Beard, em *The Theater of God’s Judgements* (1597), garante que Marlowe «negou Deus e o seu filho Cristo, e não somente blasfemou com palavras contra a Trindade, mas também (como se reporta com certeza) escreveu um livro contra a Trindade, afirmando que o Nosso salvador era um enganador e que Moisés era um conjurante e um sedutor do povo, e que a Santa Bíblia não passava de um conjunto de histórias vãs e sem sentido, e que toda a religião não era mais do que política» (cit. in Duarte, 1987: 9). 5) Em seguida, pela análise textual comparativa da obra de Marlowe e de Shakespeare, percebe-se o contraste existente entre Shakespeare e Marlowe no que diz respeito à citação da Bíblia: enquanto Shakespeare cita a Bíblia e o *Prayer Book* mais do que qualquer outra fonte, em Marlowe isto não é o que acontece: são os autores clássicos que são profusamente usados e não os cristãos (Rowse, 1964: 211). 6) Para além disto tudo, a leitura da produção literária de Marlowe permite-nos identificar muitas e variadas críticas à religião cristã, e a outras religiões, umas veladas, outras directas. E como lembra Irving Ribner a propósito da obra que aqui apresentamos: “O *Doctor Faustus* de Marlowe não é uma moralidade cristã, porque não contém nenhuma afirmação da bondade ou da justiça do sistema religioso que apresenta com bastante e cuidadoso detalhe. É, antes, um protesto contra este sistema que apresenta como impondo uma limitação às aspirações do homem, mantendo-o subjugado e preso, e negando-lhe finalmente até o conforto do sangue de Cristo, e condenando-o à destruição mais terrível” (cit. in Rowse, 1964: 213). 7) Finalmente, há dois documentos

(a confissão de Thomas Kyd e a *Nota* de Richard Baines) que acusam Marlowe, de uma forma explícita, de ser um blasfemo heterodoxo e perigoso:

A situação de Marlowe, em termos religiosos e políticos, complicou-se perigosamente com a detenção de Thomas Kyd a 12 de Maio de 1593: nos aposentos deste dramaturgo, que ele partilhara havia dois anos antes com Marlowe, foram encontrados fragmentos de textos supostamente hereges. Na realidade, tratava-se de alguns excertos de um opúsculo de John Proctor, *The Fall of the Late Arrian* (1549), defensor do unitarismo, portanto, um texto anti-trinitário. Sob interrogatório e tortura, Kyd jurou que esses textos pertenciam a Marlowe e depois, ainda em sua defesa, enviou duas cartas a Sir John Puckering explicitando as «opiniões monstruosas de Marlowe», o que fez com que Thomas Kyd acabasse por ser libertado. Na sequência destas acusações e da irreligiosa má fama de que Marlowe já gozava, o nosso poeta foi intimado, através de um mandado de 18 de Maio desse mesmo ano, a prestar depoimento ao Conselho Privado. Marlowe obedientemente compareceu, foi tratado com o respeito devido a um detentor do grau de *Master of Arts* e de antigo colaborador dos serviços de inteligência da Rainha, respondeu ao que lhe foi questionado e foi mandado embora com a indicação de ficar ao dispor do Conselho para mais esclarecimentos se necessário. Contudo, as dúvidas quanto à ortodoxia e fidelidade institucionais de Marlowe mantiveram-se e é neste contexto que convenientemente surge uma Nota (*A note Containing the opinion of an Christopher Marly Concerning his damnable Judgment of Religion, and scorn of God's word*), atribuída a um Richard Baines. Este documento não está datado mas terá sido entregue ao Conselho Privado da Rainha três dias antes de Marlowe ter sido assassinado. Nesta Nota acusa-se Marlowe de várias coisas: de desrespeitar todos os credos religiosos e de defender que o princípio da religião é o medo; de defender que o mundo teria 16 mil anos, como defendem os índios e muitos autores da Antiguidade, e não os seis mil que diz a Bíblia; diz-se que Marlowe desacreditava e zombava de todas as figuras principais do Antigo Testamento, nomeadamente de Moisés que Marlowe acusava de ter feito os Judeus caminharem no deserto durante quarenta anos quando teria bastado um só para chegarem à Terra Prometida; acusa-se Marlowe de blasfemar, nomeadamente de que Jesus Cristo e S. João Evangelista eram homossexuais e amantes, que Cristo era um bastardo, filho de um carpinteiro e a sua mãe uma mulher desonesta, negando também a virgindade dela e o seu nascimento imaculado, o que era uma estupidez e nem podia fazer sentido; que os Apóstolos eram uns homens simples mas ignorantes e que S. Paulo era inteligente mas que não seria uma boa pessoa; que o Novo Testamento estava escrito num mau grego; que Marlowe gostava de citar diferentes passagens da Bíblia para mostrar as suas contradições; torna-se a insinuar que Marlowe simpatizava com o Catolicismo e que defendia que a religião católica era melhor que a reformada e que «todos os Protestantes são uns burros hipócritas»; e, finalmente, repete a acusação de que Marlowe seria homossexual atribuindo-lhe o dito que «Todos os que não amam nem tabaco nem rapazes não passam de uns estúpidos». Na sua nota, Baines ainda acrescentou que Marlowe defendia que tinha tanto direito de cunhar moeda quanto a rainha e Baines terminava dizendo que um homem com estas posições perigosas deveria ser silenciado (cf. Duarte, 1987: 9-11; Santamaría, 2005: 16-17; Rowse, 1964: 192-195).

Em resumo, faço minhas as palavras que Alan Bray escreveu a propósito de Christopher Marlowe no seu já clássico *Homosexuality in Renaissance England*: «Heresia, homossexualidade e traição foram misturados nas famosas alegações contra o dramaturgo Christopher Marlowe pela figura sinistra do informador Richard Baines. Para as autoridades a parte mais alarmante seria a natureza blasfema e traiçoeira dos comentários que ele supostamente fez (entre outros) «que o primeiro princípio da religião é somente manter os homens num estado de medo» e «que ele tinha tanto direito de cunhar moeda quanto a

Rainha de Inglaterra»; mas Baines foi mais longe e discretamente acrescentou o suficiente para lhes dar cor e aumentar a sua plausibilidade. Marlowe, defendia, era um sodomita: «S. João evangelista», Baines reportou Marlowe ter dito, «era companheiro de cama de Cristo e inclinava-se sempre no seu regaço, e que ele o usava como os pecadores de Sodoma» e que todos aqueles que não amavam tabaco e rapazes eram estúpidos» (1982: 20).

38 No drama medieval em vernáculo, para além dos *morality plays*, havia também os *mystery plays* e os *miracle plays*, também conhecidos como *saint's plays*.

O *miracle play* apresenta a vida real ou ficcionada de um santo, assim como os seus milagres e martírio. O género surgiu a partir dos ofícios litúrgicos dos séculos X e XI e pelo século XIII já estavam vernaculizados e eram representados em festivais públicos. Os *miracle plays* que chegaram até nós versam quase todos sobre a Virgem Maria e S. Nicolau. São poucos os *miracle plays* ingleses que chegaram até nós porque foram proibidos por Henrique VIII e subsequentemente quase todos destruídos ou perdidos (Kuiper, 1995: 765).

Morality plays. “Uma peça alegórica popular na Europa, especialmente durante os séculos XV e XVI, nas quais os personagens personificam qualidades morais (tais como a caridade ou o vício) ou abstracções (como a morte ou a juventude) e nos quais são transmitidas lições morais”. A acção centra-se num herói, tal como a Humanidade, cujas fraquezas são assaltadas por forças diabólicas personificadas, como os Sete Pecados Mortais, mas que consegue a redenção convocando a ajuda das Quatro Filhas de Deus (Misericórdia, Justiça, Temperança e Verdade) (Kuiper, 1995: 777). Neste caso, poder-se-ia dizer que *Doctor Faustus* é um «anti-morality play» e que ele recusa uma possível salvação divina falhando ou recusando, uma a uma, as Quatro Filhas de Deus, não só pelo que diz como também pelo que faz.

Mystery play, ou só *mystery*. Os *mystery plays* centravam-se geralmente em temas bíblicos e resultaram de peças representadas em Latim por clérigos nas igrejas, com temas como a Criação, Adão e Eva, o assassinato de Abel e o Juízo Final. A partir do século XIII, várias corporações começaram a produzir estas peças em vernáculo e fora das igrejas. Com o tempo, o carácter religioso foi-se perdendo introduzindo-se elementos novos, apócrifos e satíricos (Kuiper, 1995: 793).

39 O cuidado que Marlowe teria de ter relativamente à expressão do seu pensamento e crenças religiosas explica-se pelos tempos conturbados que se viviam nas últimas décadas do século de Quinhentos inglês, tendo em conta que a estabilidade social, política e dinástica estavam ameaçadas pela não-existência de um herdeiro directo de Isabel I, a Rainha Virgem. Assim, num capítulo intitulado «Reading Renaissance Poetry», Jonathan Sawday lembra, logo no início, fazendo suas as palavras de George Puttenham, em *The Arte of English Poesie* (1589), que a linguagem poética renascentista aparece enredada numa teia de engano (*deceit*) e de «duplicidade» (*doublness*), duplicidade que, num ambiente cortesão, teria alguma eficácia política. E esta dissimulação atesta que as palavras podem ter um sentido diferente do que aparentemente expressam (1994: 15). “Ao lermos textos renascentistas, este sentido de duplicidade, esta possibilidade de esconder e esta compreensão do discurso poético como englobando contradições e lutas deve ser tido em conta”. E onde está ou se pode encontrar o «sentido» se, como escreve Puttenham, nós “dizemos diferentemente do que pensamos»? Estas oposições, para Puttenham, são entre falar(dizer)/pensar, sério/não-sério, escuro/aparente, mentira/verdade. E no ambiente político da Renascença inglesa, certamente que esta duplicidade e dissimulação entre o que se diz e o que se pensa, seria absolutamente vital para a própria sobrevivência do indivíduo. Basta lembrar o despótico Henrique VIII com quem se teria de ter todo o cuidado com o que se dizia e como se dizia (*idem*, 16-17). A ambiguidade seria sempre de se louvar e usar. E no tempo de Isabel I, convém não esquecer que a rainha era, de facto, não só chefe de

estado, mas também da Igreja e a primeira fonte de patrocínio ou mecenato, sendo então subentendido que tudo tinha de contribuir, a arte poética incluída, para fomentar um sentido de identidade nacional de que a rainha era o supremo representante. Mas este facto, por outro lado, revela também o reverso da medalha: “Aquela necessidade premente de unidade, fosse ela unidade de religião, de práticas sociais, de formas culturais, de expressão política ou de interpretação (estando todas elas ligadas de qualquer modo) tal como todas a chamadas de unidade nacional, indica a consciência do que é potencialmente desunificador e possivelmente destruidor”. Assim, os poetas tinham de aparecer (e parecer) não só como poetas mas também como ideólogos, não só para adornar mas também para afirmar a hierarquia de uma ordem estabelecida (idem: 21-22).

40 Os teatros isabelinos eram espaços muito frequentados e populares. E os actores profissionais usavam em palco fatos muito dispendiosos (Sanders, 2005: 197-8). A utilização de roupa cara e o cuidado com o vestuário compreende-se dada a ausência de cenários no teatro isabelino, pelo que, no palco, esta (quase) ausência de cenários tivesse de ser compensada por vestimentas esplendorosas e ricas. A roupa, assim, ajudava a contar uma história porque as pessoas não se vestiam a seu bel-prazer mas de acordo com o seu estatuto social. Quando, então, um espectador via um rei, um cortesão ou um carpinteiro em palco sabia identificá-los pela roupa porque era o que via no seu dia-a-dia (cf. Marshall, 1909: 276-7). Portanto, a informação visual através da roupa era o meio utilizado para compensar e suprir a falta de adereços em cenários. O vestuário era geralmente de dois tipos ou espécies: vestuário contemporâneo e vestuário convencional. A maioria dos personagens era, como já se indicou, vestido com roupa isabelina contemporânea apropriada ao estatuto social ou profissão de cada personagem. Mas havia também um vestuário convencionalizado que era utilizado para distinguir grupos estrangeiros especiais (romanos, turcos e espanhóis); seres sobrenaturais (fadas, deuses, fantasmas, bruxas); certos tipos profissionais (clérigos, senadores, palhaços); e animais (leões, javalis, ursos) (Brockett, 1969: 131). Quando da representação de *Doctor Faustus*, o actor Edward Alleyn apareceu em primeiro lugar vestido como um clérigo, como um «scholar», com uma cruz no peito. Mas depois do seu contrato com o Diabo, os espíritos malignos trazem-lhe ricas roupas com que ele é vestido para marcar a diferença entre um antes e um depois. Este estratagema de diferentes tipos de roupa para cada personagem em momentos específicos de uma peça encontra-se presente em outras peças teatrais desta altura como *The Devil's Charter*, de Barnes e de *The Whore of Babylon*, de Dekker. Um dos outros atributos dos feiticeiros era a varinha mágica, que aparece também em *Doctor Faustus*, quando Mefistófeles torna Fausto invisível na Corte Papal e no frontespício da edição de 1616 Fausto é representado com uma varinha mágica na mão. Mais tarde, em Shakespeare, poderemos também verificar quão emblemática era a roupa para a caracterização dos personagens, destacando-se aqui não só *Macbeth* como *The Tempest*, com Prospero e o seu manto (cf. Wills, 1995: 137-139). Assim, será pela conjugação e conjugação, em palco, de vestuário, mobiliário e maquinaria própria, juntamente com uma linguagem rica e poderosa, que toda esta combinação conseguia criar e reforçar nas pessoas uma “experiência visual de actividade misteriosa”, tornando-se as pessoas, deste modo, verdadeiras testemunhas de acontecimentos mágicos, como quando Fausto se colocou dentro de um círculo mágico (cf. Copenhaver, 2016: 451). Por outro lado, lembro que “Registos sobreviventes revelam, por exemplo, que o guarda-roupa para o *Tamburlaine* de Marlowe incluía capas de cetim escarlata e púrpura, vestidos de cetim branco e de tecido dourado para as personagens femininas e, para o próprio Tamerlão um gibão particularmente sumptuoso de veludo encarnado e rendas cobreadas; em 1613 a gerência do Globo pagou trinta e oito libras por um fato para o cardeal Wolsey do *Henry VIII* de Shakespeare (o próprio Shakespeare despendera sessenta libras pela sua grande casa em Stratford)” (Sanders, 2005: 197).

- Lembro, finalmente, que as companhias teatrais profissionais eram exclusivamente compostas por homens e os papéis femininos eram representados por jovens adultos masculinos (idem: 197-8).
- 41 “É verdade que os dramaturgos gregos e isabelinos escreveram sobre a tragédia e o horror, mas o seu objectivo não era assustar as suas audiências, mas (como Aristóteles disse) purgá-los através da piedade e do terror” (Wilson, in Newman, 2000: VII). De facto, “Na época de Isabel, e nos séculos seguintes, uma diminuição generalizada da superstição e a secularização de velhos terrores e ansiedades levou as pessoas a temer mais o que acontecia à sua volta do que espíritos e incomodativos elementais” (Newman, 2000: 81). A possibilidade de atentados, traições, conspirações, sublevações e insurreições nesta época da história inglesa era bastante elevada. E o castigo, no caso de se ser nobre, seria acabar na Torre de Londres e, se condenado, ser decapitado; no caso de se ser plebeu, seria enforcado por crimes menores ou menos graves pois no caso de crimes graves, como traição à pátria, seguir-se-ia um ritual absolutamente macabro: enforcado (mas sem matar) seguido por castração, esventramento e, finalmente, decapitação e o seu corpo esquartejado e exposto em diferentes partes da cidade. Assim, compreende-se que o teatro, com as suas peças sanguinolentas, pudesse funcionar como uma válvula catártica de segurança e fosse “uma tentativa para regular o terror encenando-o dentro de uma estrutura de madeira e retirando-o (ou projectando-o) da audiência para o actor” (idem: 85).
- 42 Pelo conteúdo da conversa percebe-se que “As noções astrológicas de Marlowe são ainda precopernicanas. O sistema de Ptolomeu era composto por nove órbitas que giravam concêntricas à Terra, a diferentes distâncias e na seguinte ordem: a Lua, Mercúrio, Vénus, o Sol, Marte, Júpiter, Saturno, o firmamento de estrelas fixas e o Empíreo, o *Primum mobile*, que origina o movimento dos restantes” (Santamaría, 2015: 85-86). No entanto, penso que muito provavelmente Marlowe estaria a par da concepção heliocêntrica de Copérnico, publicada em 1543, mas para a dinâmica da peça e tendo em conta a presença de espíritos e demónios, a cosmovisão mais adequada para este momento seria a ptolomeica.
- 43 In: <https://www.sparknotes.com/lit/doctorfaustus/acedido> (acedido a 6/05/2020).
- 44 Os Sete Pecados mortais são a soberba, avareza, inveja, ira, gula, preguiça e luxúria. Eles são considerados mortais porque são os pecados graves cuja consequência, para a Igreja, era a morte espiritual da pessoa, em oposição aos pecados veniais para os quais o perdão era possível. Estes pecados foram originalmente identificados durante a história primitiva do monaquismo cristão e agrupados no início do século VI por S. Gregório Magno. Os Sete Pecados Mortais foram um tema popular nos sermões, moralidades e na arte da Idade Média. Eles eram frequentemente representados nas peças medievais, algumas vezes num tom cómico, como aqui; nas velhas moralidades todos os personagens, e não só os pecados, eram abstrações. No entanto, estes pecados eram frequentemente personificados, como nas moralidades medievais, no Conto do Vigário nos *Canturbury Tales*, de Chaucer, no *The Fairie Queene*, de Spencer e como aqui, em *Doctor Faustus* (cf. Abrams, 1987: 450; Wynne-Davies 1994: 249; Kuiper, 1995: 1016).
- 45 Foi William Caxton (?1422-91) o primeiro impressor em Inglaterra que, entre 1477 e 1491, imprimiu quase oitenta livros (Wynne-Davies 1994: 98).
- 46 Quanto aos cornos do taberneiro, na edição Norton (1987: 452) explica-se que a infidelidade de uma mulher, quer nas lendas quer nas piadas isabelinas, fazia com que crescessem os cornos na cabeça do marido.
- 47 Não esquecer que estes personagens não são históricos, nem faz sentido procurar rigor histórico neste tipo de peça. O que é histórico é a secular rivalidade e lutas pela supremacia política que séculos antes e mesmo no tempo de Marlowe (basta lembrar o saque de Roma pelos exércitos do católico Carlos V em 1527). Historicamente, como alertam os tradutores das edições portuguesa e espanhola que utilizei, o que aconteceu foi que com a chegada ao trono de Frederico Barbarossa (c. 1123-1190) acentua-se a luta

entre o Império e o Papado. Frederico queria recuperar e restaurar o império dos Otões à luz das glórias da velha Roma Imperial mas tal intento e iniciativa chocou de frente com a oposição do Papa Adriano IV (1156-1159). À morte deste papa, é eleito Alexandre III e o conflito agrava-se enormemente. Frederico Barbarossa fez eleger um anti-papa, Victor IV, conquista a Lombardia, captura Milão em 1161 e chegou mesmo a entrar em Roma onde se fez coroar de novo por outro anti-papa, Pascoal III. Mas surgiu uma peste que dizimou o seu exército e teve de regressar à Alemanha (Santamaría, 2005: 106). Os comentadores portugueses acrescentam a esta explicação o facto de que Christopher Marlowe pode ter-se inspirado na obra de John Foxe, *The Book of Martyrs* (1563) e que o papa contemporâneo do histórico Johann Faustus era Adriano VI e que, alguns versos à frente, se intitulará *descendente* de Alexandre (Duarte, 1987: 153-4). Ou seja estamos perante episódios ou acontecimentos que realmente se sucederam, em diferentes datas, mas em que, no texto teatral, os personagens têm outros nomes e em que surgem num contexto de galhofa e gozo. Independentemente disto é claramente notório e visível, na construção da trama deste episódio romano, a contemporânea animosidade do Papa frente às pretensões hegemónicas do Império germânico, a preocupação enorme em manter o poder, não só espiritual mas também secular (os Estados Pontifícios), o comportamento submisso dos cardeais e arcebispos que deveriam aconselhar o Papa, todo o luxo e riqueza da corte papal, a descrição de um ambiente de intrigas, assassinatos e conspirações, e de comportamentos e atitudes muito pouco cristãs na capital da Cristandade, que bem explicam (se não mesmo justificariam, segundo alguns) a Reforma Luterana, assim como a consciência da necessidade de um concílio para o mundo católico, como o que aconteceu em Trento (1545-63).

48 A má imagem institucionalizada e estereotipada do Papado e dos sacerdotes católicos era uma arma de arremesso nestes tempos controversos que visava reforçar e cimentar o horror a tudo o que era «papista» ou católico romano. Por exemplo, em *The Devil's Charter*, de Dekker (1606), este dramaturgo coloca um papa pederasta em palco, o que pode ser sinal de uma censura mais relaxada (ou diria eu: mais uma maneira de ridicularizar os católicos), porque uma homossexualidade aberta raramente passava a censura. Como já referido, *Edward II*, de Marlowe, é a outra grande exceção, com o preferido do rei, favorável aos franceses, mas em que este surge como exemplo e instrumento da dissolução do reino. Mas *Edward II* foi a cena poucos anos depois da tentativa falhada de invasão de Inglaterra por Filipe II de Espanha (1588). Lembremo-nos que a homossexualidade era vista como um vício particularmente italiano (logo papista, logo jesuítico) e era assim visto nas disputas teológicas daquele tempo (cf. Wills, 1995: 140).

49 No texto inglês surge a palavra *Lollords*, em vez de *Lollards*, os seguidores de Wyclif que, no século XIV, foram considerados hereges por Roma.

50 Para esta passagem da vida de Fausto na peça, Marlowe certamente que se inspirou não só na vida do verdadeiro Dr. Fausto como também num contemporâneo do próprio Marlowe: o famoso matemático e astrólogo Dr. John Dee (1527-1608), que havia regressado a Inglaterra em 1590, depois de vários anos a deambular por vários países e cortes europeias, sempre muito requisitado por monarcas estrangeiros (cf. Drabble, 2006: 166; vide biografia de Dee: Woolley, 2001).

51 <https://www.sparknotes.com/lit/doctorfaustus/> (acedido a 06/05/2020).

52 O mui catolicíssimo Carlos V, Imperador do Sacro Império e rei de Espanha, por razões políticas e estratégicas mandou cercar e saquear Roma em 1527. Depois de um duro cerco à Cidade Eterna, as tropas imperiais, constituídas por cerca de 20 mil homens, dos quais 5 mil eram católicos espanhóis e 10 mil eram alemães anti-católicos, entraram na cidade, saquearam-na, mataram, violaram, espalhando um terror e uma violência que Roma, historicamente martirizada por cercos e saques, nunca havia antes experimentado ao longo da sua bimilenar existência (cf. Kneale, 2018: 155-217).

- 53 Esta cena, como outras, tem um duplo sentido que uma tradução terá dificuldade em captar pois “os comerciantes de cavalos gozavam, em geral, de má reputação. Ao longo de todo o diálogo, entre Fausto e o comerciante, subjaz um duplo significado com referências claras ao negócio da prostituição. Assim quando o comerciante afirma *I have lost much of late by horse-flesh* (tenho perdido tanto dinheiro em negócio de mulas) – faz um jogo de palavras entre *horse* (cavalo) e *whore* (prostituta). A dupla intenção se reforça a seguir com *set me up* (dar-me-ia novas forças) e, versos mais adiante, *Now I am a man* (já sou um homem) (cf. Santamaría, 2015: 143).
- 54 Esta cena é, na economia da peça, algo confusa, mas não nos podemos esquecer que se trata de uma peça de teatro e neste momento com características cômicas. Segundo um dito da época *A cup of ale without a wench, why alas, 'tis like an egg without salt, or a red herring without mustard* (um jarro de cerveja sem uma moça é como um ovo sem sal ou um arenque sem mostarda). Assim compreende-se que o carreteiro peça que as raparigas venham e que a estalajadeira chame as raparigas: *Look up into the hall there, ho!* A presença delas, contudo, não está explícita no texto dramático, nem sequer o regresso da estalajadeira com a cerveja, mas presume-se que tivesse vindo pois, no final, os convivas pedem mais cerveja (Santamaría, 2015: 146).
- 55 In: <https://www.sparknotes.com/lit/doctorfaustus/> (acedido a 06/05/2020).
- 56 <https://www.sparknotes.com/lit/doctorfaustus/> (acedido a 06/05/2020).
- 57 A queima dos livros de magia era um dos sinais de arrependimento dos necromantes (cf. Santamaría, 2015: 177).
- 58 In: <https://www.sparknotes.com/lit/doctorfaustus/> (acedido a 06/05/2020).
- 59 Se Marlowe teria ou não um pensamento «ateu» é uma *vexata questio* para entretenimento e ocupação dos estudiosos marlovianos. Já teci, na Nota XXXVII, alguns comentários acerca da posição irreligiosa de Marlowe. Assim, reitero aqui que Marlowe teria uma posição «ateia» e não estou só nesta conclusão: Andrew Sanders parece inclinar-se para esta perspectiva quando defende que se pode encontrar em Marlowe especulações «ateísticas» que “derivam provavelmente de um fascínio pessoal pelo saber «proibido», pela ambição e pelos subversivos saltos da imaginação humana que o sistema político e religioso isabelino teria prontamente interpretado como sediciosos” (2005:199). E também lembra este Autor que nas peças de Marlowe encontra-se a consciência de que a ambição imaginativa, para o bem e para o mal, tem de enfrentar os seus limites. Tamerlão, o Grande, apesar de ter nascido pastor e pobre, dominará pela sua ambição desmesurada meio mundo (idem: 199). E o mesmo verificámos ter acontecido a Fausto: uma desmesurada ambição de obtenção do poder pelo conhecer. Sanders, breve mas acertadamente, resume assim o *modus operandi* de Marlowe: “Marlowe faz avançar os seus dramas evocando o poder dos sonhos para depois os esvaziar” (idem: 199).

CAPÍTULO V

O mito de Fausto entre o duplo e o *amor fati*

Rogério de Almeida ¹

Marcos N. Beccari ²

*Vivem-me duas almas, ah! no seio,
Querem trilhar em tudo opostas sendas.
Uma se agarra, com sensual enleio
É órgãos de ferro, ao mundo e à matéria.
A outra, soltando à força o térreo freio,
De nobres manes busca a plaga etérea.
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!*

— Fausto, de Goethe³

Fausto tornou-se notório por vender a alma em troca de conhecimento, juventude e prazer. Tentado por Mefistófeles, aceita tornar-se outra pessoa, a qual realizaria o que ele, Fausto, não realizou ou já não pode realizar. Embora receba tudo o que foi prometido, nem por isso fica satisfeito, o que torna sua danação ainda pior, pois acompanhada de irremediável frustração.

Embora haja muitos modos de compreender o mito de Fausto — e não seria um mito se assim não fosse —, trabalhamos, neste capítulo, com a hipótese de que a ambição de Fausto em se tornar outro não se reduz a uma insatisfação por sua vida atual, mas deriva de uma denegação maior, a da própria realidade enquanto tal. A transformação pela qual passa Fausto e a realização de suas ambições tornam-no um duplo de si mesmo, alguém que, sendo ele, não é mais ele, daí o símbolo da perda da alma, que representaria sua subjetividade, aquilo que é.

Para discorrer sobre esta possível interpretação do mito, percorreremos brevemente suas aparições históricas até chegar à oposição simbólica entre o devir-outro, como manifestação do duplo (insatisfação com a realidade), e o devir a si mesmo, como expressão do *amor fati* nietzschiano (aprovação incondicional do real). Compreendidas as diferenças entre as duas perspectivas, poderemos compreender, a reboque, a atualidade do mito nas sociedades contemporâneas.

O mito de Fausto começou a se difundir no século XVI por meio de uma narrativa anônima publicada em Frankfurt: *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*, depois foi dramatizado na Inglaterra por Christopher Marlowe, *The Tragical History of D. Faustus* (por volta de 1590), imortalizado por Goethe no século XIX e reinventado no século XX por Thomas Mann. Numerosos outros autores contribuíram diretamente e indiretamente para a permanência de Fausto, seja recontando seu mito, seja se valendo dos principais mitemas⁴ que o caracterizam para narrar outras histórias com outros personagens.

É possível afirmar três momentos do mito de Fausto. O primeiro Fausto, do século XVI, é um mago ambicioso, médico erudito que busca o poder, o saber e o prazer, mas que conclui um pacto com o demônio perdendo sua liberdade e sua alma. O romantismo transfigura o desejo de Fausto em uma busca metafísica pelo Conhecimento e pelo Amor, almejando o infinito, ou seja, transpor os próprios limites da humanidade, mas

sucumbindo às forças do mal que o empurram à ruína e ao desespero. O terceiro momento é marcado pelo Fausto moderno, com a supressão do pacto e a valorização do progresso e da tecnologia, pelos quais se chega sem drama ao saber, à força e à felicidade (Dabezies, 1998, p. 340).

Essas três imagens míticas de Fausto, que se sucederam ao longo de quatro séculos, coexistem hoje na produção literária. [...] D. L. Sayers, Th. Mann, H. Eisler e outros demonstram que o sombrio personagem da lenda antiga retomou uma atualidade verdadeira no século XX, sobretudo a partir da catástrofe alemã e da bomba atômica: a geração de 1940-1950 pôde testemunhar dois sinais manifestos de que o entusiasmo “faustiano” pela ciência e pela potência esconde sempre alguma tentação diabólica, alguma vertigem fatal. Fausto aqui ilustra uma tomada de consciência, mostra que o homem não afasta tão facilmente de sua vida o mal ou o erro, e sobretudo que seus mais belos impulsos, seus poderes desmesuradamente aumentados, continuam fundamentalmente ambíguos (Ibidem).

Para Alberto Filipe Araújo (2012, p. 72), a utopia tecnológica fala pela boca de Mefisto e apresenta promessas robóticas e protéticas de uma vida geneticamente manipulada, em conjunção com o desenvolvimento da nanotecnologia e pautada pela ditadura das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação.

Assim, Fausto alia-se a Prometeu no desejo moderno de uma humanidade que aspira à liberdade, à ação e ao progresso (Dabezies, 1998, p. 337). Mas também alia-se a outros mitos, como o do desejo humano de fabricar a vida, caso de Pinóquio, Frankenstein e Golem, além das atualizações cinematográficas como *La piel que habito* (2011) de Almodovar, *Faust* (2011) de Sakurov e *Inteligência Artificial* (2001) de Steven Spielberg (Araújo, 2012).

Numa direção mais existencial, Fernando Pessoa esboçou ao longo de toda sua vida, sem jamais conseguir concluir, o seu *Fausto: tragédia subjetiva*, em que recria o mito num registro lírico, testemunhando o horror de pensar:

O que é haver haver? Porque é que o que é
É isto que é? Como é que o mundo é mundo?
Ah, o horror de pensar, como que súbito
Desconhecer onde estou (Pessoa, 1991, p. 20)

O pensamento, a verdade, o saber tornam-se a própria danação do homem, sua impossibilidade de se reconciliar com a existência. Nesse sentido, podemos dizer com Emil Cioran (1986) que existir é uma tentação e que nossa tarefa seja pensar contra nossas dúvidas e certezas, contra nossos humores, consentir com o que não se demonstra, apostar na ideia de que algo existe.

Tais constatações da presença de Fausto na contemporaneidade, e toda sua dívida ao mito-matriz Prometeu, reforça, de um lado, o mitema de certo domínio imposto a uma suposta natureza, a *hybris* desafiadora dos limites humanos, e de outro a crença na autonomia do homem moderno, condutor de sua história pessoal (Araújo; Gomes; Almeida, 2014, p. 65).

Fausto é, assim, o modelo mítico do desejo de devir-outro. E em termos conceituais, devir-outro não é o desejo de vivenciar outros eus, potencializar-se na experiência do não-eu, fingir-se outro, mas denegação do próprio eu, insatisfação com o que se é, recusa ao devir que conduz a si mesmo.

Nesse sentido, não aderimos completamente ao conceito de devir tal qual aparece na filosofia deleuziana, embora passe por ele para pensar a relação entre devir-outro e *amor fati*. Para Deleuze (1998, p. 10):

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos.

O propósito de Deleuze é erguer uma filosofia da diferença e para que essa diferença exista é preciso que não seja diferença *do* que repete, mas diferença *na* própria repetição, daí o devir não fixar nenhuma identidade, mas dizer sempre do múltiplo, do fluxo, do movimento. “A repetição no eterno retorno aparece sob todos estes aspectos como a potência própria da diferença. [...] O eterno retorno afirma a diferença, afirma a dessemelhança e o díspar, o acaso, o múltiplo e o devir” (Deleuze, 1988, p. 470).

Deleuze desloca a questão dos pontos fixos (isso que me tornei) para o próprio movimento de passar pelos pontos, de projetar-se no diferente, ainda quando trate do mesmo:

O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro (Deleuze; Guattari, 1997, p. 18).

O devir deleuziano transpõe a barreira dos pares excludentes e imóveis para eleger o intercambiável, o trajetivo, o entrelaçado, o unívoco. Em termos identitários, não se trata de separar o eu e o outro, mas de estabelecer a relação entre seus fluxos, entre suas passagens, pois real e imaginário estão entrelaçados no devir.

Vemos claramente por que o real e o imaginário tinham de ser superados, ou mesmo intercambiar-se: um devir não é imaginário, assim como uma viagem não é real. É o devir que faz, no mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, dos trajetos e dos afectos, remetem um ao outro (Deleuze, 1997, p. 77).

O uso que fazemos do conceito de devir não presume objeção a essa dimensão trajectiva, intercambiável, fluida, mas cinde o devir identitário entre devir-outro e devir-o-que-se-é, de modo que enquanto para Deleuze o devir é sempre devir outro, já que a repetição é sempre repetição da diferença, para nós há uma distinção entre o caminho que conduz ao que ao que se é e o caminho que duplica o eu em um outro.

O devir é o movimento próprio da formação humana, desse caminho em que passamos pelas obras, pelos acontecimentos, pelas intensidades e retornamos diferentes ao mesmo de nós. Se o eu que se é — e do qual pouco se pode dizer — é regozijo, júbilo, contentamento, então há expressão do *amor fati*, aprovação do destino, do *fatum*, da sorte, do fado, da fortuna. Caso contrário é o da negação de si por meio do advento de um outro imaginário, duplo que toma o lugar do eu e passa a figurar como um eu que não se é. Devir-outro é esse desejo de ser o que não se é.

Em analogia a Fausto, trata-se justamente da aposta da alma. Uma das releituras modernas do mito o apresenta como um *bluesman* que faz um pacto com o diabo trocando sua alma pela imortalidade musical. É a lenda de Robert Johnson, que teria aprendido seu *blues* na encruzilhada (*crossroad*), imortalizando-o nas 29 canções que gravou. Mas é também a lenda que envolve Niccolò Paganini, compositor e violinista italiano da primeira metade do século XIX e de grande virtuosismo técnico e imaginação criativa, como comprovam seus *24 caprices*. Podemos acrescentar, embora proveniente da ficção, Adrian Leverkühn, herói trágico do *Doutor Fausto* de Thomas Mann (2015), cujos arroubos de criatividade musical intercalam-se com grandes sofrimentos físicos, que terminarão por enlouquecê-lo. Em todos esses casos, o duplo — gênio musical — anula o homem comum, que perde sua alma, isto é, sua identidade, convertida então em música. Seu devir torna-se devir-outro.

O caso mais extremado desse devir-outro é o desdobramento da personalidade em duas identidades autônomas, como ocorre em *Fight Club* (1999) ou *Clube da Luta*, do diretor David Fincher, adaptado de livro homônimo de Chuck Palahniuk. O filme poderia ser resumido como a luta de duas personalidades — Jack e Tyler — pelo mesmo corpo. Jack é um sujeito anônimo, pacífico, solitário, conformado e um consumista obsessivo. Sofre de insônia, razão pela qual passa, por recomendação de seu médico, a frequentar grupos de

apoio a doentes terminais, como forma de contato com um sofrimento real. Com o efeito catártico de tal experiência, Jack recupera o sono, mas logo o tonar a perder, quando conhece Marla Singer, uma mulher suicida que frequenta os grupos com os mesmos propósitos que ele. Em uma viagem de negócios, conhece Tyler Durden e juntos fundam o Clube da Luta, que consiste em encontros noturnos para troca de socos entre os participantes, todos do sexo masculino, ação que substitui o bem estar gerado pelos grupos de doentes. Jack e Tyler moram numa mansão em ruínas e sem eletricidade, fabricam bombas, testam seus limites derramando ácido na mão e cultivam o prazer da autoagressão. Tyler se envolve com Marla Singer, a mulher suicida que Jack odeia, e idealiza o Projeto Caos, cujo objetivo é sabotar a sociedade para que as pessoas “acordem” para uma realidade esquecida diante do torpor ideológico que assola a sociedade de consumo. Jack discorda das táticas terroristas empregadas pelo Projeto Caos e descobre certo dia que Tyler Durden partiu. É então que, à semelhança de Édipo, empreende uma investigação cujo investigado não é outro senão ele mesmo. Jack e Tyler são a mesma pessoa. Durante todo o tempo, era Jack quem comandava o Clube da Luta e o Projeto Caos. Na cena de reconhecimento, descobrimos que na verdade era Jack quem namorava Marla, tratando-a ora com afeto ora com rancor, de acordo com a alternância da personalidade. O final do filme mostra o encontro entre Jack e Tyler e a luta final entre eles. Jack aponta uma arma para sua própria boca com o objetivo de matar Tyler Durden e, após o disparo, vemos Jack segurar a mão de Marla enquanto contemplam pela janela envidraçada de um edifício a destruição de todas as instituições financeiras norte-americanas, deflagrando assim o caos que prenuncia uma nova organização do mundo. Restituído à sua identidade única, ouvimos a última fala de Jack para Marla: “Você me conheceu numa época estranha da minha vida”.

O livro, narrado em primeira pessoa, é ligeiramente diferente do filme quanto ao desfecho, que mantém certa ambiguidade sobre o local em que se encontra Jack — o texto permite interpretá-lo como Céu ou hospício. No entanto, duas frases saltam aos olhos por expressar a insatisfação quanto à existência: “foi muito melhor que a vida real” e “vamos acabar com a civilização para construir um mundo melhor” (Palahniuk, 2000).

O desejo de transformação passa pela constatação inicial de que o mundo é um erro, uma ilusão, não é como *deveria ser*. Sua destruição é então defendida como requisito para a construção de um mundo melhor, isto é, sem as mediações econômicas, publicitárias, políticas, sociais que conhecemos. É o que aparece expresso no discurso de Tyler Durden, na metade do filme (1'10"):

A propaganda põe a gente pra correr atrás de carros e roupas. Trabalhar em empregos que odiamos para comprar merdas inúteis. Somos uma geração sem peso na história. Sem propósito ou lugar. Não temos uma Guerra Mundial. Não temos a Grande Depressão. Nossa guerra é a espiritual. Nossa depressão são nossas vidas.

A falta de sentido para nortear a vida assume os aspectos de uma insatisfação generalizada, como se tudo o que existisse fosse insuficiente para justificar a própria existência: “seu emprego não é o que você é, nem quanto ganha ou quanto dinheiro tem no banco. Nem o carro que dirige. Nem o que tem dentro de sua carteira. Nem as calças que veste”. A identidade social não condiz com a *verdadeira* identidade (não é o que você é). Mas, efetivamente, o que é que nós somos? Onde estaria a verdadeira identidade de Jack ou de Tyler?

Jack cria Tyler como expressão de seu desejo de devir-outro, desejo que nasce da profunda insatisfação consigo mesmo e com a vida que leva, mas não se dá conta de que esse outro do devir já o habita. Quando descobre que ele e Tyler são a mesma pessoa, isso não resolve sua situação, pois o duplo age sem que ele perceba, sem seu controle. No entanto, diferente do *William Wilson* de Poe, quando Jack atira em Tyler não mata o outro e, conseqüentemente, a si mesmo; Jack mata Tyler e ocupa o seu lugar, ou seja, Jack torna-se efetivamente Tyler. Isso significa que Tyler morre como outro assim como Jack morre como si mesmo. Jack agora é o outro.

Sob a perspectiva da identidade, o que se pode inferir é que, de fato, não existe uma identidade pessoal, já que Tyler Durden não era uma existência fictícia (embora sua aparência, aos olhos de Jack, o fosse). A personalidade de Tyler Durden reunia qualidades percebidas *socialmente*, isto é, em relação com as outras pessoas. Portanto, a disputa se dava entre duas identidade sociais (Jack e Tyler) e não entre duas identidades pessoais.

O homem não se constitui como um ser do qual se possa dizer o que é, mas de fluxos, aparências, singularidades, intensidades, circunstâncias, ocasiões, discursos, narrativas, sensações e uma autopercepção de si que, embora instável, sente, experimenta como unidade. Em relação aos outros, experimentamos algo parecido, embora reconheçamos com mais facilidade que aquela determinada pessoa não é mais a mesma pessoa que conhecemos outrora. Ou: é a mesma pessoa, mas seus fluxos, seus pensamentos, seus discursos, suas reações, seu ritmo, sua intensidade, sua aparência apresentam-na diferente. Mas seriam estes aspectos acidentes de uma substância intacta ou a aparência fluida de uma existência que só existe quando aparece e como aparência?

Jack cria Tyler Durden, mas também é criado por ele, na medida em que ambas personalidades se intercambiam no mesmo corpo que as produz. Um se alimenta do outro e o modifica, numa relação recíproca. Mas se Jack criou Durden numa “época estranha” de sua vida, quem criou Jack ao longo de toda sua vida senão ele mesmo? Não é somente o duplo que é criado, mas a própria identidade, ainda que não se tenha consciência de que a identidade está sendo criada ao longo do lento, complexo e infundável processo de sua criação, que é a própria duração da existência individual. Portanto, não é a identidade uma criação, uma narrativa, uma figuração no sentido estrito do termo, como resultado de uma ação sobre a qual se tem controle e consciência. Mas é uma criação, uma narrativa e uma figuração no sentido de se constituir como obra, como uma realidade que se realiza imaginariamente e é partilhada somente humanamente. É por isso que a biologia diz o que é o homem, mas não arbitra sobre o que é que torna o homem humano, pois o humano do homem não é uma criação da natureza, mas do homem.

A identidade social é forjada no contato social, nas relações intersubjetivas, na instância do instituído enquanto a identidade pessoal será sempre secundária, fantasmática, imaginária, reflexo da vontade⁵. Sempre que essa vontade não querer mais do que o mundo oferece como identidade teremos *amor fati*, desejo de devir que conduz a si mesmo, que Nietzsche tratava como *chegar a ser o que se é*.

No entanto, não se trata de escolher entre devir-outro ou *amor fati*, como uma decisão pessoal e racional depois de se ponderar entre os pontos positivos e negativos de cada

opção. Devir-outro ou *amor fati* é o resultado de um processo de autoformação trilhado por meio das pequenas escolhas cotidianas que implicam uma escolha mais visceral sobre a aprovação ou não do mundo, do que se é, enfim, da realidade tal qual se apresenta diante de nós. Essa escolha é feita muitas vezes ao longo da vida, sempre que somos confrontados pelo mundo ou por nós mesmos.

Nos termos de Vattimo (2010, p. 74):

Com o progresso da técnica, o homem terá necessidade de cada vez menos virtude para sobreviver no mundo, já que as condições externas de dificuldade das quais as virtudes se originaram terão desaparecido. A esta altura, o homem terá diante de si dois caminhos: ou abandonar-se totalmente à mediocridade e à massificação, perdendo, com a necessidade de se esforçar, também todas as virtudes que pouco a pouco havia adquirido na história, em um processo involutivo que não sabemos aonde iria dar; ou então dedicar-se conscientemente à própria autoformação, finalmente liberta da casualidade a que se via obrigada pelas várias exigências exteriores.

O devir-outro é adesão a um modelo identitário estável, todavia ilusório, que se deixa enganar pela pretensa verdade do mundo da técnica, no qual “as coisas não são como são, mas como nós as fazemos” (Vattimo, 2010, p. 74). O *amor fati* está do lado da autoformação, reconhecimento do homem como dinamicidade viva e originante, por isso mesmo de destino incerto. Em outras palavras, a identidade confunde-se com o próprio itinerário de autoformação, pois se a identidade nos diz provisoriamente quem somos, a gramática que possibilita tal semântica é dada pelas experiências gregárias e disruptivas que se acumulam ao longo da existência, como camadas que se sobrepõem umas às outras na constituição de uma história de vida.

Mas há outro aspecto de sumo relevo que está em jogo entre o devir-outro e o *amor fati*, que são as consequências da escolha. Aprovada a vida, aprova-se tudo — tudo que pode ser expresso como bom e mau, como certo e errado, tudo o que existe. Quem aceita ser o que é, aprova também suas falhas, faltas e defeitos, sem se negar a extrair de si suas potencialidades: *amor fati*. A opção pela ilusão do duplo, o desejo de devir-outro, pode até sanar

provisoriamente o dado trágico da vida, pode camuflá-lo, deslocá-lo para outro lugar, mas depois o trágico retornará, pois o real sempre esteve presente, ainda que não visível.

A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece (Rosset, 2008, p. 23).

Assim, na duplicação de um devir-outro identitário, não deixamos de ser o que somos, ainda que nos coloquemos de lado. Mas quando a ilusão se desfaz, teremos de dar conta da realidade, teremos de tratar de nós mesmos conosco mesmo. No caso de Jack não bastou saber que se iludia com um duplo de si mesmo para sanar o problema. Foi preciso matar o duplo. Mas quem era efetivamente o duplo de quem? De maneira esquemática, podemos dizer que Tyler era o instinto de Jack, suas pulsões, sua vontade. Mas como Jack não aceitava sua parte maldita, sua potência destrutiva, recolheu-se à ilusão de que era um bom sujeito, um homem pacato, insone e a salvo de Tyler Durden, projetado como outro. Mas o duplo da história não é Tyler, pois Tyler está o tempo todo em acordo consigo mesmo. O duplo é Jack, que forjou a si mesmo em desacordo com o que era, cedendo às pressões pedagógicas de uma sociedade que busca formar indivíduos frágeis, que aceitam as imposições de uma ordem produtivista, consumista, individualista etc. Restituído à unidade identitária, é Tyler quem assume o controle, a menos na versão cinematográfica, que termina com o júbilo selvagem da destruição dessa ordem produtivista, consumista etc.

O mesmo ocorre com o mito de Fausto, embora sem a presença simultânea do duplo. Insatisfeito consigo mesmo (na versão de Goethe cogita inclusive o suicídio), Fausto ilude-se com a possibilidade de devir outro (ser mais sábio, ser mais jovem, ser mais feliz), arruinando tanto o que era quanto sua nova condição. Em *Doutor Fausto*, Leverkühn replica o mesmo caminho. Em troca de sua ambição por grandeza, termina por desmoronar-se física e espiritualmente, assim como a Alemanha da primeira metade do século XX. Esse desejo de grandeza, essa ambição desmedida é um modo de denegação do real, uma expressão de ódio pela vida. Daí o desejo de ser outro, como possibilidade de negação do que se é.

Há um filme de 1966 chamado *O Segundo Rosto* (*Seconds*) que ilustra com exatidão como a opção pela ilusão não evita o retorno à realidade. Dirigido por John Frankenheimer e com produção norte-americana, a película narra a mudança de identidade de um homem de meia idade, alto executivo de um banco, que tem sua morte forjada por uma organização secreta, contratada para reinseri-lo no mundo com outra aparência e identidade. Arthur Hamilton renasce como Anthiocus Wilson, um pintor de sucesso. Quem o convence à mudança de identidade é uma organização que lhe é apresentada por um velho amigo tido como morto, mas que na verdade “renasceu” com outra identidade. A organização realiza uma alteração no testamento de Arthur para que sua nova vida possa ser custeada e utiliza um cadáver para simular sua morte. Como parte do *pacto*, Arthur passa por uma série de cirurgias plásticas para remodelar sua aparência e de modo similar a Fausto torna-se novamente jovem. Arthur, agora Anthiocus Wilson, ingressa em sua nova vida com uma história pregressa, quadros pintados, uma vizinha sensual e novos amigos. No entanto, uma série de ocorrências fazem Arthur supor que está sendo vigiado, que as pessoas com quem se relaciona foram também *renascidas* e que sua segunda vida não passa de *encenação*. Mas a paranoia de Arthur/Wilson não se reduz à desconfiança quanto ao *pacto* que assinou com a organização secreta ou às condições de sua nova vida, já que incide sobre as relações sociais de um modo geral e à identidade mais particularmente.

Inicialmente, Arthur é tentado a experimentar uma nova identidade pois estaria preso ao vazio existencial caracterizado pelo trabalho rotineiro e o casamento tedioso. É-lhe oferecida a oportunidade de trocar a mesmice do cotidiano por uma nova vida, na qual teria liberdade para realizar seus desejos. Mas o sonho torna-se pesadelo, pois a despeito de todas as novidades e possibilidades que a ocasião lhe oferece ele se depara com o mesmo vazio de antes. O real apresenta-se, de um modo ou de outro, como *insuficiente* para Arthur/Wilson. Seria preciso algo mais. Mas precisamente o quê? Esse *algo* que faltaria à realidade — plenitude, satisfação, felicidade — não é jamais descrito, pairando como uma abstração, uma vaga sensação só vislumbrada em sonho. Sonhada a realidade dupla que substituiria a que se tem, as convenções sociais parecem encenação, a identidade parece insuficiente para exprimir o que se é e o mundo-aqui uma pálida sombra do verdadeiro

mundo-lá. Transfigurado em Wilson, Arthur passa a viver um pesadelo, pois o pouco que tinha, embora pouco, era real, diferente de sua atual condição. Assim, na cena em que faz uma visita à sua antiga esposa, que não o reconhece em sua nova aparência, Arthur/Wilson percebe que sua antiga identidade ficou no passado, como uma imagem agora desvanecida. Arthur não se reconhece como Wilson e, como Arthur, ele não existe mais.

A resposta que o filme apresenta à questão *o que seria de mim se eu pudesse ser outro* é ambígua, pois esse outro não é nada além de uma *ficção* e o eu é tão pouco que pode ser expresso como nada. A identidade social é alterada, o banqueiro Arthur torna-se o pintor Wilson, mas sua identidade pessoal permanece a mesma. O outro é ficção, pois a identidade social de Wilson não foi elaborada por sua vida vivida, mas por meio de uma narrativa forjada para dar conta de uma vida supostamente vivida. Quanto à identidade pessoal, esta deveria permanecer, pois não teria passado por nenhuma modificação. No entanto, o que revela a identidade pessoal senão a mesma insatisfação diante da existência? Pouco importa viver como Arthur ou Wilson, para a identidade pessoal a insatisfação é a mesma. Sem o espelho identitário da vida como Arthur, sua identidade pessoal começa a se desvanecer. É por isso que, se a identidade social não passa de convenção, a identidade pessoal é quase nada, já que ambas se espelham, mas numa balança nem sempre em equilíbrio: a identidade social está do lado da realidade enquanto a identidade pessoal é vontade, pulsão, projeção de um desejo. Se a identidade social e pessoal não estão alinhadas, o real parecerá sempre insuficiente (pois não espelha o que se deseja).

Situação parecida é vivida por Mattia Pascal, personagem de *O Falecido Mattia Pascal*, de Luigi Pirandello, adaptado para o cinema por Mario Monicelli e encarnado por Marcello Mastroianni em *As duas vidas de Mattia Pascal* (1985).⁶ Declarado morto por engano, Mattia se aproveita da situação para forjar uma nova identidade e viaja para longe, esquivando-se assim de seus problemas. Vivendo como Adriano Meis, fixa residência em Roma e apaixona-se por Adriana, mas não consegue se livrar da situação em que se meteu, pois não tem como atestar a sua identidade atual, já que não existe nenhum documento que a comprove, nem sua identidade anterior, uma vez que Mattia Pascal está morto. Sem uma identidade de papel que ateste sua existência, ele se vê obrigado a simular novamente sua

morte, retornando à sua cidade e aos velhos problemas. A narrativa ilustra a tese de que sem um *papel* social não é possível se integrar à sociedade, não é possível existir.

O que o devir-outro aponta é que não se pode ser outro que não o que se é, pois o eu é narrativa, não criada *ex nihilo*, mas construída e reconstruída instante a instante, como um escritor que inventa personagens. O fundo imaginário é o mesmo, mas o procedimento de elaboração é outro, pois a narrativa da identidade se dá com o que é vivido (realizações, interações sociais, sonhos, devaneios, pulsões, traumas, projeções, inferências etc.) e não com a organização de palavras, imagens ou acontecimentos. Assim, se somos obra, somos obra produzida pela vida vivida e atestada socialmente, e não resultado de uma invenção feita em um momento pontual da existência.

Em suma, o devir-outro se constitui como uma tentativa de contornar a insatisfação com o que se é e o que se vive por meio da ilusão de que é possível ser outro. É isso o que simboliza a venda da alma no mito de Fausto, que deixa de ser o que é para tornar-se ilusão, isto é, guiar-se pela tentação demoníaca, como se esse devir-outro pudesse finalmente gerar satisfação.

Essa insatisfação pessoal com o que se é não difere de uma insatisfação mais geral com tudo o que existe, insatisfação que considera o real *insuficiente*.

O pensamento de uma insuficiência do real — a ideia de que a realidade só poderia ser filosoficamente levada em conta mediante o recurso a um princípio exterior à realidade mesma (Ideia, Espírito, Alma do mundo etc.) destinado a fundá-la e explicá-la, e mesmo a justificá-la — constitui um tema fundamental da filosofia ocidental. Por outro lado, a ideia de uma “suficiência do real” [...] aparece como uma inconveniência maior [...] (Rosset, 1989, p. 14).

E a maior inconveniência do real é não poder ser explicado por ele mesmo, é permanecer ininteligível, mais: é ser *cruel*.

Cruor, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordiná-

rios, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. Assim, a realidade é cruel — e indigesta — a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si-mesma (...) (p. 18).

A dificuldade de aceitar uma realidade despida dos ornamentos da ilusão e considerada como *suficiente* ocorre tanto pela faculdade de compreensão quanto pela de ser afetado: “a realidade, se ultrapassa a faculdade humana de compreensão, tem como outro e principal apanágio ‘exceder’, e isto em todos os sentidos do termo, a faculdade humana de tolerância” (p. 20), comprometendo psicologicamente sua aceitação. Isso significa que o homem tende a não compreender e aceitar o caráter cruel e injustificado da realidade.

O trágico da condição humana se dá precisamente nessa incapacidade de saber sem sofrer com o que se sabe, que é a condição de Fausto antes do pacto. Assim, embora munido de saber, não há no homem recursos psicológicos que deem conta de seu próprio saber.

O homem é o ser capaz de saber o que, por outro lado, é incapaz de saber, de poder em princípio o que é incapaz de poder em realidade, de encontrar-se confrontado ao que é justamente incapaz de afrontar. Igualmente incapaz de saber e de ignorar, ele apresenta aptidões contraditórias que impossibilitam qualquer definição plausível, como repete Pascal nos *Pensamentos*. Dir-se-ia que um programador divino e universal, a menos que se trate apenas do acaso das coisas, como sugere Epicuro, cometeu aqui um erro de base, endereçando uma informação confidencial a um terminal incapaz de recebê-la, de dominá-la e de integrá-la a seu próprio programa: revelando ao homem uma verdade que ele é incapaz de admitir, mas também, e infelizmente, muito capaz de entender (Rosset, 1989, p. 22-23).

Mas isso não significa que o homem seja um erro (perspectiva pessimista) senão que é contraditório (perspectiva trágica). É por isso que a aprovação do real só pode residir numa contradição, que é pensar o pior da existência como uma etapa para o júbilo, para a alegria de existir, pois o gozo da existência está intimamente atrelado ao seu caráter cruel.

O devir-outro é uma ilusão incapaz de curar o homem de sua contradição, embora possa seguir iludindo-o ao longo da vida. *Um dia serei diferente do que sou, serei melhor, serei feliz.* Já o *amor fati*, como experiência de aprovação, resigna-se à potência do pouco que se é e encontra conforto, pois embora pouco, é algo — justamente o que se é.

Portanto, o desejo fáustico de devir-outro implica a escolha pela ilusão, que passa pela cisão da percepção: “o aspecto *teórico* (que designa justamente ‘aquilo que se vê’, de *théorein*) emancipa-se artificialmente do aspecto *prático* (‘aquilo que se faz’)” (Rosset, 2008, p. 17). Não importa para o iludido o que se mostra como real ou o que ele próprio é, o iludido só vê o que quer ver, justificando teoricamente seu ponto de vista.

Não obstante, se o desejo de devir-outro recusa o que se é para se iludir com o duplo (o outro que se quer ser), nem todo duplo é índice ou resultado de uma insatisfação de si, pois há os casos em que o duplo ou o outro é uma passagem para se chegar a si mesmo, para movimentar-se, expor-se como obra. É o caso da experiência estética. O que atrai na literatura, no teatro e no cinema, por exemplo, é a possibilidade de viver, ainda que momentânea e imaginariamente, outras vidas. E a identificação com o herói de uma narrativa é de tal tamanho que podemos, provisoriamente, aderir à sua visão de mundo, às suas escolhas e aos seus princípios, por mais contrários que possam ser em relação à nossa visão de mundo, às nossas escolhas e aos nossos princípios.

Tais experiências estéticas apontam para uma relação com o duplo que não é necessariamente recusa de si ou desejo de devir-outro, mas passagem imaginária por outros de mim que me reenviam a mim mesmo. Mais do que o devir-outro do duplo, trata-se de uma experiência do múltiplo, em que nos diluímos na pluralidade das narrativas.

Em uma das mais belas páginas de Bernardo Soares — o (semi)heterônimo que Fernando Pessoa encarnava quando estava entre o sono e a vigília, provavelmente em estado etílico —, intitulada *Educação Sentimental*, encontramos um receituário de como esculpir uma sensação em forma literária para tornar o irreal real.

Se pego numa sensação minha e a desfilo até poder com ela tecer-lhe a realidade interior [...] [é] para que dê completa exterioridade ao que é

interior, para que assim realize o irrealizável, conjugue o contraditório e, tornando o sonho exterior, lhe dê o seu máximo poder de puro sonho [...] (Pessoa, 1998, p. 436).

Trata-se de um caminho para transformar a vida interior, essa identidade pessoal — que é sonho, sensação, ficção — em obra, portanto com realidade exterior. Assim, um dos passos para isso consiste em

criar um outro Eu que seja o encarregado de sofrer em nós, de sofrer o que sofremos. Criar depois um sadismo interior, masoquista todo, que goze o seu sofrimento como se fosse de outrem. [...] E então, conseguido isso, que sabor a sangue e a doença, que estranho travo de gozo longínquo e decadente, que a dor e o sofrimento vestem! Doer aparenta-se com o inquieto e magoante auge dos espasmos. Sofrer, o sofrer longo e lento, tem o amarelo íntimo da vaga felicidade das convalescenças profundamente sentidas. [...] Então me para a vida, e a arte se me roja aos pés (Pessoa, 1998, p. 435)

Em Fernando Pessoa, não se trata de se iludir com uma identidade pessoal ou evitar o duplo, mas usar o duplo para dar realidade exterior a essa sensação de um eu. Os *eus* criados — caso da heteronímia — só se tornam *reais* se expressos por meio de uma *obra*, pois então essa alma interior, essa identidade pessoal, deixa de ser interior e pessoal e passa a ser exterior e social. Tal é o processo que torna o irreal real. Tal é o processo de constituição da identidade. Ou a vida interior forja-se como obra e concretiza-se em uma existência real, porque imaginariamente partilhada, ou se perderá nos devaneios íntimos dos sonhadores incapazes de dar forma aos seus sonhos.

Dessa forma, podemos pensar a heteronímia como um processo de mediação em que o poeta mergulha em sua interioridade e salta de sua existência para uma subjetividade alheia e imaginada, mas que é devedora desse mergulho interior. [...] Temos aqui a heteronímia ocupando o lugar estético: descentramento como elaboração [...] fingimento.

Fingimento aqui que não deve ser confundido com “mentira”, mas aproximado da noção de forja [...]. O fingimento pessoano não se confunde, portanto, com a mentira, com a falsidade nem com a dissimulação. Para mentir, é preciso que se saiba a verdade; para falsear, é preciso que se tenha um original; para dissimular, é preciso que se queira esconder. Mas Pessoa, em sua sondagem constante sobre seu ser, não só não se esconde, como se expõe em excesso, transbordando-se. Se em seus versos não o encontramos único, definido, pronto a nos dizer a verdade ou apresentar-se original, é porque assim não se concebe. Seu ser é devir, transformação, descentramento. Daí ser seu fingimento uma maneira de buscar se conhecer, de operar alquimicamente a transmutação do ser em poesia. E aqui o lugar filosófico da heteronímia: formas de conhecer o que não se dá a conhecer, o mistério. Ou, por outras palavras, uma maneira de se falar do inefável (Almeida, 2011, p. 170-171).

Esse inefável que a obra faz falar não é outra coisa que o símbolo. E talvez a melhor maneira de enxergar a identidade seja compreendendo seu sentido simbólico. Se não há uma alma compreendida como núcleo estável, essencial e perene no homem, há entretanto imagens (fugidias, imprecisas) que fazem a mediação do homem com o mundo, com os outros e consigo mesmo.

Nesse sentido, o duplo não é um “recurso primitivo”, como estipulado por Freud (1976), mas mecanismo de construção simbólica que projeta identidades como ponto de passagem para se chegar ao que se é (*amor fati*). A identidade é o símbolo coincidente de si mesmo. Nós somos nossas identidades e são essas identidades que nos simbolizam (coincidência entre a imagem simbólica figurada pelo espelho da sociedade e a imagem simbólica figurada pelo espelho da vontade). Esse movimento é o *amor fati*, amor por tudo que nos acontece, afirmação das experiências que nos tornaram o que somos, um devir-eu-mesmo.

Para concluir, a identidade é então uma figuração simbólica, fruto de uma operação narrativa que tende à *verdade* ou à *veracidade* dos atos e fatos vividos, mas também permeada pela criatividade da ficção e propensa às ilusões de valor, isto é, à ilusão de que isto é melhor ou pior que aquilo, ou anterior a, ou ainda a causa de, e assim por diante. Isso significa que as histórias que giram em torno da identidade são escritas com a mesma tinta com

que se escreve a História do mundo. Se a história de vida se dissemina na linha temporal do discurso, a identidade concentra essa dimensão factual, criativa e ficcional no símbolo de si. O eu é então a condensação simbólica e figurada de uma narrativa. É por isso que à pergunta “quem é você?” responde-se com a profissão (símbolo identitário da sociedade do trabalho), estabelece-se uma relação de parentesco (“sou filho de fulano e neto de tal”), aponta-se uma obra (“sou aquele que fez”, “sou o autor disso”) etc.

Dessa forma, o mito de Fausto atualiza-se nos tempos que correm ao ir além daquele que, por intermédio da magia, vendeu sua alma ao diabo em troca de realizações mundanas. A *alma* em comércio hoje é a *identidade*, que por intermédio da ilusão, entrega-se à tentação de ser outro, já que não encontra satisfação em ser o que é. Além disso, ao ser transposto para a contemporaneidade, Fausto exprime simbolicamente a possibilidade de, seduzidos pela tecnologia e suas promessas de ultrapassagem da condição humana (imortalidade, eterna juventude, inteligência artificial etc.), produzirmos nossa própria perdição.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Rogério de. **O Criador de Mitos**: imaginário e educação em Fernando Pessoa. São Paulo: Educ, 2011.
- ARAÚJO, Alberto Filipe. **As lições de Pinóquio**: estou farto de ser sempre um boneco! Curitiba, PR: CRV, 2012.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice S. L.; ALMEIDA, Rogério de. **O mito revivido**: a mitanálise como método de investigação do imaginário. São Paulo: Képos, 2014.
- DABEZIES. “Fausto”. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 334-341, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs** — capitalismo e esquizofrenia. Trad. Suely Rolnik. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- FREUD, Sigmund. **O estranho**. Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, Ed. Standard Brasileira das Obras Completas, p. 271-318, 1976.
- GOETHE, J. Wolfgang von. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARTINS, André. “Imagem e sua Imanência em Clément Rosset”. **Revista Ethica**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1-2, p. 53-67, 2002.
- PALAHNIUK, Chuck. **Clube da Luta**. Trad. Vera Caputo. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- PESSOA, Fernando. **Fausto**: tragédia subjectiva. Org. Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de Garda-Livros na cidade de Lisboa. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.
- ROSSET, Clément. **O Real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- ROSSET, Clément. **Princípio de Crueldade**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- ROSSET, Clément. **Loin de moi**: essais sur l’identité. Paris: Minuit, 1999.
- VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche**: ensaios 1961-2000. Trad. Silvana C. Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Notas

1. Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Lidera o GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) e é um dos coordenadores do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura). É Editor Colaborador para a área de Educação da *Revista Machado de Assis em Linha*. Bacharel em Letras (1997), Doutor em Educação (2005) e Livre-Docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalha com temas ligados a Cinema, Literatura, Filosofia Trágica e Imaginário. Site: www.rogerioa.com.
2. Professor Adjunto do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. Líder do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design da UFPR, colunista da revista *abcDesign* e como um dos editores da revista e podcast *Não Obstante*. Doutor em Educação na Universidade de São Paulo pela USP, graduado em Design Gráfico e Mestre em Design, ambos pela UFPR. Influenciado principalmente por Nietzsche, Foucault e Paul B. Preciado, dedica-se ao ensino e à pesquisa em políticas da visualidade, estudos do discurso e estudos crítico-filosóficos em design. Site: www.marcosbeccari.com.
3. Tradução de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1981, p. 64.
4. “O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintáctico-formais, mas estão imbuídas de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados” (Araújo; Gomes; Almeida, 2014, p. 25).
5. Ver, a este respeito: Martins, 2002; Rosset, 1999; Rosset, 2008.
6. Há ao menos outras duas versões em película: uma de Marcel L’Herbier, *Feu Mathias Pascal (O morto que ri)*, de 1926, e outra de Pierre Chenal, *Il fu Mattia Pascal (O homem que voltou do outro mundo)*, de 1937.

CAPÍTULO VI

A dispersão de Fausto: um esboço genealógico do sujeito liberal

Marcos N. Beccari
Rogério de Almeida

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?

– Foucault, **O uso dos prazeres** (2014, p. 13).

Essa oculta violentação de si mesmo, essa crueldade de artista, esse deleite em se dar uma forma, como a uma matéria difícil, recalcitrante, sofrente, em se impor a ferro e fogo uma vontade, uma crítica, uma contradição, um desprezo, um Não, esse inquietante e horrendamente prazeroso trabalho de uma alma voluntariamente cindida, que a si mesma faz sofrer, por prazer em fazer sofrer, essa “*má consciência*” *ativa* também fez afinal – já se percebe –, como verdadeiro ventre de acontecimentos ideais e imaginosos, vir à luz uma profusão de beleza [...] Isso ao menos tornará menos enigmático o enigma de como se pôde insinuar um ideal, uma beleza, em noções contraditórias como *ausência de si, abnegação, sacrifício* [...].

– Nietzsche, **Genealogia da moral** (1998, II, § 18).

Introdução

O mito de Fausto, como se sabe, é associado principalmente à imagem do homem moderno em sua busca do saber absoluto, da superação da morte e do impulso por satisfazer seus desejos a qualquer custo e até em sacrifício de si mesmo. Não é raro, pois, pensar em Fausto como uma versão de Prometeu, embora a difusão literária do mito faustiano (que se diversifica desde o século XVI) não possa, decerto, ser reduzida a uma única versão. O personagem, afinal, é sem dúvida um dos mais recorrentes e mais reinterpretados da cultura moderna. Muito já se debateu, ademais, sobre as possíveis roupagens contemporâneas de Fausto, como a do desejo humano de fabricar a vida (Araújo, 2012), ou a de uma conduta ascética individualista (Almeida, 2014).

Não pretendemos retomar e discutir esse rico espólio de interpretações antigas e recentes. Interessa-nos, no entanto, esboçar um panorama genealógico da *dispersão* do mito de Fausto enquanto paradigma liberal de subjetivação. Para tanto, cumpre esclarecermos alguns termos. Subjetivação, no léxico foucaultiano, é o modo como se dá a constituição do sujeito não apenas como derivação dos saberes e das relações de poder, mas antes como indivíduo devendo comportar-se eticamente desta ou daquela maneira – como companheiro fiel, como cidadão etc. Esse comportamento se dá menos como um limite imposto à vontade dos sujeitos do que como condicionante que os *possibilita*¹.

“Liberalismo” pode ser definido, grosso modo, como uma racionalidade política que toma corpo no século XVIII e que prioriza o respeito a certos direitos universais, a liberdade de iniciativa dos sujeitos e a gestão da população. Tal modelo ao mesmo tempo de governo e de subjetivação sustenta-se em certas “leis naturais” – do mercado (Smith), do direito (Locke), da moral (Bentham) etc. – que devem circunscrever e regular tanto os interesses individuais quanto a atuação do Estado. Claro que, sobretudo a partir do século XIX, essa unidade do liberalismo “clássico” será cada vez mais fragmentada entre, por exemplo, os defensores de uma liberdade total aos atores do mercado (a chamada doutrina *laissez-faire*) e certo reformismo social mais favorável ao intervencionismo. Mas

o que nos interessa é pensar no liberalismo amplamente como lógica normativa que visa funcionar mais e melhor que o governo estatal, gerenciando a população em termos de ascese individual (mérito e responsabilização) e garantia de um “bem-comum”.

O sentido aqui adotado de “genealogia”, na esteira de Nietzsche e Foucault, nada tem a ver com a busca de uma origem, e sim com o mapeamento de condições de possibilidade da produção da verdade, assumindo de saída que toda forma de verdade, identidade e sucessão é construção histórica que resulta de interpretações diversas. Com efeito, Foucault não buscava compreender o que somos a partir de “modelos” do passado, mas sim contextualizar o passado na reflexão sobre o que somos no presente. Por sua vez, “o que Nietzsche não parou de criticar desde a segunda das *Considerações extemporâneas* é esta forma histórica que reintroduz (e supõe sempre) o ponto de vista supra-histórico [...] uma história que nos permitiria nos reconhecermos em toda parte” (Foucault, 2018, p. 70-71), presumindo assim um sujeito eterno, uma consciência sempre idêntica a si mesma. Contra tal prerrogativa metafísica, a genealogia é sempre uma história dos valores, dos ideais, dos conceitos – como o de “sujeito” ou o da própria “história”². Noutros termos, trata-se de dissipar qualquer unidade essencial dos sujeitos e suas narrativas para, em contrapartida, fazer aparecer as discontinuidades que nos atravessam.

Tal como já fizemos em relação aos mitos de Frankenstein e Drácula³, o mito de Fausto é aqui encarado como formação discursiva que não apenas varia historicamente, mas que, ao variar, indica a maneira pela qual determinado problema, nesse caso o do sujeito, se coloca em diferentes momentos: o que sei eu, o que posso eu, quem sou eu? Embora nenhuma das respostas já elaboradas possa ser meramente “transposta” de uma época a outra, a sucessão (ou mesmo sedimentação) dessas respostas singulares que se acumulam ao longo dos séculos é o que prolonga esse tipo de problematização até o presente. E se tal visada genealógica, todavia, não nos diz com clareza o que nós somos no presente, indica ao menos como já fomos antes – o que já serve para nos “mostrar que o que é jamais foi, ou seja, [que] é sempre na confluência de encontros, dos acasos, no curso da história frágil, precária, que são formadas as coisas que nos dão a impressão de serem as mais evidentes” (Foucault, 2005, p. 325), como a própria noção de “eu”.

Pretendemos, mais detidamente, mostrar como o mito de Fausto é capaz de conjugar discursivamente duas práticas aparentemente distintas, a do cuidado de si e a da governamentalidade, como atinentes a um mesmo tipo de racionalidade, a do sujeito liberal. Para tanto, começamos por interrogar a subjetividade ocidental a partir da omissão subjetiva em Platão e do apagamento do eu na *Odisseia* homérica. Esse desaparecimento condicionante do sujeito nos ajuda a compreender, na sequência, como uma conduta ética pode, com o passar do tempo, converter-se em subjetivação moral. Com isso em vista, retomamos e ampliamos o comentário de Foucault acerca do mito de Fausto, cuja simbólica de um “retorno a si mesmo” segue na esteira de um modo de organização societária que incita a liberdade como meio de subjetivação. Por fim, discorreremos sobre como essa racionalidade liberal estabelece, à maneira do pacto faustiano, uma relação de indissociabilidade congênita entre liberdade e sujeição (ou “responsabilidade”), bem como entre a gestão populacional e a de si mesmo.

A omissão do sujeito na construção do sujeito

De início, é interessante pensar que, embora as noções de sujeito e subjetividade sejam definidas de maneiras diferentes pelas várias correntes filosóficas, tal variação pressupõe um sujeito implícito a enunciar qualquer definição. Se ainda há aqueles, por exemplo, que querem definir aquilo que seria a “verdadeira filosofia” ou o “verdadeiro eu”, é porque a precariedade dessas distinções permanece indissociável de um sujeito de enunciação igualmente vago e difuso. Tal aspecto remete-nos de imediato ao gesto filosófico “inaugural” da obra de Platão, principalmente dos diálogos ditos socráticos, em que ele reivindica a especificidade de sua atividade em oposição a outras tantas práticas já consolidadas em sua época, como a retórica, a poesia e a sofística. Ou seja, Sócrates e Platão não simplesmente “inventaram” a filosofia como num lance de gênios, mas antes buscaram se diferenciar de outros discursos e tradições.⁴

Os diálogos de Platão podem ser caracterizados como um gênero literário muito peculiar que oscila entre ficção e relato e que, sobretudo, emprega uma retórica sutil para nos convencer que não se trata apenas de uma narrativa subjetiva, e sim do registro fiel e objetivo dos diálogos. Chama atenção, nesse sentido, que Platão costumava se ausentar de seus textos como autor, como narrador e até como personagem, como se tal omissão pudesse garantir a verdade do discurso filosófico⁵. A voz do filósofo, afinal, não poderia mais celebrar os feitos do passado e reivindicar para si uma ligação sagrada com as origens, como podiam os poetas. Devia, em vez disso, propor e defender uma nova interpretação para os fatos – construindo, por exemplo, uma morte memorável de Sócrates contra a opinião do povo ateniense, que o via como mais um sofista subversivo. A tradição filosófica se erigirá sobre tal apagamento do sujeito enunciador, como um perpétuo “fazer de conta” que não há ninguém atrás do palco das ideias.

O que distinguiu, com efeito, a filosofia inaugurada por Platão das outras práticas discursivas vigentes em sua época – como a do próprio relato histórico, considerando que Tucídides já explicitava a *sua* visão da Guerra do Peloponeso – foi um gesto ficcional sofisticado: por meio de uma narrativa subjetiva e, ao mesmo tempo, quase anônima, instaurou-se a ficção de uma verdade objetiva. Em outros termos, foi sobremaneira pela insidiosa artimanha da ausência subjetiva que se pôde reivindicar uma verdade e uma validade não subjetivas. Marcel Détienne (2013) nos lembra, ademais, de que a figura do filósofo possui uma formação híbrida, oriunda de sabedorias de cunho religioso, como a do pitagorismo, e simultaneamente da primazia, na *polis* democrática, da palavra racional (*logos*) para a autonomia dos cidadãos-livres na organização política.

Tal conjunção específica nos permite entender a manobra platônica mediante um quadro mais amplo, em que a aparente ausência de sujeito só se torna possível, paradoxalmente, a partir de uma subjetividade emergente. Como sabemos, não foram poucos os que buscaram identificar na Antiguidade grega as raízes da subjetividade ocidental, contenda que, contudo, nunca foi pacífica. Em *Shame and Necessity*, Bernard Williams (2008) questiona a famosa teoria de Bruno Snell segundo a qual os textos homéricos mostram que os gregos pré-socráticos não eram “sujeitos”, pois não se consideravam a

fonte de suas próprias ações. Em seu contra-argumento, Williams explica como os mitos e tragédias sempre pressupõem, e mesmo atuam como, coordenadas ético-subjetivas, por mais que tal noção ainda não tivesse sido propriamente criada.

Vale lembrar que, na *Odisseia*, as aventuras de Ulisses são cantadas por ele próprio, fato que se revela no início do Canto IX, quando ele toma a palavra na primeira pessoa e se identifica como protagonista de seus cantos. Adorno e Horkheimer (1985) chegam a localizar no retorno de Ulisses a Ítaca uma alegoria primeira da formação do sujeito pela dominação da natureza e pela auto-repressão. Um dos argumentos centrais reside na releitura, por parte dos autores, do episódio em torno do ciclope Polifemo, com especial atenção ao célebre ardid de Ulisses ao se autodenominar de “ninguém”:

Para ouvidos modernos, Odysseus [Ulisses] e Oudeis [“ninguém”] ainda têm um som semelhante, e é fácil imaginar que, em um dos dialetos em que se transmitiu a história do retorno à Ítaca, o nome do rei desta ilha era de fato um homófono do nome de Ninguém. [...] Na verdade, o sujeito Ulisses renega a própria identidade que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 70-71).

Adorno e Horkheimer partem da premissa de que a constituição do sujeito implica a renúncia aos prazeres do amorfo e do mágico, num processo de esclarecimento que resulta dessa renúncia. Ocorre que, conforme assinala Gagnebin (2006, p. 35), os autores de Frankfurt não citaram o texto corretamente: “Ninguém’ no texto homérico não é ‘oudeis’ [...], mas sim ‘outis’, outro pronome grego possível. Isso significa que, se há trocadilho em Homero, ele consiste num jogo entre *outis* (ninguém) e *metis*, essa inteligência ardilosa”. Tal inteligência, vale acrescentar, é própria de um sujeito que sabe usar dos nomes e das imagens para jogar com o caráter ficcional, e às vezes enganador, da constituição de si, escapando assim de todo dualismo conceitual (*mythos-logos*, razão-desrazão etc.). Esse detalhe é importante não somente por obliterar aquele pressuposto da *Aufklärung*, mas também por sugerir que a subjetividade grega era capaz de *forjar-se* a si mesma, afetando a relação com os outros mediante uma relação consigo.

Pelo menos esta é a novidade que Foucault (2014) atribuiu aos gregos. Não que essa relação consigo fosse totalmente alheia às convenções e normas que regravam a vida pública; ao contrário, tal subjetividade emerge à medida que o chamado “cidadão livre” se debatia entre o que é e o que deve ser, produzindo um distanciamento em relação aos papéis sociais e, por extensão, a si mesmo. A partir de então, o sujeito não cessará de se *refazer* em novos modos e conformações, o que implica *apagar-se* a todo instante, na esteira do “ninguém” de Ulisses e da omissão enunciativa de Platão, a ponto de o sujeito homérico tornar-se, ainda na Antiguidade, uma lembrança longínqua. Com efeito, se Foucault voltou-se aos gregos para compreender nossos modos de subjetivação, não foi no sentido de buscar por algum gesto germinal, mas por um desaparecimento condicionante. E, como acrescenta Deleuze em seu livro sobre Foucault,

Se perguntamos o porquê dessa súbita introdução [por parte de Foucault] de um período longo no *Uso dos prazeres*, talvez a razão mais simples seja a seguinte: nós esquecemos rapidamente os velhos poderes que não se exercem mais, os velhos saberes que não são mais úteis, mas, em matéria moral, não deixamos de depender de velhas crenças, nas quais nem mesmo cremos mais, e de nos produzirmos como sujeitos em velhos modos que não correspondem aos nossos problemas (Deleuze, 2005, p. 114).

Do indivíduo ético à subjetivação moral

Retomemos, por um instante, o mito faustiano – antes de voltarmos, na sequência, à subjetividade antiga e à questão do desaparecimento condicionante do sujeito. As duas obras “clássicas” que definiram os contornos mais conhecidos do mito de Fausto – a de Marlowe e a de Goethe –, embora distintas em vários aspectos e historicamente afastadas entre si, possuem pelo menos dois pontos em comum: ambas retratam um personagem inconformado com seu tempo e ambas têm sua ocorrência em momentos de ruptura histórica (irrupção do humanismo e, depois, do romantismo). Fausto representa, nesse

sentido, a figura de um “livre pensador”, um sujeito que se considera liberto da influência de ideias preconcebidas. Ora, a elasticidade e, não raro, obscuridade dessa ideia impõem-nos uma questão incisiva: até que ponto o livre pensador pode estar de fato apartado do modo de pensar em relação ao qual ele quer se distinguir?

A pergunta já aponta retoricamente, claro, uma resposta. Qual seja, nenhum sujeito é tão autêntico e livre quanto se possa imaginar, o que equivale a dizer que toda subjetividade só pode se constituir a partir e no interior de uma racionalidade⁶ prévia. Mas a pergunta não admite somente uma resposta; ademais, serve aqui para sintetizar o percurso pelo qual Foucault foi levado, ao longo de sua obra, a encarar o sujeito primeiro como efeito de práticas e saberes que o implicam, e depois como instância simultânea de elaboração e sujeição em relação a si mesmo. A princípio, então, quando alguém se julga “inadequado” à sociedade em que vive, questionando em vez de aceitar passivamente o que é tido como verdadeiro, esta “sua verdade” não escapa à racionalidade contra à qual se opõe. Pois a indagação e a revolta são também meios de assimilar certo modo de pensar, levando o indivíduo a se constituir de tal ou tal maneira.

A racionalidade de uma época é, com efeito, uma *condicionante* subjetiva – o que não equivale, no entanto, a um determinante estrutural. É preciso ter claro que, se toda experiência *possível* é condicionada em sua inteligibilidade, este “possível” não tem o estatuto de uma necessidade. Afinal, as regras de um jogo não determinam, por si mesmas, o uso que se pode fazer delas; e mesmo aquilo que nos parece “necessário” pressupõe um modo possível de pensar, ou, mais precisamente, o que Nietzsche e Foucault chamavam de *vontade de verdade* – conceito bem resumido por Paul Veyne:

Para citar Santo Agostinho, “amamos tanto a verdade que, quando amamos outra coisa que não ela, queremos que o que amamos seja a verdade”. Haverá necessidade de dizer que nossas justificativas são sofismas, que julgamos a verdade de acordo com nossas escolhas e que não escolhemos de acordo com a verdade, e que são nossas escolhas que fazem aparecer fins? [...] Como ensinava Spinoza, não desejamos algo porque julgamos que é bom, mas julgamos que é bom porque o desejamos (Veyne, 2014, p. 207).

Essa vontade de verdade, sempre inserida numa racionalidade pela qual nós “constatamos” as coisas, é capaz de tudo para assegurar-se de si mesma, como recusar até aquilo que a torna inteligível. É desse modo que o “livre pensador” não apenas busca pensar por si mesmo, mas antes decide que é necessário não mais pensar como os outros. Aqui uma nova questão merece ser levantada: por mais que tal sujeito nunca escape da racionalidade que lhe permite elaborar e defender a sua própria verdade, a vontade de verdade subjacente a tal atitude não possibilitaria também uma produção *ativa* de subjetividade, isto é, que o sujeito exerce sobre si mesmo? Colocando de maneira mais ampla, o que leva o indivíduo a querer se singularizar mediante sua cultura, sua sociedade, seu grupo social? Seriam suficientes, para isso, as formações discursivas e as relações de poder que engendram determinada racionalidade partilhada, a ponto de fazer com que cada indivíduo queira se autorreconhecer como sujeito?

Estas são, pois, as questões que Foucault procurou responder nos últimos dois livros que escrevera, investigando como, sobretudo nas culturas gregas (clássica e helenística) e, em menor grau, na Roma imperial, a moralidade encontrava-se atrelada ao trabalho do indivíduo sobre si mesmo – práticas que Foucault chamou de “estética da existência”, “técnicas de si” ou “vida como obra de arte”.

Para um grego, a liberdade humana encontra sua obrigação não tanto ou não apenas na cidade, não tanto ou não apenas na lei, tampouco na religião, mas na *tékhne* (esta arte de si mesmo) que nós mesmos praticamos. E, portanto, no interior desta forma geral da *tékhne tou biou* [arte da vida] que se formula o princípio, o preceito “ocupar-se consigo mesmo”. E lembremos justamente de Alcibiades que, pretendendo fazer carreira política e ter a vida de um governante, foi interpelado por Sócrates a propósito daquele princípio que ainda não percebera: não podes desenvolver a *tékhne* de que precisas, não podes fazer de tua vida o objeto racional que pretendes, se não te ocupares contigo mesmo. Portanto, é na necessidade da *tékhne* da existência que se inscreve a *epiméleia heautoû* [cuidado de si] (Foucault, 2004, p. 543).

Se, na racionalidade antiga, as normas de conduta ainda não tinham o peso de códigos prescritivos, pois admitiam diferentes caminhos possíveis de conduzir-se moralmente, é a dimensão ética que se sobressaía: o imperativo de cada indivíduo em relacionar-se consigo mesmo. Claro que, como salienta Veyne (2014, p. 182), “um sujeito que se estetiza livremente, ativamente, por práticas de si, é ainda filho de seu tempo: essas práticas não são algo que o próprio indivíduo inventa, são esquemas que ele encontra em sua cultura”. Mas o que chamava a atenção de Foucault é o fato de que, no lugar de um sujeito moral universal, os antigos valorizavam um sujeito como obra a ser trabalhada. Logo, antes de haver algo como uma “história da moral”, deve haver uma história de como o sujeito ético se convertera em sujeito moral (Foucault, 2006, p. 290), portanto uma história da *subjetivação* que se sobrepõe à da estética da existência.

Eis o desaparecimento condicionante do sujeito, como dizíamos anteriormente. À medida que a subjetividade se institucionalizava, a relação do sujeito consigo mesmo cedia lugar a um saber moral e a procedimentos de sujeição. Mas tal percurso só se faz visível se for considerado num longo período de tempo. Os estoicos, por exemplo, inicialmente buscavam uma existência estética pautada por um princípio de moderação do prazer, mas aos poucos passaram a conduzir-se segundo princípios universais da natureza e da razão – conduta que, porém, ainda não tinha a força de proibição que alcançará mais tarde. No Império Romano, principalmente a partir do século II, a figura do filósofo já não detinha a autoridade de um Aristóteles formando discípulos em sua escola (embora tal tradição, a exemplo de Epiteto, não tenha desaparecido por completo). Alguém como Sêneca representa uma figura ali mais estimada, a do filósofo cortesão: os senhores romanos mais importantes costumavam manter filósofos em suas casas ou os recebiam em seus banquetes. O filósofo então atuava como uma espécie de “missionário moral” que dirigia mensagens edificantes a uma elite ilustrada.

Se para essa minoria esclarecida era apenas “conveniente” ou “recomendável” seguir certas regras que remetiam a uma lei universal, para os primeiros cristãos “deve-se” necessariamente cumprir as leis de Deus, cujo julgamento que as referenda, pela salvação ou danação, se estende a todas as almas⁷. Fato é que, se dos gregos aos cristãos a

constituição do sujeito foi radicalmente deslocada e enrijecida, resta algo de invariável nesta longa inflexão: a vontade de verdade que incita tanto uma estética da existência quanto a subjetivação pautada em códigos morais. Ou seja, tanto a submissão quanto a revolta e qualquer iniciativa de liberdade não se resumem a efeitos de uma mesma racionalidade histórica que se impõe por si mesma, mas também derivam de escolhas individuais que uma vontade de verdade faz germinar.

Nesse sentido, é pertinente lembrar o que Max Weber, na esteira de Nietzsche, chamava de *ethos*: um modo de ser constituído simultaneamente por condicionamentos sociais e disposições subjetivas. Em seu famoso texto acerca do espírito do capitalismo, Weber nos mostra que o *ethos* do puritano laborioso, poupador e ascético era, mais do que um comportamento religioso, um estilo de vida que se havia revelado útil para algumas pessoas. Posteriormente, esse *ethos* estendeu-se como norma e sob uma forma abreviada, isto é, orientado apenas à busca racional por rendimento e lucro. Ora, ao constatar que, enquanto o puritano *queria* ser um homem de profissão, nós estamos obrigados a sê-lo, Weber descreve a seu modo como determinada conduta ética se converte em subjetivação moral e mormente em racionalidade social⁸: “Quis o destino [...] que o manto virasse uma rijá crosta de aço” (Weber, 2004, p. 165).

Do retorno a si mesmo como contrato social

Não posso deixar de pensar que há uma figura cuja história seria interessante realizar porque ela nos mostraria, penso eu, como se colocou o problema das relações entre saber de conhecimento e saber de espiritualidade, do século XVI ao século XVIII. É evidentemente a figura de Fausto. Fausto, a partir do século XVI (isto é, a partir do momento em que o saber de conhecimento começou a fazer valer seus direitos absolutos sobre o saber de espiritualidade), é aquele que representou, creio, até o final do século XVIII, os poderes, encantamentos e perigos do saber de espiritualidade (Foucault, 2004, p. 374).

No curso *A hermenêutica do sujeito*, Foucault menciona o Fausto de Goethe como expressão moderna de um voltar-se a si mesmo. Antes de explicar sua interpretação, o filósofo atenta para o fato de que, na versão de Marlowe (séc. XVI), Fausto é *condenado* por ter cedido à tentação do “saber espiritual”, ao passo que o herói é *salvo* na versão de Lessing (séc. XVIII), que o converte em herói da crença no progresso civilizacional por meio do conhecimento. “Quanto ao Fausto de Goethe, por sua vez, é novamente o herói de um mundo do saber espiritual em desaparecimento” (ibidem, p. 375). A noção de espiritualidade à qual se refere Foucault remonta a versão cristã do cuidado de si, uma conduta que passou a competir com o princípio teológico (mais atuante na tradição escolástica) de uma base estritamente racional para a vocação e a fé. Nesse sentido, “o grande conflito que atravessou o cristianismo desde o fim do século V (incluindo Santo Agostinho, sem dúvida) até o século XVII [...] não ocorria entre a espiritualidade e a ciência, mas entre a espiritualidade e a teologia” (ibidem, p. 36-37).

Para além do cristianismo, de fato, muitos dos saberes que florescem ao longo da Ideia Média não faziam clara distinção entre ciência e espiritualidade ao presumirem, a exemplo da Alquimia, que o acesso ao conhecimento é indissociável de uma permanente transformação do sujeito a partir de si mesmo. E ao mencionar Fausto, Foucault estava a argumentar que, na contramão das narrativas que apresentam o conhecimento científico como uma superação dos saberes espirituais, os vínculos do sujeito para consigo mesmo “não foram bruscamente rompidos como que por um golpe de espada” (ibidem, p. 36). Afinal, o que todas as ciências já estudadas por Fausto não foram capazes de lhe proporcionar é a verdade de si: ele havia procurado por todo lugar o que só poderia ser encontrado em sua relação consigo mesmo, na elaboração artística de sua própria existência. Se, portanto, desde o monólogo inicial, que antecede o pacto com o diabo, Fausto já clamava pela salvação⁹, o vínculo a ser doravante selado seria, no fundo, um pacto para consigo mesmo (cuidado de si).

Embora nisso se encerre o comentário de Foucault sobre o mito faustiano, cumpre acrescentarmos que no pacto de Fausto havia algo a mais do que o cuidado de si, na medida em que Mefistófeles faz de tudo para que aquela alma se satisfaça plenamente, como

condição para que se possa levá-la ao inferno. Ora, a despeito da aposta cósmica entre Deus e Satanás, esse resguardo diabólico que acompanha o pacto de Fausto pode ser lido à luz de uma questão que Foucault insiste ao longo de toda *A hermenêutica do sujeito*: o cuidado de si não se reduz a uma relação consigo, tampouco ao conhecer-se a si (Sócrates), mas depende de uma permanente elaboração artística (*tékhnē*) que faz do “si” o princípio e o fim de toda uma ascese (*askésis*). Nesse sentido, pois, o que está em jogo na aposta da qual Fausto faz parte é um sujeito que está sempre por construir – o que se mostra, por exemplo, quando Fausto culpa Mefistófeles pelas mortes em torno de Gretchen (sua mãe, seu irmão e seu filho recém-nascido), e o demônio replica que Fausto, por ter agido livremente, é quem tem toda a culpa. Mefistófeles é o meio pelo qual Fausto pode se responsabilizar e, a partir disso, reelaborar a si mesmo.

De modo mais amplo, no entanto, Mefistófeles pode ser entendido como metáfora de toda uma contingência de processos disciplinares e de normatização que é subjacente à constituição do sujeito. Se o sujeito lockiano, por exemplo, proprietário de si mesmo, podia acreditar que gozava do livre exercício de sua razão e vontade, proclamando ao mundo sua autonomia irreduzível, não o fazia apenas por ter se “emancipado” de antigos códigos institucionais, mas antes por se amparar em novas regras morais, políticas, econômicas, estéticas e intelectuais. Nesse ínterim, o pacto faustiano, apesar de ter sido selado com sangue (em alusão aos laços medievais), na verdade remete à forma geral do contratualismo: o acordo voluntário entre pessoas livres com interesses em comum, sempre garantido por uma instância soberana, é uma das matrizes da mentalidade liberal, isto é, do sujeito dotado de direitos inalienáveis e guiado por seus interesses. Mefistófeles é, portanto, também *Leviatã*: sem um Estado garantidor (ou, na narrativa faustiana, uma ordem cósmica fiadora), não existiria liberdade individual.

Ocorre que, se o pacto com o diabo fora prontamente aceito por Fausto, a sociedade não se “converteu” de maneira imediata e espontânea a uma tal proposta. Não basta que uma liberdade assim prometida seja apenas postulada teoricamente; suscitar na prática essa liberdade requer todo um trabalho de racionalização até o mais íntimo do sujeito, com processos normativos que conduzem, pautam, educam esse pensamento. Pressupõe,

por exemplo, que os interesses individuais estejam assegurados por uma “mão invisível” a manejar trocas e disputas que serão proveitosas a todos – mas é preciso fabricar e manter tal engrenagem. O que implica produzir indivíduos úteis, dóceis ao trabalho e dispostos ao consumo, ou seja, todo um *ethos* que exalta um sujeito que “faz a si mesmo”, que trabalha não apenas em função de suas necessidades, mas também de seus interesses, do pleno exercício de sua liberdade e, enfim, de sua autorrealização.

Se esse quadro já não corresponde ao resgate do saber espiritual e ao retorno a si mesmo que Foucault reconhece no mito de Fausto, é porque, como vimos, toda prática ético-estética pode, ao longo do tempo, converter-se em subjetivação moral. Mas antes de avançarmos com tal digressão, devemos pontuar que, embora já estejamos alargando a perspectiva foucaultiana sobre Fausto para além do que seus escritos nos fornecem, não estamos a contradizê-la. Pois, em primeiro lugar, é preciso lembrar que o interesse de Foucault pela constituição do sujeito não veio a se sobrepor ao seu interesse pela governamentabilidade; na verdade, ambos surgem quase simultaneamente¹⁰. Esse último termo foi introduzido precisamente para abranger as múltiplas formas dessa atividade que perpassa desde o governo dos outros até o autogoverno do indivíduo: “Chamo ‘governamentabilidade’ ao encontro entre as técnicas de dominação exercidas sobre os outros e as técnicas de si” (Foucault, 2014, p. 265).

É nessa relação que se tem para consigo mesmo (Fausto) e, simultaneamente, para com os outros (Mefistófeles) que se pôde conceber uma racionalidade que requer a liberdade como condição de possibilidade: “governar não é governar *contra* a liberdade ou a *despeito* da liberdade, mas governar *pela* liberdade, isto é, agir ativamente no espaço de liberdade dado aos indivíduos para que estes venham a conformar-se por si mesmos a certas normas” (Dardot; Laval, 2016, p. 19). O que está em causa no liberalismo é, com efeito, a invocação ininterrupta da liberdade individual, e não a sua interdição, num jogo de incitação, regulação e diversificação dos modos de vida, em vez de contenção deles. Nesse complexo e instável jogo de regras supostamente naturais e de estratégias anônimas, os sujeitos são tanto efeitos do poder – entendido não como ideologia, coerção ou soberania, mas como agonismo de uma “microfísica” (Foucault, 2018), ou seja, como um campo

múltiplo de focos locais e móveis – quanto seus pontos de partida e de resistência. No interior de uma racionalidade governamental, portanto, saberes e poderes conjugam-se e afetam-se, formando os contextos em que vivemos, as verdades nas quais acreditamos, num processo incessante de fabricação subjetiva.

A fabricação do sujeito liberal

Segundo Dardot e Laval (2016, p. 333), uma das inovações do neoliberalismo consiste em “vincular diretamente a maneira como um homem é ‘governado’ à maneira como ele próprio ‘se governa’”. Para ilustrar esse princípio, os autores analisam o livro *L’entreprise de soi* (“A empresa de si mesmo”) do consultor internacional Bob Aubrey, para quem “falar em empresa de si mesmo é traduzir a ideia de que cada indivíduo pode ter domínio sobre a sua vida: conduzi-la, geri-la e controlá-la em função de seus desejos e necessidades, elaborando estratégias adequadas” (ibidem). Embora Dardot e Laval associem tal discurso à racionalidade neoliberal, que se distingue em vários aspectos da liberal, interessa-nos o fato de que Aubrey afirma ter tomado a expressão “empresa de si mesmo” de Foucault para transformá-la num método de formação profissional.

Nisso, é curioso observar como a própria analítica foucaultiana pôde se converter num conjunto de propostas prescritivas no âmbito de um autoempreendedorismo. De acordo com Aubrey, numa realidade em que mais nenhum trabalhador sabe como será seu dia de amanhã, chegou a hora de substituir o contrato salarial por uma nova relação contratual: a de si para consigo mesmo. Afinal, se cabe apenas ao indivíduo a responsabilidade pela valorização de seu próprio trabalho no mercado, a empresa de si mesmo seria a única instância a lhe garantir autonomia e liberdade, na medida em que o estimula a exercer suas competências, a concentrar sua energia criativa e a provar o seu valor. É essa equivalência entre a valorização do trabalho e a valorização de si próprio que leva Aubrey a comparar a empresa de si mesmo a uma versão contemporânea do cuidado de si. Mas, conforme asseveram Dardot e Laval (2016, p. 339),

A assimilação das práticas de gestão às práticas antigas é, evidentemente, um procedimento falacioso, que visa dar-lhes um forte valor simbólico no mercado da formação dos assalariados. O que é suficiente estabelecer aqui é que a ascese da empresa de si mesmo termina com a *identificação* do sujeito com a empresa, deve produzir o que chamamos antes de sujeito do envolvimento total, ao contrário dos exercícios da “cultura de si mesmo” dos quais trata Foucault, cujo objetivo é estabelecer uma *distância* ética em relação à si mesmo, uma distância em relação a todo papel social.

Essa noção distorcida do cuidado de si como autovalorização procede, ademais, de uma interpretação rasa e despolitizante acerca do último Foucault. Segundo essa leitura, o interesse tardio de Foucault em torno da subjetividade antiga o teria levado a abandonar a problemática dos jogos de poder e de verdade – que, como vimos, manteve-se central em seus últimos trabalhos –, como se o advento grego de uma estética da existência fosse desprovido de qualquer dimensão política. Mais ainda, se seguirmos tal leitura, o liberalismo teria propiciado certo retorno ao *ethos* grego. Ora, desnecessário apontar aqui a distância abismal entre, por exemplo, a democracia grega (aristocrática) e a democracia liberal moderna (burguesa). Basta lembrarmos que desde a Antiguidade o cuidado de si já cedia lugar a um saber moral e a procedimentos de sujeição. Destes derivaram os códigos de conversão (*metanoia*) do ascetismo cristão que, em especial nos séculos III e IV, fez prevalecer uma moral da abnegação, do rompimento com o eu, transformando em virtude a obediência às ordens divinas. Mais adiante, nos primórdios do protestantismo, a ascese do trabalho traduzirá o sucesso nos negócios como sinal da eleição divina, de modo que a salvação individual passe a requerer uma disciplina sistemática sobre si mesmo. E todo esse percurso ainda não é suficiente para tornar o “mercado” um espaço de liberdade, tampouco para fazer emergir a lógica de uma “empresa de si mesmo”.

Para compreender a formação do liberalismo moderno, podemos começar por refletir sobre a difusão, do século XVI ao XVIII, de novos tratados acerca da “arte de governar” – desde, por exemplo, *O príncipe* de Maquiavel até *O espírito das leis* de Montesquieu. Segundo

Foucault (2018, p. 407-431), a problemática de toda essa literatura, com exceção única de Maquiavel, consiste em criticar a doutrina do “príncipe soberano” com o intuito de introduzir aos poucos a economia (no sentido antigo de gerir a casa e a família) no nível da gestão de um Estado¹¹. Isso assinala uma ruptura notável: enquanto a finalidade da soberania restringe-se a ela mesma (isto é, a manter-se soberana), essa emergente forma de governo visa “fazer, por vários meios, com que determinados fins possam ser atingidos” (ibidem, p. 418) – como o enriquecimento da nação (e não apenas das cortes), o que não pode ser meramente instituído sob a forma de leis, pois implica fornecer às pessoas meios de subsistência, discipliná-las ao trabalho, incentivar o mercado comercial etc. Claro que, todavia, a passagem de um regime a outro nunca é imediata ou sequer definitiva¹². O mercantilismo, que foi o primeiro limiar de saída da matriz feudal, ainda se fazia valer pela forma geral da soberania, além de manter-se limitado, em seu modelo de governo, a uma estrutura monárquica.

Se o mercantilismo, pois, bloqueava o pleno incremento de um governo de Estado, algumas circunstâncias gerais que se formaram ao longo do século XVII na Europa favoreceram o desbloqueio: a expansão demográfica, a abundância monetária e o aumento da produção agrícola. Com isso, tornava-se efetivamente possível ampliar a noção de economia em direção à população como um todo: “foi graças à percepção dos problemas específicos da população, graças ao isolamento desse nível de realidade [econômica], que o problema do governo pôde enfim ser pensado, sistematizado e calculado fora do quadro jurídico da soberania” (ibidem, p. 423). Com efeito, o surgimento no século XVIII da “economia política” como ciência é indissociável da noção de população enquanto campo de intervenção e objeto da técnica governamental – o que coincide com a *biopolítica*, uma racionalidade de gestão centrada nos fenômenos próprios da população, como a natalidade, a sexualidade, a criminalidade, a educação etc.

Nesse ponto, devemos lembrar que a analítica da governamentalidade aparece, em Foucault, diretamente atrelada a uma analítica da subjetivação. Foi no âmbito dessa correlação que, em seu curso *Nascimento da biopolítica*, Foucault (2008, p. 30) investigou o liberalismo não como uma teoria, nem como uma ideologia, tampouco como um modo

de governar, mas antes como uma crítica da interferência estatal e, ao mesmo tempo, como condição de inteligibilidade da biopolítica – porque, para que os governos possam gerir a população, é necessário que os indivíduos se considerem a si mesmos enquanto constituintes dessa população. Um dos meios para tanto reside na relação contratual pela qual o Estado garante os direitos e a liberdade de iniciativa dos cidadãos. E foi essa mesma lógica que levaria os indivíduos a questionarem não tanto “por que é necessário haver um governo, mas em que se pode prescindir dele e sobre o que é inútil ou prejudicial que ele intervenha” (ibidem, p. 433). Foucault resume nesses termos como, em especial na primeira metade do século XIX, o discurso liberal passa a confrontar a razão de Estado, exigindo-lhe que se justifique ante a sociedade.

O mercado torna-se, então, o lugar privilegiado para fazer valer o imperativo liberal acerca da necessidade de limitar a ação do governo. Em sua forma mais extremada, tal imperativo se enuncia pelo credo naturalista do *laissez-faire*, segundo o qual bastaria deixar o mercado por sua própria conta para que uma sociedade tenha estabilidade e crescimento – donde qualquer intervenção do Estado só poderia desregular e perturbar esse curso espontâneo. Ocorre que o liberalismo não se reduz a essa ideia simplista; e reduzi-lo a isso implica inferir uma possível “retirada do Estado” diante do mercado, ou que este se “infiltraria” nos Estados e passaria a ditar a política que os governos devem seguir. Ora, o mercado sempre foi amparado pelo Estado¹³. Pois o mercado não apenas dá forma à lógica contratual que alicerça o Estado moderno, como também é o espaço pelo qual os indivíduos, em nome de sua própria liberdade, podem conformar-se por si mesmos às normas disciplinares de um regime biopolítico, isto é, de gestão e regulação sistemática da vida individual e coletiva da população.

Por isso que Foucault situa o liberalismo, para muito além da “esfera econômica”, no domínio da subjetivação. Trata-se da lógica segundo a qual todo indivíduo deve exercer sua liberdade e agir conforme seus interesses – o que, mais precisamente, equivale a dizer que ser livre e ter interesses é o *dever* de todos. Essa lógica requer, como vimos, a segurança dos contratos com base em um quadro estável de regras fixas. Mas não só. Requer também pensar que o mercado, em seus jogos de ônus e bônus, se estende às relações pessoais, às

relações consigo mesmo, aos modos de aprendizagem, de fruição, de responsabilização etc. Afinal, se todos supostamente possuem os mesmos “recursos” (liberdade e esforço próprio), o destino de cada um é uma questão de saber bem o que se quer e estar disposto a apostar, a correr riscos, a perder. O mercado, em suma, como uma lei geral da vida. Uma vez consciente disso, o sujeito percebe a si mesmo como o único responsável por aquilo que lhe acontece – tal como um Fausto dando-se conta de que, por ter agido livremente, é somente ele quem tem toda a culpa.

Acontece que esse “livremente” só existe sob a tutela de Mefistófeles. Ou seja, se para a razão liberal nada há de mais caro que a liberdade, é porque tal promessa (ou aposta) depende de (e literalmente custa) todo um sistema de normas instaurado por meio de um trabalho contínuo de interiorizações – de modo que ser livre pressupõe, antes de tudo, ser “responsável”. Significa saber que, para ganhar, é preciso aceitar o risco de perder. Assim, se o fracasso e o sucesso são somente resultados de escolhas individuais, deve-se responsabilizar os desempregados, os delinquentes, os depressivos, fazendo-os arcar com o “custo” crescente que eles representam à sociedade, do mesmo modo como se deve recompensar quem é bem-sucedido por ser igualmente responsável por sua sorte. Não é por acaso que, no âmbito governamental, a redução (ou mesmo isenção) de impostos sobre grandes empresas e fortunas muitas vezes se justifica como um meio de incentivar o investimento e o crescimento econômico.

Vê-se claramente, então, que o liberalismo não se resume a uma crítica contra a intervenção do Estado. A questão é que, sob um regime biopolítico, o governo enquanto instituição é secundário em relação ao governo como racionalidade que incita, no sujeito, uma relação consigo mesmo e, ao mesmo tempo, uma relação com os outros. Essa relação dupla diz respeito à constituição do sujeito liberal ou, mais precisamente, às práticas liberais de subjetivação. É nesse ínterim que as dificuldades da existência, como a doença e a miséria (ou as desgraças de Fausto), já não podem mais ser relacionadas a uma má gestão governamental (ou à influência de Mefistófeles), mas somente ao fracasso de um indivíduo que, por falta de responsabilidade, esforço ou ousadia, foi incapaz de usufruir das oportunidades radiantes que o mercado oferece a todos.

Considerações finais

A dispersão de Fausto enquanto paradigma liberal de subjetivação revela-se, por fim, não como dissolução discursiva, mas como normatização de uma racionalidade que, de tão naturalizada, já não é sequer percebida como tal. É importante, sob esse aspecto, não confundir a ideologia triunfante da nova direita e a racionalidade liberal que não mais a fundamenta. A lógica liberal opera, como vimos, por incitação e responsabilização, e não por coerção e ameaça – sendo esta apenas uma das tantas diferenças que Dardot e Laval (2016) delineiam entre liberalismo e neoliberalismo.

Vale mencionar, quanto a isso, a premissa de Naomi Klein (2008) em sua famosa *A doutrina de choque*: a técnica do eletrochoque, desenvolvida pela psiquiatria dos anos 1940 para curar doentes mentais, teria inspirado, dez anos mais tarde, a CIA a financiar pesquisas para “quebrar” a capacidade de resistência dos prisioneiros, todas descritas em manuais secretos¹⁴. Segundo Klein, uma pessoa que logo entendeu o alcance dessa técnica foi o economista Milton Friedman, importante consultor dos chefes de Estado que impulsionaram o neoliberalismo das últimas décadas¹⁵. Na contramão do imperativo liberal anti-intervencionista, Friedman propunha um intervencionismo coercitivo: assim como os prisioneiros são “amaciados” pelo choque elétrico, certos choques econômicos controlados (contingenciamento orçamentário, políticas emergenciais, aumento das taxas de juros, controle de preços etc.) podem produzir efeitos similares na população, tornando-a mais suscetível a aceitar, por exemplo, que se acabe com o gasto “exorbitante” e “intolerável” dos serviços públicos e programas de proteção social.

Se nessa estratégia ainda resta algo de liberal, é apenas a facilidade de se culpar os “parasitas” (desempregados, funcionários públicos, aposentados etc.) que vivem “nas costas” da coletividade e que, quando em situação de risco, não conseguem “dar a volta por cima” – o thatcherismo e o reaganismo exploraram largamente esse mote, propagando a ideia de que a sociedade não deveria mais se responsabilizar pela sorte dos indivíduos. Por isso, não nos enganemos, não estamos mais a lidar com um “Mefistófeles liberal”:

as políticas neoliberais não foram implementadas em nome do mercado, mas em nome de imperativos técnicos de gestão, em nome da eficácia e do rigor, ou até mesmo da “racionalização” da administração pública. Hoje, enfim, a dispersão de Fausto repousa na imagem de um sujeito que vê sua pretensa liberdade fraturada diante do espelho.

Noutros termos, embora cada vez mais se adote termos como “trabalho de si mesmo”, “realização de si mesmo”, “dono de si mesmo”, isso não significa que o sujeito liberal esteja às voltas com aquilo que Foucault chamava de “cuidado de si”. Em vez disso, tal como vimos no desaparecimento condicionante do sujeito desde a Antiguidade, a ascese liberal já encontra sua justificação última numa ordem econômica que ultrapassa o indivíduo. Afinal, este não trabalha mais para ser livre, para seguir seus interesses e apostar em si mesmo, mas antes como compensação à ameaça constante do desemprego, como uma necessidade de superar seus interesses, como único meio de existir. Claro que, de resto, o discurso liberal mantém-se onipresente na microfísica do cotidiano, incitando os indivíduos a “cuidar de si mesmos”, a não mais contar com a solidariedade do governo, a calcular e maximizar seus interesses, perseguindo metas cada vez mais acirradas num contexto de concorrência cada vez mais radical. Logo, o pacto faustiano consistiu e ainda consiste em orientar sistematicamente a conduta dos indivíduos, como se estes estivessem sempre e em toda a parte comprometidos “consigo mesmos”.

É preciso, no entanto, manter em vista aquilo que Foucault observa na ética dos antigos: mediante uma dada racionalidade que, em determinada época, condiciona nossos modos de pensar, de agir e de ser, os sujeitos não se constituem necessariamente de maneira passiva a partir dela, pois sempre haverá estratégias singulares para que tal racionalidade seja reinterpretada, reorganizada, retraduzida. Sempre haverá, portanto, a possibilidade de os sujeitos criarem, uma vez mais e no limite do possível, a si mesmos.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Rogério de. “As máscaras de Hermes: uma mitanálise do pós-moderno”. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice Simões Lins; ALMEIDA, Rogério de. **O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário**. São Paulo: Képos, 2014, p. 55-78.
- ARAÚJO, Alberto Filipe. **As lições de Pinóquio: estou farto de ser um boneco!**, com Joaquim Machado de Araújo e José Augusto Ribeiro. Curitiba: CRV, 2012.
- BECCARI, Marcos N. “O corpo e a tessitura textual: uma (outra) anatomia de Frankenstein”. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos N. (orgs.). **O mito de Frankenstein: imaginário & educação** (Coleção Mitos da Pós-Modernidade, Vol. I). São Paulo: FEUSP, 2018, p. 198-213.
- BECCARI, Marcos N.; ALMEIDA, Rogério de. “A morte infinita: uma breve genealogia de Drácula”. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos N. (orgs.). **O mito de Drácula: imaginário & educação** (Coleção Mitos da Pós-Modernidade, Vol. II). São Paulo: FEUSP, 2019, p. 171-187.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DÉTIENNE, Marcel. **Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Ditos e Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. **Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **História da Sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **Microfísica do poder**. Organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque**: a ascensão do capitalismo de desastre. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NEALON, Jeffrey T. **Foucault Beyond Foucault**: Power and Its Intensifications since 1984. Stanford: Stanford University Press, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VEYNE, Paul. **Foucault**: seu pensamento, sua pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Bernard. **Shame and Necessity**. Berkeley: University of California Press, 2008.

Notas

- 1 Conceção próxima daquela que, em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1994, p. 496-520) defende contra Sartre e sua liberdade no vazio, sem obstáculos. No caso de Foucault, a maior parte de sua obra não aborda a subjetividade para além de uma variante do poder e dos discursos, isto é, assumindo que o indivíduo não pode encontrar nada em si mesmo, exceto a interiorização de forças e saberes dos quais provém. No entanto, a partir de 1980 Foucault passa a assumir que o indivíduo é capaz de, por si, problematizar e inventar a si próprio, ainda que essa relação consigo tenda a se reintegrar nos dispositivos em relação aos quais começara por resistir. Ver, a este respeito, Foucault, 2004, p. 192-217.
- 2 Por isso que, nos termos de Paul Veyne (2014, p. 187), “a obra inteira de Foucault é uma continuação de *A genealogia da moral* nietzschiana: ela busca mostrar que toda concepção que acreditamos eterna tem uma história, ‘deveio’, e que suas origens nada têm de sublime”.
- 3 Ver, respectivamente: Beccari, 2018; Beccari & Almeida, 2019.
- 4 Note-se que, por exemplo, como a trajetória de Sócrates poderia ser facilmente confundida com a do sofista Protágoras, ambos condenados em circunstâncias muito similares (durante crises da democracia ateniense) e sob acusações muito parecidas (ateísmo, educação antitradicional para jovens). É apenas a partir da obra platônica, em sua denúncia aos sofistas e à influência homérica na educação grega, que Sócrates pôde se sobressaltar dentre os inúmeros intelectuais de seu contexto. Ou, como Gagnebin (2006, p. 196) sintetiza ironicamente, “Platão está para Sócrates assim como Homero está para Aquiles”.
- 5 Ver, a este respeito, Gagnebin, 2006, p. 193-200.
- 6 O conceito de “racionalidade” foi elaborado por Foucault (2008) em relação direta com as pesquisas que dedicou à questão da governamentalidade, e pode ser entendida, aqui, amplamente como conjunto de regras da produção da verdade em dado momento histórico. É o que noutros momentos Foucault (2006, p. 235) também denomina “jogos de verdade”.
- 7 Claro que, mais uma vez, a moral cristã não se impôs da noite para o dia. Até o fim do Império, muitos romanos ainda não viam muito sentido em cultuar somente de um deus e se mantinham reticentes ao comportamento monástico de distanciamento do mundo público – prática ancorada na formação das primeiras seitas cristãs e na qual se pautará a atuação da Igreja até a baixa Idade Média. Por isso que, como sabemos, o triunfo do cristianismo dependeu em larga medida de sua apropriação do legado pagão, em especial o platonismo, o aristotelismo e alguns dos princípios e das práticas dos estoicos.
- 8 Atente-se ao fato de que, em Weber, a ideia de uma razão generalizada se refere apenas à ordem econômica capitalista. Na mesma obra, contudo, numa passagem dedicada ao caráter “relativo” e “impessoal” do amor ao próximo no calvinismo, encontra-se a expressão “configuração racional do cosmo social” (Weber, 2004, p. 175). Nesse sentido, e desde que o social e o econômico não sejam reduzidos a dimensões autônomas, é possível entendê-los como faces de uma mesma racionalidade.

- 9 “Leia-se o começo do Fausto de Goethe, o famoso monólogo de Fausto logo no início da primeira parte, e se encontrará ali precisamente os elementos mais fundamentais do saber espiritual, precisamente as figuras deste saber que sobe até o topo do mundo, que apreende todos os seus elementos, que o atravessa de lado a lado, conhece seu segredo, mergulha até em seus elementos e, ao mesmo tempo, transfigura o sujeito e lhe traz a felicidade” (Foucault, 2004, p. 375).
- 10 Ao menos desde a publicação, em 1976, de *A vontade de saber* (primeiro volume da *História da sexualidade*), a noção de “razão governamental” é associada diretamente à subjetivação dos indivíduos. Ademais, é possível pensar na sucessão da obra foucaultiana como, a despeito da ausência de qualquer modelo sistemático de pensamento, um constante preenchimento de lacunas. Em a *História da loucura*, seu primeiro livro, vemos como aquilo que leva uma sociedade a excluir loucos, doentes ou criminosos é o mesmo que leva, inversamente, o sujeito a conceber a si mesmo e a comportar-se conforme determinada racionalidade. Em *As palavras e as coisas*, Foucault se pergunta sobre quais estratos de saber foi possível conceber um homem que se autorreconhece à medida que se deixa determinar por sua própria finitude. Em *Vigiar e punir*, enfim, vemos como as prisões só se tornaram concebíveis à esteira de um novo modelo de indivíduo, a um só tempo disciplinado e produtivo, que internaliza um regime de poder pautado na vigilância de todos por cada um e de cada um por todos. Em suma, a temática da produção do sujeito atrelada aos jogos de verdade e de poder é visível em toda obra foucaultiana, ao menos se tomada em seu conjunto. Ver, a esse respeito, Nealon, 2008.
- 11 Deve-se ter em vista que tal problemática emerge historicamente na convergência de dois processos amplos: o de dissidência e dispersão religiosa desde a Reforma, e o de superação da estrutura feudal pela instauração dos grandes Estados territoriais, administrativos e coloniais.
- 12 Foucault esclarece que não se trata de identificar dispositivos governamentais com determinadas épocas históricas, como se houvesse uma época arcaica, a da soberania; outra moderna, a das disciplinas; e outra contemporânea, a da segurança e da biopolítica. Historicamente, não há uma sucessão desses diferentes dispositivos, mas uma simultaneidade. O que muda de uma época a outra é o modo em que essas diferentes formas de exercício do poder se relacionam entre si e, no contexto desse jogo, qual desses dispositivos cumpre a função dominante. Nesse sentido, o que interessa a Foucault (2018, p. 428) é o triângulo “soberania-disciplina-gestão governamental, que tem a população como seu alvo principal e os dispositivos de segurança como seus mecanismos essenciais”.
- 13 Fato que se torna mais evidente, no entanto, em meados do século XX, quando tanto o keynesianismo quanto o neoliberalismo procuravam, de maneiras distintas, claro, “salvar” os mercados do liberalismo clássico. E mesmo hoje, passada a grande crise financeira de 2008, os Estados ditos “desenvolvidos” continuam a atuar como fiadores supremos do mercado. Ademais, em *Nascimento da biopolítica* Foucault (2008, p. 263-264) nos fornece um argumento contundente: o advento dos Estados totalitários não resultou da totalização do Estado, mas, ao contrário, procede justamente da subordinação do Estado a um partido e, por intermédio deste, a seu

líder. Logo, o regime totalitário foi o único capaz de levar à cabo, por outros meios, a promessa liberal de um Estado mínimo.

14 A hipótese descrita nos manuais é a de que o choque provoca uma paralisia psicológica no eletrocutado, impingindo-lhe um estado de consciência suspensa, por certo intervalo de tempo. Nesse momento, o prisioneiro interrogado torna-se mais sugestível do que antes do choque. Mais do que isso: essas técnicas podem surtir efeito semelhante em sociedades inteiras. Por exemplo, o “estado de choque” provocado por uma guerra, por um atentado terrorista de grande impacto ou mesmo por um desastre natural pode tornar os indivíduos inclináveis a apostar em novos líderes que prometem medidas radicais que, em outras circunstâncias, soariam demasiado impopulares. Ou seja, deve-se agir rapidamente. Logo após um “trauma coletivo”, de qualquer natureza, deve-se adotar reformas amargas, de uma só vez, antes de a população recobrar a tal consciência suspensa pelo choque.

15 Friedman consagrou-se como principal figura da chamada Escola de Chicago após sua teoria monetária lhe render um prêmio Nobel de Economia. Ele postula que as políticas de regulação macroeconômicas (na linha keynesiana) perdem eficácia mediante o rápido aprendizado dos agentes econômicos.

SOBRE OS AUTORES

Alberto Filipe Araújo: Professor Catedrático Aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Armando Rui Guimarães: Professor aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

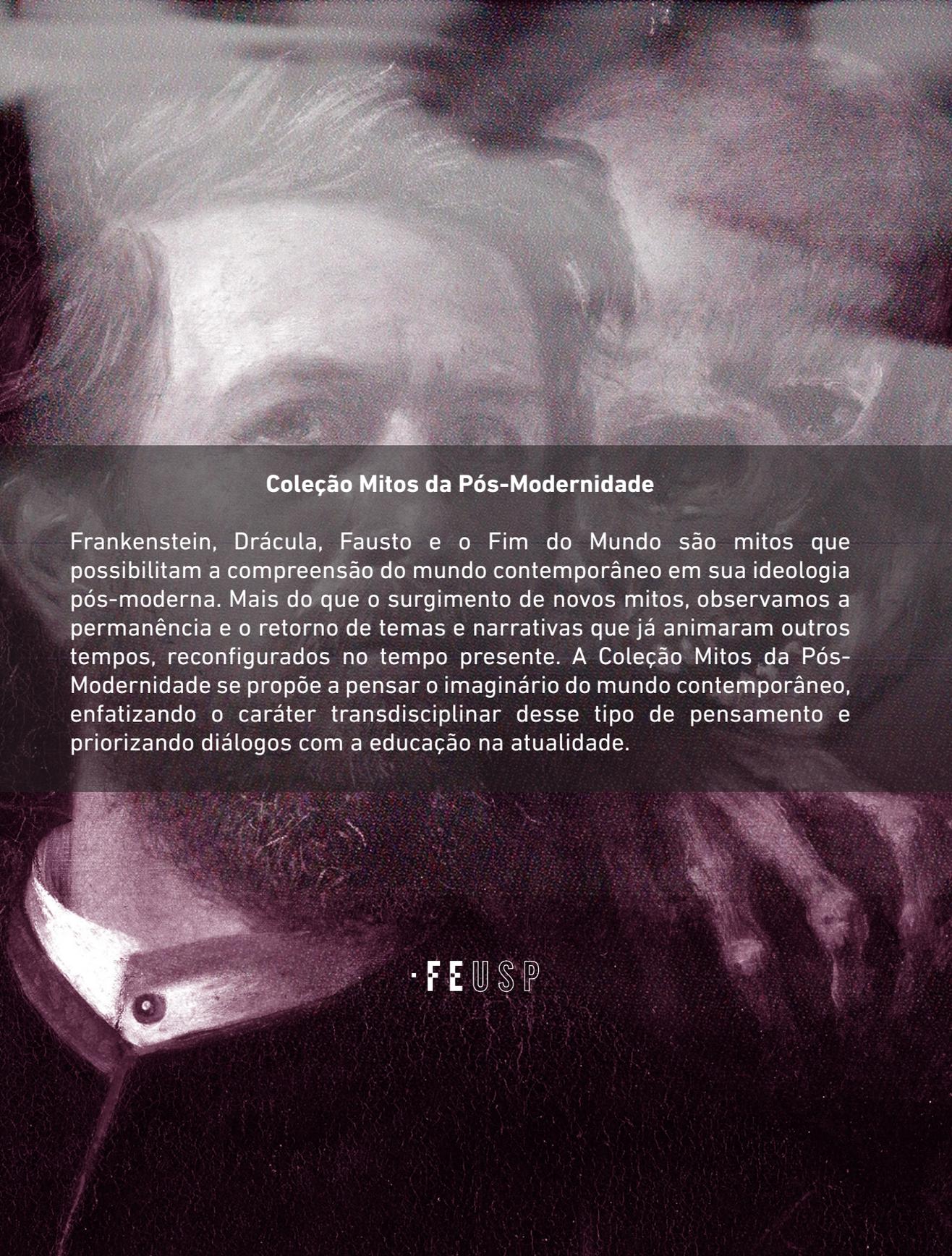
Jean-Pierre Sironneau: Professor Honorário de sociologia e antropologia da Universidade Grenoble-Alpes (Grenoble – França)

Marcos N. Beccari: Professor do Depto. de Design / Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná (Curitiba – Brasil).

Paula Alexandra Guimarães: Professora do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Rogério de Almeida: Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (São Paulo – Brasil).

Este livro,
O mito de Fausto:
Imaginário & Educação,
o terceiro volume da Coleção Mitos
da Pós-Modernidade, utilizou as fontes
tipográficas Playfair Display,
Crimson Text e DIN Next LT Pro,
e foi finalizado em dezembro de 2020,
em Curitiba e em São Paulo
(Brasil).



Coleção Mitos da Pós-Modernidade

Frankenstein, Drácula, Fausto e o Fim do Mundo são mitos que possibilitam a compreensão do mundo contemporâneo em sua ideologia pós-moderna. Mais do que o surgimento de novos mitos, observamos a permanência e o retorno de temas e narrativas que já animaram outros tempos, reconfigurados no tempo presente. A Coleção Mitos da Pós-Modernidade se propõe a pensar o imaginário do mundo contemporâneo, enfatizando o caráter transdisciplinar desse tipo de pensamento e priorizando diálogos com a educação na atualidade.

· FEUSP