

Fausto no limiar entre o mito sagrado e a profana literatura

Pedro Heliodoro Tavares*

RESUMO:

O presente artigo pretende apresentar Fausto como um tema-personagem através do qual autores modernos cruzaram o limiar do mítico fundando uma tradição literária. Como instrumento de demonstração, fizemos uso do conceito kierkegaardiano de *repetição*, ainda que não para destacar o elemento presente nas tantas versões literárias do mito. Repetição e, portanto, elaboração foi o que ocorreu na apropriação de mitos de origem tanto helênica quanto judaico-cristã, compondo assim gradualmente uma face em forma de mosaico para o doutor nigromante.

Palavras-chave: Mito de Fausto. Mito e Literatura. Pré-Faustos. Repetição em Kierkegaard.

O tema-personagem de Fausto é sem dúvida um dos mais *repetidos* e reinterpretados da literatura moderna. Entre grandes representantes de seus autores contaríamos com Goethe, Marlowe, Lessing, Mann, Pessoa, Guimarães Rosa, etc. Entre outros grandes personagens da literatura ocidental tem também como característica distintiva a sua origem em uma existência biográfica documentada, quer dizer, em uma pessoa que teria vivido em terras alemãs entre os séculos XV e XVI e, portanto, num momento que poderia ser considerado o do início da moderna compreensão de Literatura. Mas com este trabalho não pretendemos tratar especificamente da constante e plural retomada desta temática em seus diferentes autores, tal qual fizemos em outras publicações. Visamos aqui justamente a apontar o fenômeno da *repetição/reelaboração* como algo anterior à sua difusão, estando logo nas bases *míticas* de suas origens como tema *literário* e autoral.

Buscar a origem de um mito parece um trabalho fadado ao insucesso. Não se trataria, em tal busca, de encontrar a origem do mito e sim de algo mais próximo da via inversa. Isto pois, o sentido ou a busca do mito é necessariamente *pela* origem ou, mais bem dito, não há mito, senão *mito de origem*. Mitos envolvem a gênese de algo: do universo, das águas, do fogo, da terra, dos sexos, da culpa ou do próprio homem. Uma vez que podem versar sobre a origem do próprio humano, entre tantos outros fenômenos e substâncias que lhe são anteriores, não caberia ao homem a sua autoria. Os mitos dizem respeito às criações e peripécias divinas. Sendo da ordem do divino eles não requerem explicação, não podem ser explicados pelos referentes humanos, cuja formulação de sentidos exorbita o real. “O mito é uma ‘janela para as sombras’, fresta para um além que sempre se esquiva, vidraça aberta para a noite, onde ressoa o riso dos deuses” (BRICOUT, 2001, p.17).

De tal modo, o mito mantém uma curiosa relação entre a ordem e o caos. Busca aproximar o caos de sentidos inalcançáveis pela razão dando-lhe certa ordem, mas preserva em si faltas e lacunas que denunciam, na organização dos sentidos, uma articulação subjetiva inerentemente necessária àquele que dele visa se aproximar. No mito, está a equivocidade do *forjar* (produzir / enganar). No mito, está o ferro malhado e formatado, marcado por um caráter uno, mas também o *engano*, o fabuloso, que aponta para a união, o sentido e, ao mesmo tempo, à denúncia de um sem-sentido como produto da ficção. Produção-ficção, essa, em constante movimento a partir da apropriação errática de cada nova *forja*, de cada autor que visa a imprimir-lhe sua marca.

E estaria o Fausto elevado a essa categoria? Não seria antes uma lenda, uma personagem histórica ou talvez uma simples temática? O que se funda ou se origina com Fausto, se todo mito é de origem? Propomos que Fausto se enquadraria, sim, nessa categoria de mito, uma vez que, enquanto nome-matéria-prima, serve para toda uma gama de criações de alegorias do drama humano diante da cultura, da nação, da produção de sua marca singular, da superação ou confrontação com seus limites. Além disso, o nome Fausto serve como receptáculo para a *repetição* de temas e personagens míticos que lhe são anteriores e lhe dão alicerce, além de inspirar a forja de “lendas biográficas” que compõem constelações de personagens-guia de imaginários nacionais e universais. No que tange ao Fausto, eis sua singularidade, os elementos míticos ou mitológicos que o precedem se acoplam a uma personalidade histórica e dela fazem *lenda*, a ponto de não restar desse “histórico” senão o nome. A lenda vira folclore, marcando a repetição dos folguedos, de *farsas* e jogos de marionetes nas feiras públicas, para pouco a pouco se tornar tema de repetição de outra categoria: a *Literatura*, como hoje a entendemos.

Se abrimos esta argumentação apontando que *o mito é sempre de origem*, parece-nos que *Fausto está na gênese do Homem, do humanismo*. Ainda que sua primeira versão popular venha a lume pelas mãos de um editor vinculado à pregação religiosa, o tema que já ecoava em praças públicas denuncia esta passagem de ênfase do divino para o humano, do medieval para o moderno, do teológico para o científico e as suas consequências no social. Nas repetições, denunciam-se o luto por um Deus, senão morto ao modo nietzscheano, moribundo e destituído do poder de outrora. O fascínio, nunca dissociado do medo, pelas maravilhas de um potencial humano inexplorado, por um lado, e a descrença no homem (charlatanismo, escroqueria) e em seu potencial científico, por outro, tornam-se questão em Fausto. Desacreditada do Deus que se faz representar pela Igreja Romana, com suas corrupções e comércio de indulgências, e desconfiada de um saber mundano em construção (Alquimia, Astrologia, Medicina farmacológica), à sociedade que engendra Fausto só uma coisa é certa: a onipresença do *espírito enganador*.

É ele, ou a presença dele nos atos e aspirações humanas que está por trás deste mito que se desdobrará em Literatura, fazer que tem também no engano ou no paradoxal o seu ponto de partida, mas com um *modus operandi*, assim pretendemos assinalar, diverso da tradição mítica. A passagem de um tema, do mito, enquanto tradição oral que encerra uma verdade, para a elaboração literária, que tem por princípio a ciência de uma *Phantasie*, faz da Literatura uma *Ars Diaboli* contraposta a *Ars Magna* do mito que exprime, conforme posto, o que é do divino, sendo o homem um mero e ineficiente veículo de sua difusão pela palavra. Na Literatura, irrompe a ousadia prometeica de um autor que, por um instante, estanca o jorro oral da tradição mítica, apropriando-se dela para, dali, pela escrita, fazer uma *obra*.

Para sintetizarmos as características do Mito e compreendê-lo de melhor forma em extensão ou contraposição à Literatura, cabe apresentarmos uma síntese de como o concebe Mircea Eliade em seu *Aspectos do Mito* (apud BATISTA, 2003, p. 63-64):

Os mitos são histórias consideradas absolutamente verdadeiras (contrapostas às fábulas e ficções (num modo mais próximo ao literário moderno), no seio das sociedades nas quais o mito permanece *vivo*);
As histórias míticas falam dos *Entes Sobrenaturais*, seres fantásticos que com sua mágica intervenção puderam;
Criar - o mundo ou qualquer outro algo - ou seja, tornar possível um *vir a ser* em um tempo próprio, das origens – O *tempo primordial* – sagrado e “apartado” do nosso tempo ordinário e profano;

As ações mágicas, nos tempos primevos, destes *Entes Sobrenaturais* têm um aspecto *modelar* para todas as atividades humanas, verdadeira conjuntura espiritual para as sociedades “primitivas”;

Conhecendo-se as origens das coisas, como elas foram constituídas pelos *Entes Sobrenaturais*, torna-se possível dominá-las e manipulá-las com os mais diferentes objetivos – por exemplo, fazer as plantas crescerem ou promover a cura de um enfermo – o que pode ser obtido pela;

Rememoração das narrativas – com capital importância da memória -, vivendo-se o mito e tornando-se sagrado, capaz de, no contexto do ritual, tornar presente o *Tempo Primordial* e os *Entes Sobrenaturais*, mantendo-se contato com eles e vendo-os agir na formação das coisas; para este reviver mítico tem importância radical a;

palavra, cuja preeminência sobre a criação do mundo é inexorável, tanto no primo instante da geração – no qual a divindade e/ou o mundo podem ser o “objeto” de sua força criadora – quanto nas instâncias ritualísticas de recriação cósmica, levada a cabo pelos iniciados (pajés, xamãs e outros).

Há uma oposição clara de um mito enquanto tal, apresentado nas categorias acima dispostas, e o fazer literário a partir da modernidade. Fausto parece ser um exemplo patente disso em *forma* e *tema*. Quanto à *forma*, temos a apropriação de algo que cabia ao divino por parte do homem e a impressão nisto de uma *autoria*, ou da função-autor (FOUCAULT, 1969); esta elaboração fica evidente a partir de uma *característica fundamental* da primeira aparição de uma obra escrita sobre um Fausto, a saber, O *Volksbuch de pregação luterana* editado por Johann Spies. A despeito da sua discutível qualidade literária, este livro se torna um *best-seller* que ultrapassa barreiras de línguas e fronteiras. É distinto dos demais livros sobre Fausto pela ausência de uma *autoria*. Ponto de passagem, portanto, do mítico ao literário.

Assim como qualquer escritura sagrada, que não possui autor, salvo na qualidade de um repetidor-narrador, o livro de Spies pode esconder uma intencionalidade ao não ser assinado. Como *Volksbuch* (livro popular - livro do povo) torna-se mais verdadeiro no que anuncia, uma vez que se faz valer do dito *vox populi, vox Dei*. O livro anônimo editado por Spies em 1587, se é bem sucedido em sua popularidade e divulgação, parece ter um efeito colateral de disseminar o *gêrmen da autoria*, tão contrária ao mito. Tal *gêrmen* terá no inglês Marlowe sua primeira fecundação perene na temática em questão com seu *The Tragic History of the life and Death of Doctor Faustus*, de 1594.

É o que essencialmente está no próprio *tema* mítico sobre o qual se passa a escrever em um nome próprio. Se em Fausto temos os *Entes Sobrenaturais*, a relação não linear com o *Tempo*, e operação pela mágica da *Palavra Sagrado-Profana (Sacer)*, conforme as categorias eliadianas, essas categorias deixam de ser exclusividade do divino ou de seus representantes (xamãs, pajés e sacerdotes) para serem apropriadas e manipuladas pelo Homem em seus anseios e em seu próprio nome e benefício (ou malefício). É nisso que apoiamos nossa tese de que o fáustico assinala a passagem do mítico como escritura divina e universal para o literário enquanto uma escritura autoral, singular e subjetiva em sua gênese, mas social em sua base e em seus destinos.

A literatura autoral, nesse sentido, diferencia-se tanto da escritura sagrada quando da poética do *aedo* que canta os feitos dos deuses e heróis inspirado pela musa, e, portanto por algo da ordem do divino. É nisso que ela se manifesta herética, pela *escolha (hairésis)* de um autor, por um tema, um *estilo* (elemento diabólico¹ no entender do Mefisto de Valéry), os personagens e seus destinos. O que não quer dizer que este autor não se sirva, não se utilize da tradição mítica, muito pelo contrário. Mas o faz não como veículo divino e em nome do divino, mas compreendendo esta tradição como uma produção ficcional que encerra verdades, as quais processa e articula, por sua vez, em nome próprio.

Mas eis a velha questão da oposição entre verdadeiro (*ἀληθής*) X falso (*ψευδής*) no que tange ao mito e sua relação com qualquer possibilidade de ciência. Questão que já se colocava na *maieutica* socrática. Na busca por dar conta de uma verdade inexprimível pela demonstração empírica ou pelo recurso racional, mesmo o Sócrates platônico da *República* (que bane os artistas das representações imagético-ludibriadoras), parece apontar *μῦθος* (Mito) como o único ponto de partida possível para tratar do *verdadeiro*:

Sócrates – Não convém começarmos a sua educação pela música em lugar da ginástica?
Adimanto – Sem dúvida.
Sócrates – Tu admites que os discursos fazem parte da música ou não?
Adimanto – Admito.
Sócrates – E existem dois tipos de discursos, os verdadeiros e os falsos?
Adimanto – Sim, existem.
Sócrates – Ambos entrarão em nossa educação, ou começaremos pelos falsos?
Adimanto – Não estou entendendo.
Sócrates – Nós não começamos contando fábulas às crianças? Geralmente, são falsas embora encerrem algumas verdades. Utilizamos estas fábulas para a educação das crianças antes de levá-las ao ginásio.
Adimanto – É verdade (PLATÃO, 1987, p. 376-377).

Há uma diferença clara no que tange à relação com o mito nas sociedades teocêntricas, que por ele se orientam, e a partir de um antropocentrismo, seja o clássico (socrático-platônico) ou o humanismo moderno que nasce junto com Fausto: nessa última sociedade manifesta-se a ciência de sua falsidade e insistência em usá-la em prol da verdade como produção ou efeito e não como revelação direta e inequívoca. Algo bastante diverso da relação pré-humana com o mito nas sociedades onde ele é vivo. Se o canto do *aedo* igualava o *verdadeiro* (*ἀληθής*), uma operação inaugura-se quando um homérico passa a *gravar-escrever* (o que em grego não se diferencia) isso, congelando-o no tempo e num espaço e a essa operação associando um *nome*. Se talvez Platão o banisse, o poeta moderno, de sua República, talvez não tenha percebido o valor desta operação, que viria ecoar metonimicamente de autor em autor até encontrar, por exemplo, Joyce e sua *Odisséia* renomeada *Ulysses*. Quanto ao Fausto, a partir do *Volksbuch* anônimo, que congela e transporta a palavra que ecoava nas feiras, nas tavernas, nos sermões e nas alcovas, também esse inaugura uma série de apropriações que se dispõem numa cadeia: Marlowe, Widmann, Lessing, Goethe, Berlioz, Gounod, Heine, Spengler, Valéry, Mann, Guimarães Rosa, Jarry...

Com isso chegamos a um ponto essencial. Vemos aqui uma *repetição*, que não concerne propriamente, ao seu aspecto eminentemente subjetivo, como ficou célebre a noção freudiana de repetição, mas que se manifesta num plano cultural. Essa *repetição* que aqui observaremos no mito e em seus tratamentos interessa-nos, antes, naquilo que a categoria traz também de um aspecto que estaria na fronteira entre o sujeito e a cultura, numa remissão mútua de transformação pela mediação e elaboração. Estaríamos aí talvez mais próximos da repetição de Kierkegaard em seu ensaio que leva o mesmo nome². O filósofo dinamarquês antecede aos psicanalistas ao afirmar que na repetição não se trata de um automatismo inócuo. É na repetição que está a possibilidade do avanço, da novidade: “A dialética da repetição é simples, pois aquilo que se repete existiu, caso contrário, não poderia ser repetido, mas é precisamente o fato de ter existido que dá à repetição o caráter de uma novidade”³ (KIERKEGAARD, 2003, p.60).

Kierkegaard (2003, p. 61) associa a repetição à reminiscência, apontando aí sua concepção clássica. “Quando os gregos diziam que todo conhecimento é reminiscência, eles entendiam por isso que tudo aquilo que *foi*, e quando se diz que a vida é uma repetição, isso significa que a vida que já foi se torna agora atual”⁴, ao que junta: “A reminiscência é a concepção pagã da vida, a repetição é a moderna”⁵ (KIERKEGAARD, 2003, p.61). Entretanto, haveria aí uma diferença fundamental entre a recordação e a repetição a ser colocada pelo filósofo:

A repetição e o lembrar representam o mesmo movimento, mas em sentidos opostos; pois isto de que nos lembramos é o que foi, é uma repetição a em retrospecto. Por outro lado, nós nos recordamos da verdadeira repetição indo na direção de um avanço. É por isso que, quando ela é possível, a repetição torna o homem feliz, ao passo que a recordação o torna infeliz... ⁶ (KIERKEGAARD, 2003, p. 30).

A repetição que nos interessa aqui é aquela que se processa em cada autor que toma o Fausto como tema de produção. Trata-se de uma tomada de posição diversa de toda passividade perante a cultura. Como está também em Kierkegaard (2003, p. 30): “Aquele que se contenta em esperar é um frouxo, o que se contenta em lembrar é um voluptuoso, mas o que deseja a repetição, este é propriamente um homem”⁷. E quando nos debruçamos sobre o tema de Fausto como o modo de fazer-se um nome autoral pelos seus atos, o processo da repetição nos é essencial para seu entendimento. É onde pretendemos demonstrar que Fausto está no modo como cada autor se apropria desta temática mítica (logo, universal) e processa a partir disso algo que se dá em nome próprio (singular).

Na produção de cada Fausto, está uma elaboração de algo que vai além de uma recordação biográfica nos moldes de um diário. Quando um autor se dispõe a compor seu Fausto, ali ele se faz o personagem, assim o entendemos, no sentido de que esta escritura sela um certo pacto pela produção de algo. O que nos faz lembrar o prefácio de *Repetição* quando Jacques Privat (2003, p. 20) refere-se ao próprio autor comentado: “Um destes que não pertence mais à comunidade das pessoas ordinárias, falando, no entanto, em seu nome – um excluído, um maldito: um poeta moderno”⁸. E tal julgamento se justifica quando o próprio Kierkegaard, que abre mão de uma felicidade conjugal como o preço a pagar para sua realização como pensador-escritor, assim define a “missão do homem: tornar-se real, visível, entrar para a existência aqui e agora, realizar-se por si mesmo como esta possibilidade particular que se é. Tornar-se autêntico é a única maneira de permanecer autêntico, é justamente a repetição”⁹ (PRIVAT, 2003, p.31).

Fernando Pessoa, o autor múltiplo, ou de vários nomes, poeta que entre tantos também escreveu seu Fausto¹⁰, mostra em ato (de escrita autoral) como o mito é caro ao literário e como pelo literário-poético dele podemos extrair sua função:

O mito é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo (PESSOA, 2003, p. 43).

No gênero literário é, sobretudo, pela poética lírica ou épica mais que através da prosa e da narrativa que se igualam as potências da forma e do conteúdo, o gênero em que mais bem se cria, se produz ou se inventa a partir do mito, onde mais bem se trabalha com a palavra, *via sacra* do mítico. Na poesia, o paradoxo inverossímil denuncia contradições inerentes à verdade inefável por uma chispa,

numa fugacidade que quase nos escapa. Se o mito é *o nada que é tudo*, o verso é o *algo* que disso se produz. Como este *corpo morto de Deus, o pai, a tradição* se revela ou se ilumina em cada autor, aí está a influência no sentido bloomiano (BLOOM, 1973), o fazer poético. Se a metáfora do intransponível, do inefável, do interdito foi para Sigmund Freud a *rocha-viva* a castração, quem melhor a representa que o sol (a rocha incandescente, representação clássica), o princípio masculino e diurno da alquimia faustiana, primeira representação da divindade única, o astro-rei, astro-pai (Deus/Dies, Dieu-Pater/Júpiter) Os deuses míticos são aqueles que tão prometeico-faustianamente os autores de Fausto visam igualar-repetir quando se apropriam de suas temáticas.

Por apontarmos que Fausto, num certo sentido, não se enquadraria propriamente na categoria de mito por que este último não tem origem, mas ao contrário, é o que as designa (as origens), cabe mencionar o que a personagem porta de mítico pelo *apoio* que percebemos de sua temática em determinados mitos anteriores à modernidade. Podemos certamente pensar quantos precedentes existem para a lenda do pactário nas diversas tradições que fundamentam o nosso imaginário. Entendendo o aspecto central do Fausto como a *hybris*, em ruptura com os deuses ou o Deus-pai na busca de exceder os limites impostos, o mal da *soberba*, o doutor tem importantes antecessores, tantos na vertente judaico-cristã, quanto na clássica.

Roland Barthes (2004 p. 76) defendia a compreensão do texto literário como “antídoto do mito” e apontava em Marx a ideia de que o mito buscava “*inverter* a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o ideológico, o histórico em ‘natural’”. Entretanto, é Barthes quem nos aponta que a concepção do mítico sofre uma reviravolta a partir da ciência do signo e de sua apropriação pela Psicanálise na França. Não mais buscaríamos o sentido oculto da natureza, mas antes as possibilidades de tessitura de uma linguagem oriunda da própria impossibilidade deste desvelamento.

O mito deve ser tomado efetivamente numa teoria geral da linguagem, da escritura, do significante, e essa teoria, apoiada nas formulações da etnologia, da psicanálise, da semiologia e da análise ideológica deve alargar seu objeto até a *frase*, ou melhor, até as *frases* (o plural de frase); quero dizer com isso que o mítico está presente em todo lugar onde *se façam frases*, onde *se contem histórias* (em todos os sentidos das expressões): da linguagem interior à conversação, do artigo de imprensa ao sermão político, do romance (se ainda existe) à imagem publicitária – toda fala que possa ser coberta pelo conceito de *Imaginário* lacaniano (BARTHES, 2002, p. 80).

Já que o autor menciona o conceito de *imaginário* em Jacques Lacan, poderíamos pensar sua relação com os outros dois registros lacanianos da experiência psíquica: o *simbólico* e o *real*. O mito propõe-se o impossível, próprio do *real*. Visa ao desvelamento de uma verdade irrevelável, à enunciação de um enunciado indizível, à produção textual da verdade. Mas se a produção textual é tradicionalmente do *simbólico* e, portanto, metafórica, propondo um jogo de infinita remissão substitutiva, o mito tem que, ao mesmo tempo, fazer remissão e estancar o jorro significante pelo paradoxo, pela intervenção inventiva. Nessa empresa manifesta-se o coletivo, o supra-individual a partir de uma tônica de discurso, ainda que sua elaboração se dê na forma como cada obra a repete, a retoma e a reelabora, esta verdade universal, imprimindo-lhe a sua marca por sua própria tessitura.

Podemos apontar como essa tônica compreende “histórica e geograficamente, toda a civilização ocidental (greco-judeo-islamo-cristã) unificada sob uma mesma teologia (a essência, o *monoteísmo*) e identificada pelo mesmo *regime de sentido*” (BARTHES, 2002, p.79, grifo nosso). Em suma, o mito de Fausto feito literatura só é identificável e possível num contexto político (de *polis*) específico, com determinados códigos preexistentes de divindade, humanidade e sentido. As soluções sempre

individuais, somente seriam possíveis neste *com-texto*. Barthes nos faz lembrar o parentesco de *texto* e *tecido* para que possamos aludir a uma *tessitura* do mito entre o singular e o coletivo.

O coletivo, como tradição, já traz o desafio de um enlace com fios de naturezas muito diversas tais como a herança helênico-romana, o paganismo germânico e o judeu-cristianismo no que cabe ao nosso mito de Fausto. Para os gregos, os destinos eram tecidos pela trinitária união das parcas Cloto, Láquesis e Átropos. Outras tradições também souberam recorrer à tessitura como tradução de uma tradição tais como a escocesa, que porta o cruzamento dos clãs (dos patronímicos) no quadriculado dos *kilts*, ou a dos incas, que nos legaram sua tradição escrita pelo sistema de nós, por nós ainda hoje “desatados”. Pois se, como sustenta a tradição oral da *Vox populi*, os deuses escrevem certo por linhas tortas, existe uma função incontestavelmente divina outorgada aos escritores (*Dichter*) que instalam (*herstellen*), apresentam (*vorstellen*) e representam (*darstellen*) nossa tradição, para tomarmos a apreensão de Lacoue-Labarthe (2000) no que tange à relação entre a *poiésis* grega e a *Ge-Stell* (instalação/composição) alemã, através de suas tessituras literárias.

Se os tomamos aqui, os escritores, como aqueles que de modo singular tecem esta tradição, cabe lembrarmos o esclarecimento de Walter Benjamin (1961, p.106) para reiterarmos nosso entendimento da relação vida-obra e nossa apreensão do biográfico: *Aber das Leben des Menschen, und sei es das des Schaffenden, ist niemals das des Schöpfers* (A vida do homem [Mensch], quer dizer a do realizador [Schaffender], nunca é a do criador [Schöpfer]). Essa forte tese benjaminiana é essencial para a compreensão de como a *função-autor* pode ser cara aos estudos literários. Nesse sentido, o escritor *paga com seu ser* (preço fáustico) na realização de sua obra para que outro, seu leitor, possa se capturar nesta singularidade quando a lê. Todo escritor de um Fausto, de certo modo, repete a heresia de sua personagem-tema ao roubar para si e, portanto, para a humanidade, o que antes era próprio das narrativas míticas, logo, divinas.

Associamos anteriormente as categorias de mito e repetição e percebemos como essas categorias se conjugam na busca por uma *verdade*, no sentido que *ἀλήθεια* quer dizer, literalmente, “des-esquecimento” ou “des-encobrimento”. Como aponta Heidegger (2002 p.229) “des-cobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e deixou para trás o encobrimento.” Assim entendemos que nas re-edições, re-atualizações dos mitos estão sempre em cena a des-velação de um quê, de um traço desta *verdade*. São os vários mitos que enumeraremos a seguir, aqueles que se destacam, numa constante repetição des-encobridora e re-encobridora, como uma máscara sobre um rosto que ora se oculta, ora se revela, antecipando o tema de Fausto. A partir destes pré-faustos é que poderemos compreender a reedição de uma repetição que será a da autoria, repetição que passará pela re-apropriação.

Para iniciarmos, cabe lembrar a referência que aquele que chamamos de “Fausto histórico”, o contemporâneo de Lutero, fazia de si mesmo como o *Fausto Jovem*, *Fausto Junior* ou o segundo dos Faustos (MAHAL, 1980a). Ou seja, o próprio Fausto, que poderíamos apressadamente chamar de “original”, acrescenta em seus epítetos essas referências que o colocam como o segundo de uma tradição. Segundo certas fontes (MAHAL, 1980b) Georg Sabel seria o nome do homem de Knittlingen, que incorpora o epíteto *Fausto* a seu nome por identificação a um antecessor.

Trata-se, no caso desse antecessor, de *Simão, o Mago*, personagem bíblica que é apresentada como o primeiro dos blasfemos:

A figura de Fausto remonta às aparentes origens da heresia cristã no suposto primeiro gnóstico, Simon Mago de Samaria, que quando foi para Roma adotou o nome de Fausto, “o favorecido”. Antes, em sua carreira um tanto tempestuosa, Simão descobrira uma prostituta em Tiro, Helena, a quem proclamara o pensamento

de Deus decaído e, numa de suas encarnações anteriores, Helena de Tróia. Esse escândalo herético é a origem distante do mito de Fausto, que depois foi ligada a um verdadeiro Georg ou Johann Faust, um charlatão e astrólogo errante do início do século 16, que morreu por volta de 1540 (BLOOM, 1995, p. 211).

A hipótese de Bloom é interessante e nos ajuda inclusive a entender como foi posteriormente associada a célebre Helena de Tróia ao personagem pós-medieval. Simão também pode ser reconhecido nos fins trágicos que os primeiros Faustos literários (Spies e Marlowe) mereceram. Na Bíblia, ele aparece querendo comprar dos apóstolos o poder de aceder ao Espírito Santo. Simão, tal qual descrito no que concerniria ao Jörg (Georg ou Johann) Sabel-Faust, também dava demonstrações públicas de seus poderes, mas pela levitação. Em *Atos dos Apóstolos* (Capítulo 8, Bíblia Sagrada, 2002) nos é brevemente apresentado: “9 E estava ali um certo homem, chamado Simão, que anteriormente exercera naquela cidade a arte mágica, e tinha iludido o povo de Samaria, dizendo que era uma grande personagem; 10 Ao qual todos atendiam, desde o menor até ao maior, dizendo: Este é a grande virtude de Deus. 11 E atendiam-no, porque já desde muito tempo os havia iludido com artes mágicas.”

Sua morte, descrita em texto apócrifo, teria ocorrido em virtude de uma aposta que fizera com o também Simão, rebatizado Pedro, de que poderia voar. Nesse momento, em que de fato o mago é bem sucedido em sua proeza, São Pedro intercede junto aos poderes divinos ocasionando a queda de Simão. O que mais se sabe do mago? Sendo-lhe atribuída a fama de ter sido o fundador do gnosticismo cristão, considerava o Deus do antigo testamento um demiurgo, defendia a ideia da reencarnação e considerava o fogo o princípio elementar de todas as coisas, inclusive da alma. De seu nome derivará o pecado da Simonia que envolve o comércio de coisas sagradas ou temporais (profanas), ato no qual se enquadra nossa personagem-tema. É, portanto, inegável a associação com o alquimista e nigromante moderno que pagou com uma morte trágica o preço pelo pecado de querer para si o que só cabia ao divino (MAHAL, 1980b).

Sem dúvida, os testemunhos que deles temos, tanto do Fausto histórico quanto de Simão-Mago, são principalmente de seus opositores, mas sabemos que, numa época em que imperava a fé cega e a resignação perante o divino, Simão-Fausto defendia a ideia de que o divino só se alcançava pelo *saber* e ousou “pagar o preço” para obtê-lo. Trouxemos aqui Simão-Mago que ocupa uma posição intermediária entre o mítico e o biográfico. Mas, no que isso tem de relação com os mitos que preparam a emergência da personagem, poderíamos seguir nossa *coterie* pelos antecessores bíblicos, com o casal primordial.

Sabemos de Adão e Eva, que esses não resistiram em provar do fruto da árvore do *conhecimento*, não sem, é claro a mefistofélica intervenção da serpente tentadora. O primeiro delito humano seria então a busca em se apropriar do que é do Pai criador. Este delito se liga diretamente ao saber almejado por Fausto, ou seja, aquele que esposa ciência e experiência. Porém, como coloca Honório Autun (apud AGAMBEN, 2005, p.38) “antes do pecado original, o homem conhecia o bem e o mal: o bem por experiência (*per experientiam*), o mal por ciência (*per scientiam*). Mas, após o pecado, o homem conhece o mal por experiência e o bem somente por ciência.”

Como comenta Donald Schüller (2003, p. 15), se formos começar pela *queda*, cabe lembrar que foi Eva quem primeiro caiu em tentação, caiu em pecado e caiu do paraíso:

Eva antecede Adão. A história começa com ela: ela caiu primeiro. Embora ela tenha sido feita da costela de Adão, ela lhe deu origem. Sem ela, Adão não existiria, não como existiu a partir dela. O Adão andrógino ficou na pré-história. Em Eva e Adão, estão compreendidas a polaridade mulher-homem, a queda, a promessa de redenção” (SCHÜLLER, 2003. p. 91).

Talvez por isso, e não por um machismo descabido, que justamente no Fausto, que outorga ao feminino a salvação, lemos:

Denn geht es zu des Bösen Haus,
Das Weib hat tausend Schritt voraus
(Rumo à morada do maligno,
A mulher está mil passos à frente) (GOETHE, 1999 p. 146).

Com o *Fausto* de Goethe, aprendemos que todo ato é delito e nesse sentido temos aí o primeiro ato humano, um ato de linguagem, na persuasão de Eva pela serpente e de Adão por Eva. Não esqueçamos a “emenda” goetheana:

Doch wie sie auch sich eilen kann,
Mit Einem Sprunge macht’s der Mann
(Mas, não importa com que pressa ela corra
Num salto o homem a alcança) (GOETHE, 1999 p. 146).

A desobediência Evo-Faustiana não significa trocar de pai, de Deus pelo diabo. Afinal, como bem se lê num dos fragmentos do Fausto intentado por Lessing: “Saiba por mim afinal, disse ele ao demônio, que um homem deseja muito mais do que Deus e o diabo têm a lhe oferecer”¹¹ (apud DABEZIES, 1972, p. 57). Trata-se de colher um fruto e experimentá-lo por conta própria, movido talvez nem tanto pela avidez, no caso de Eva, ou pelo *Streben*faustiano, mas pela simples *escolha* (*hairesis*).

Passando da *gênese* judaico-cristã para a *Cosmogonia* e a *Teogonia* helênicas, encontramos aquela que talvez seja a personagem mais próxima de nosso herói germânico. Falamos aqui de um deus que será condenado a expiar a culpa de ter favorecido não a si próprio, exatamente, mas aos humanos, suas amadas criaturas. Falamos de Prometeu. Devido à arrogância e ao orgulho excessivo que os “homens” sustentavam perante os deuses na Idade de Bronze, Zeus os teria privado da luz do sol e do fogo. É nesse momento que sorrateira e ardilosamente, segundo o mito, Prometeu irá tomar o fogo dos deuses em favor dos mortais, ato que não ficará sem consequências.

“Prometeu podia prever muitas coisas porque era filho de Têmis, a deusa com maior poder profético” (STEPHANIDES, 2004, p.50). Pôde, portanto, prever tanto sua punição, ordenada por Zeus, seu tormento ao ser amarrado ao Cáucaso em sua “eterna” condenação a ter o fígado devorado pelo pássaro, bem como a sua libertação por Hércules que vem romper-lhe os grilhões. Mas, lembremos sua divisa: “sem sacrifício não se consegue nada nobre ou belo”. Notemos também que, como Fausto, etimologicamente o “afortunado/favorecido”, seu nome instiga-nos a pensar num dom. Chama-se *Προμηθεΰς*, ou seja, “aquele que pensa/percebe (*μανθάνω*) antes ou por antecipação (*προ*)” Diferentemente de qualquer Fausto que tenha sido descrito ou escrito como advertência aos perigos de uma heresia movida pela inconsequente soberba e quanto ao preço a ser pago, Prometeu é aquele que não cede em seu desejo, mesmo sabendo de antemão seu destino. Poderia entregar-se tão simplesmente à sua faculdade divinatória tirando vantagem do domínio sobre esse *daimon*, mas não o faz.

Prometeu realmente ajuda a forjar um homem divino, o homem-deus que surge às portas do renascimento e do humanismo, à época da emergência de Fausto. Diferentemente do demiurgo judaico, é um deus que recria o homem, fazendo-o o possível artífice, *homo faber*. É ele quem cria esse homem-divino que ameaça o poderio de Zeus ao ensinar-lhes suas artes e ofícios. Conforme aprendemos com Êsquilo (apud LECOURT, 1996, p. 48), o titã teria ensinado os homens a: “Atrelar

os animais, conduzir os cavalos, navegar, misturar os bálsamos para afastar todas as doenças [...] em resumo, todas as artes humanas vêm de Prometeu”.

Existe, nesses ensinamentos que moldam o homem fabril e dominador das ciências e, portanto, da natureza, uma provocação contra Zeus. Seu ato de instrumentalizar seus humanos de poderes divinos o faz um deus-herege. O mesmo Goethe que universaliza o tema de Fausto como aquele que tem a ânsia por dominar a natureza escreve em seu tão célebre poema *Prometheus*:

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen,
Genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich.
(*Prometeu, dirigindo-se a Zeus*:
Eis-me aqui. Formo homens
à minha imagem,
uma estirpe que a mim se assemelha,
para sofrer, para chorar,
para gozar e se alegrar.
E para não te respeitar
como eu) (GOETHE apud LECOURT p.146).

Esse homem prometeico, feito à imagem e semelhança de seu re-criador/inventor é aquele que Dominique Lecourt (1996) irmana a Fausto em seu *Prométhée, Faustet Frankenstein*. Elenos é apresentado como um dos pilares dos “fundamentos imaginários da ética”, sob cujos auspícios vivemos em meio à revolução tecnológica, intervenções genéticas e confiantes nas utopias progressistas, alimentando a “vã esperança” de vencer a morte, espécie de dádiva duvidosa que o Prometeu de Ésquilo nos testemunha. Diante do coro das Ninfas, Prometeu se orgulha altivo de sua intervenção em defesa de nossa raça:

PROMETEU - Quanto aos mortais, porém, não só lhes recusou qualquer de seus dons, mas pensou em aniquilá-los, criando em seu lugar uma raça nova. Ninguém se opôs a tal projeto, exceto eu. Eu, tão somente, impedi que, destruídos pelo raio, eles fossem povoar o Hades.
CORO - Mas... nada mais fizeste, além disso?
PROMETEU - Graças a mim, os homens não mais desejam a morte.
O CORO - Que remédio lhes deste contra o desespero?
PROMETEU - Dei-lhes uma esperança infinita no futuro.
CORO - Oh! que dom valioso fizeste aos mortais! (ÉSQUILO, 2001, p.37).

Talvez por isso Lecourt aponte o detalhe curioso de como, numa recente encíclica papal, nossa pagã personagem helênica aparecerá sob a pluma do pontífice, que condena a “atitude *prometeica* do homem que pretende se erigir senhor da vida e da morte, pois ele assim o decide, ainda que na realidade ele seja vencido e aniquilado por uma morte irremediavelmente fechada a toda perspectiva de sentido e a toda esperança”¹² (apud LECOURT, 1996 p.8, grifo nosso).

Veremos que não se trata propriamente desse fascínio tecnológico o que nos interessa seja em Fausto, seja em Prometeu em relação àquilo que os procuramos aproximar de nossas análises. Falamos desta disposição recriadora que pode conduzir não a um simples fazer fabril, imitativo e serial,

tratamos da necessária ousadia para romper com o caminho que simplesmente desvia das dificuldades, seguindo pelo que aponta aos desvios necessários para a elaboração de uma nova realidade através da escritura. É nisso que, junto com o filósofo inglês Anthony Ashley Cooper de Shaftesbury, vemos “em Prometeu um escultor e um poeta que não se contenta tão somente em *imitar*, mas que tem a audácia de *criar*” (LECOURT, p.66) (grifos nossos). Afinal de contas: “O verdadeiro Prometeu moderno não seria aquele que ousaria retomar o caminho não somente pela natureza do mal, mas também pela perspectiva do bem:¹³” (LECOURT, 1996, p.24). Seria aquele que, pela *boa heresia* aparta-se do caminho prévio recriando seu destino. Nisso é que ele é incompreendido por Hermes, seguidor cego do senhor olímpico, mas pôde ser escutado e compreendido por Hefesto, o deus artesão encarregado de fabricar seus grilhões. Hefesto, o deus-ferreiro, com sua forja alquímico-criadora, é certamente outro célebre pré-fausto, sobretudo quando pensamos em suas releituras na temática de “O Ferreiro e o Diabo” tantas vezes retomada nas leituras fáusticas da literatura de cordel e no teatro mamulengo do nordeste brasileiro (FERREIRA, 1995).

Hefesto sofre por ter de obedecer às ordens dadas por Zeus e prender Prometeu. Ele se revolta, rebatendo o argumento de Violência de que ao senhor do Olimpo deveríamos a liberdade, mas reconhece que mesmo condenado, Prometeu sustenta a liberdade não abrindo mão de sua singularidade. Hefesto protesta:

Ele [Zeus] está livre para fazer o mal e nós para obedecer cegamente! É isso que você chama de liberdade? Mas, entre nós existe alguém com um espírito incomparavelmente intrépido e livre [referindo-se a Prometeu]; alguém que é mais livre do que o próprio Zeus mesmo estando agrilhadoo (STEPHANIDES, 2004, p. 42).

Hefesto, o deus do fogo, é justamente a ele que Prometeu o rouba em favor dos humanos. É o deus do fogo que alimenta a forja das criações divinas. O fogo sabemos servir de metáfora prolífica. É do fogo a alimentar a forja de Hefesto que Prometeu rouba para cedê-lo aos homens. Harari (2003, p.62) refere-se a Hefesto por ser esse o “patrono” ou pai de Dédalo ao sublinhar entre eles “uma linhagem muito interessante que pouco aponta para a figura do *Homo sapiens* e, no entanto, se liga, como dissemos, ao *Homo faber*”. Não se trata do fazer fabril da revolução tecnológica, como há pouco mencionávamos, trata-se, em Dédalo, de como ele toma o fogo da forja de Hefesto para a invenção. Nisso, Harari é preciso: “o que é o artífice senão aquele que vai inventando as coisas *uma por uma*? É totalmente o contrário de quem produz objetos em série. Trata-se de inventar para a ocasião e para o destinatário” (HARARI, 2003, p. 23). E é nesse sentido que a personagem é tão cara para referência ao saber-fazer faustiano e sua constante reinvenção autoral/artesanal.

Dédalo, escultor e arquiteto, foi o inventor por excelência. Seu feito mais conhecido é certamente o labirinto criado para conter o Minotauro em Creta. São controversas as versões sobre o motivo de seu banimento de Atenas. Segundo Stephanides (2004), teria sido acusado injustamente por aqueles que o invejavam por seus dotes criativos de ter matado seu sobrinho e aprendiz Talos, o filho de sua irmã Pérnix. Esse último, vítima de um acidente, ter-se-ia precipitado de um desfiladeiro quando em companhia do tio. Outras versões do mito apontam-no como digno de tais acusações, sendo realmente o assassino movido pela inveja do sobrinho que começava a demonstrar a capacidade de superar seu mentor e mestre.

A segunda versão, de um Dédalo homicida, tem certamente maior eco nos Faustos moralizantes e o preço-danação a ser pago com a morte de seu filho Ícaro em tributo ao filho que subtraiu da irmã. Nesse sentido, Ícaro, tantas vezes tomado como o símbolo da *hybris* humana por excelência (e logo

outro infausto pré-Fausto), por contrariar a advertência paterna e ousar voar ao encontro do astro supremo, pode também ser compreendido como o cordeiro-Isaac de Dédalo. “Ícaro, como se sabe, é aquele que aparentemente desobedece a seu pai..., porém, qual foi o cuidado dado por esse pai a seu filho? Pai que, no manifesto, fornece instruções, mas passíveis de serem lidas como um mandato desafiador denegado, no tocante a Ícaro” (HARARI, 2003, p.62).

Das tantas referências à mitologia helênica no *Fausto* de Goethe, a apropriação-repetição do mito de Dédalo e Ícaro é a mais evidente. Justamente da união de Fausto com Helena nasce o filho Euphorion, sob o claro destino cruzado com o de Ícaro. Euphorion já nasce saltitante e querendo ganhar altura:

Nackt ein Genius ohne Flügel, faunartig ohne Tierheit,
Springt er auf den festen Boden; doch der Boden gegenwirkend
Schnellt ihn zu der luft'gen Höhe, und im zweiten, dritten Sprunge
Rührt er das Hochgewölb
(Um gênio nu e sem asas, faunesco sem bestialidade,
Salta ele aqui sobre o chão firme, mas contra ele disposto
Apressa-se para as alturas aéreas
A as alcança no segundo, terceiro salto) (GOETHE, 1999 p.343).

As primeiras palavras que lhe são dirigidas por seus pais são a reedição da advertência de Dédalo, no entanto, já demonstram um aparente pressentimento inquietante:

Ängstlich ruft die Mutter: Springe wiederholt und nach Belieben,
Aber hütte dir zu Fliegen, freier Luft ist Dir versagt.
Und so mahnt der treue Vater: In der Erde liegt die Schnellkraft,
Die dich aufwärts treibt; berühre mit der Zehe nur den Boden,
Wie der Erdensohn Antäus bist du alsobald gestärkt.
(Temendo, a mãe o chama: Salte o quanto te aprouver,
Mas, cuide de não voar, o ar livre te é interdito.
E adverte o pai fiel: na terra está a força de impulso
Que te conduz às alturas; toque com teus artelhos o solo,
E como Anteus, o filho da terra, estarás novamente fortalecido.) (GOETHE, 1999 p.343).

Euphorion - tão próximo da concepção do *esteta* na *Lebensphilosophie*¹⁴ de Søren Kierkegaard (fase inicial de qualquer processo), que vive tão simplesmente, para o momento -com seu nascimento, anuncia já um luto, uma passagem se o tomamos como extensão de seu pai. Nele está concentrado o princípio dionisíaco do hedonismo absoluto. Este “gênio sem asas” “faunesco sem animalidade”, figura idealizada de um narcisismo arcaico, marca uma ousadia, mas também o luto deste “tudo querer” que não pode ser mais efêmero que um sopro. Se nele está clara a alusão a Ícaro, está também condensada (*Verdichtet*, no senso freudiano) a imagem do Pã com os atributos de que se apropria de todos (pan) os deuses, sendo somente absoluto à custa de não viver além de um fugaz instante:

So auch er, der behendeste,
Dass er Dieben und Schälken,
Vorteilsuchenden allen auch
Ewig günstiger Dämon sei.
Dies betätigt er alsbald
Durch gewandteste Küssnte.
Schnell des Meeres Beherrschter stiehlt

Er den Trident, ja dem Ares selbst
 Schlau das Schwert aus der Scheide;
 Bogen und Pfeil dem Phöbus auch,
 Wie dem Hephästus die Zange;
 Selber Zeus', des Vaters, Blitz
 Nähm' er; schreckt' ihn das Feuer nicht;
 Doch dem Eros siegt er ob
 In beinstellendem Ringerspiel;
 Raubt auch Cyprien, wie sie ihm kost,
 Noch vom Busen den Gürtel.
 (Assim ele, sempre o mais hábil,
 Pois para os ladrões e malandros,
 É para sempre propício o Daimon,
 Logo o consegue com o recurso
 De habilíssimas artes
 O tridente do Rei dos Mares
 Rouba e subtrai do próprio Marte
 A espada de dentro da bainha.
 De Febo também a arbaleta e o dardo.
 De Hefesto rouba ele as tenazes.
 Roubaria até de Zeus, o Pai,
 O raio, se o fogo não temesse.
 Triunfa de Eros, no entanto,
 Ludibriando-o na luta livre.
 Também de Afrodite que o afaga,
 Do colo rouba o cinto de ouro (GOETHE, 1999 p. 345).

Euphorion é a realização estética deste encontro do *Fausto* com a antiguidade clássica, passagem imprescindível, mas que não deixará mais do que um resto precipitado para trás, simbolizado no traje, no manto e na lira que deixa após seu desvanecimento. O que se confirma com a subsequente morte-dissolução de Helena, que se entrega aos braços de Perséfone, deixando a Fausto também somente seus restos metonímicos (traje e véu). Suas últimas palavras, na breve sobrevida que têm ao lado do Pactário, são destinadas a seguinte constatação: “Dass Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint” [Que fortuna e beleza não duram reunidas].

Mas, os ecos do trágico fim do filho-Ícaro que passam pelo filho Euphorion no *Fausto* de Goethe, irão também reaparecer no *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Não no sentido do nascimento de algum *gênio desnudo* que venha realizar algum feito grandioso contrariando a advertência paterna. Mas, como uma criança que assinala, ao mesmo tempo, a alegria por sua existência e a trágica constatação de sua efemeridade. Pouco após o “pacto”, vêm como uma espécie de prenúncio os versos de Blake de que Adrian Leverkühn se utiliza para compor alguns *Lieder*:

But an honest joy
 Does itself destroy
 For a harlot coy
 (mas uma honesta alegria
 Aniquila-se a si mesma
 Por uma esquivia meretriz) (BLAKE apud MANN, 1947 p.447).

A alegria, a única verdadeira alegria e fugazmente apresentada a Adrian, o único amor que o protagonista parece nutrir por alguém, surgirá mais adiante com a vinda do doce sobrinho Nepomuk, que irá morar com o tio enquanto sua mãe se interna para um tratamento de saúde. O menino é

apresentado como um pequeno anjo, um pequeno deus que seduz a todos com sua graça e meiguice, de tal magnitude que conseguirá o feito aparentemente impossível de enternecer e cativar o misantropo e reservado protagonista, o que dificilmente preservaria também o menos sensível dos leitores:

Nepomuk – ou ‘Nepo’ como o chamavam seus parentes, ou ‘Eco’ como ele mesmo, desde que começara a balbuciar, intitulava-se, em virtude de uma curiosa traça de consoantes – ia vestido com uma simplicidade estival, de modo rústico. [...] Mas, quem o olhasse tinha mesmo a impressão de ver um príncipezinho dos elfos. A graciosa perfeição do minúsculo corpo [...], as feições que, por infantis que fossem, tinham qualquer coisa de definitivo, rematado, duradouro; [...] – Ora, não era apenas tudo isso o que originava a impressão de estarmos em pleno conto de fadas¹⁵ (MANN, 1947, p.616).

A grande afeição e a ideia de que a perda prematura desta criatura idealizada seria o preço a ser pago pelos serviços prestados pelo demônio aparecera na desconcertante confissão pública de Adrian com a qual o romance se encerra:

Em seguida Hyphialta ficou grávida e me deu um filhinho ao qual me apeguei com toda a minha alma, uma santa criatura que pareceria ter sua origem numa remota tradição. [...] Ele [referência clara ao demônio] o trucidou sem misericórdia e para isso serviu-se dos meus próprios olhos. Pois deveis saber que quando uma alma veementemente se inclinar à maldade, seu olhar se tornará venenoso e ofídico, ameaçando sobretudo as crianças¹⁶ (MANN, 1947, p. 670).

A fascinação com esses “filhos” (Ícaro, Euphorion, Echo) e suas mortes de dolorosa e recriminatória experiênciada conta de uma difícil superação. A superação de um amor narcísico-identificatório com a paternidade que se transmite. Mann, bastante sensível às descobertas e teorias freudianas, não parece ter nomeado a esmo essa santa criaturinha de *Echo*. Ainda que o *eco* traga mais clara remissão a um reflexo pela sonoridade, é evidente o quanto o menino serve de identificação especular narcísica para Adrian. Da mesma forma que Euphorion e Ícaro, quase o mesmo ser, são o puro reflexo do desejo paterno de superação elevado a uma potência autodestrutiva.

Se o pecado do Pré-Fausto Dédalo teria sido a inveja, a *in-vidēa*, por *se ter visto* no sobrinho-aprendiz que com ele tão bem se identifica a ponto de ameaçar superá-lo, o “castigo” de perder o filho devido ao uso que este faz de sua *tekne* relança a questão da herança paterna, seus usos e seus perigos. Isso envolve o luto em relação a este amor-narcísico relativo à identificação com um pai. É necessária a dolorosa superação dessa alienação num amor eterno ao pai. Nisso estaria, sim, um preço fáustico, não no sentido moralizante, mas da superação, do abandono do ideal da infância para se tornar *pai de si mesmo* em certo nível.

Concordando com Fernando Pessoa (2003, p.51), que “*Seeing will always be the best metaphor for knowing*” (Ver será sempre a melhor metáfora para o saber) o Fausto, que em Goethe termina cego, tem que suportar a não-identificação com este Outro, sendo, portanto, seu olhar aniquilador, talvez não tão temível para quem é visto (como crê o Fausto auto-inquisidor de Mann, crente de ter matado o sobrinho com seu olhar, ao modo do olhar da Medusa), mas para aquele que vê.

E é justamente tratando do poder aniquilador desse olhar fáustico que chegamos ao fim de nossa série de mitos que entendemos “preparar” o surgimento de nossa personagem-tema na passagem do mítico ao literário. Certamente, um dos que mais traz características que reencontraremos. Falamos de Orfeu, ente mitológico muito mais lembrado por seu *canto* que por seu *olhar*. No entanto, é justamente *O Olhar de Orfeu* que é lembrado num interessante livro publicado em 2001 em Paris,

organizado por Bernadette Bricout, a partir da poética constatação de Blanchot em *L'espace Littéraire* de que: “Escrever começa com o olhar de Orfeu” (BLANCHOT, 1999, p. 223). Esse livro é-nos caríssimo, pois vem ao encontro da nossa ideia de como os mitos clássicos estão na base da invenção das personagens literárias modernas e de como ambos se traduzem no nosso cotidiano.

Orfeu também segue para o submundo avernal do reino de Hades em busca da realização de um feito impossível. Não exatamente pelo expediente do pacto, mas *encantando* os senhores das profundezas almeja ter de volta sua amada Eurídice. Obtém de Hades e Perséfone o consentimento para levar consigo sua amada sob a condição de jamais olhar para trás, para aquela que o segue antes que alcancem a saída para a superfície iluminada. Inquieto, porém, sem resistir em contemplá-la ou simplesmente para certificar-se de sua presença, Orfeu não resiste à tentação e vira-se para olhar, o que faz com que Eurídice de um golpe se desfaça em fumaça, sugada novamente para as profundezas.

Blanchot toma esta passagem para alusivamente dar conta do feito poético, do que estaria em cena na construção pela escritura a partir do mítico. Este “olhar” estaria para aquilo que consagra e ao mesmo tempo destrói o canto-conto enquanto que Eurídice seria “o ponto profundamente obscuro na direção do qual a arte, o desejo, a morte e a noite parecem dirigir-se” (BLANCHOT, 1999, p. 225). E, portanto, para Bricout (2001, p.13), que se apropria dessa mesma metáfora “a busca de Orfeu evoca aquela viagem perigosa que o artista empreende, correndo o risco de se perder, na direção da origem opaca e sempre incerta da criação”.

Orfeu nos é essencial, pois conjuga aspectos do fáustico, irmanando-se aos demais pré-Faustos aqui enumerados, mas é também o pai mítico do poeta que canta e encanta os homens, os deuses, e a própria natureza, servindo de precursor também para os autores que se dedicaram ao nosso tema com algum objetivo e sucesso numa produção literária e autoral.

Em seu artigo incluído no acima aludido livro de Bernadette Bricout, Pierre Brunel, a quem coube tratar da personagem em questão, começa pelo equívoco título de seu trabalho: *As Vocações de Orfeu*, que no francês pode também ser compreendido como *A Evocação de Orfeu* (*Les Vocacions / l'évocation d'Orphée*). Orfeu é um talentoso *evocador* e é esta a base de sua principal *vocação*. “a primeira vocação de Orfeu é aquela de um mágico, de um adivinho, e essa vocação é a mesma de sua voz, falante ou cantante, acompanhada ou não de um instrumento” (BRUNEL, 2001, p. 40).

Não são poucas as semelhanças com o nosso doutor pactário. Também nele aparece a questão de ter que dar um destino a herança paterna expresso no início do Fausto de Goethe (“o que de teus pais herdaste, conquista-o, para fazê-lo teu”). Orfeu e Fausto não seguem simplesmente o que está nesse brasão ou insígnia herdados. Orfeu, ao invés de se tornar o príncipe guerreiro, para desgosto do pai, torna-se um bardo. O que não quer dizer que, à sua própria maneira, não foi à luta. Mago, com poder de encantar, era também, como o doutor, um errante que embarcou com os argonautas em suas expedições. Os acompanhou, pois sua lira tem poderes mágicos fundamentais sobre os perigos enfrentados: as feras, as árvores vivas, as pedras e as águas. Serviu-se dela, desse presente paterno¹⁷, para salvar seus companheiros com seus poderes de encantador.

Mas o interessante é que Orfeu se destaca das demais figuras anteriormente enumeradas por caber-lhe a fama de ter sido o portador-fundador de um novo saber e de uma nova doutrina, o que o poria numa autêntica posição herética. Louis Moreri, em seu *Grand Dictionnaire Historique* de 1774, afirma, baseado no aristotélico Vossius, que Orfeu teria um significado muito especial. Ou bem seria uma palavra fenícia significando “homem sábio” ou, a partir do hebreu *rapha*, *curar*, “uma vez que se atribuía a Orfeu um grande conhecimento da Medicina, tanto quanto das outras ciências” [...] “É crível que tenha havido efetivamente na Grécia uma pessoa chamada por excelência Harofeu, Orfeu, o médico, e cujos encantamentos, fingidos ou verdadeiros, deram lugar à fábula que se construiu a

respeito” (MORERI apud BRUNEL, 2001 p. 53). No Fausto de Goethe o doutor é justamente um médico como seu pai, e não sabe que destino dar a seu saber-fazer.

A doutrina religiosa-filosófica que leva seu nome, o orfismo, teria sido por ele criada e difundida a partir de seu contato com o mundo dos mortos, para o qual se dirigiu motivado pela perda de sua amada. Eis outro importante paralelo com os atributos necromânticos de Fausto. Esta doutrina órfica, cuja existência é atestada por tantos, dentre os quais Platão, tratar-se-ia de uma religião de mistérios no antigo mundo grego, difundida a partir dos séculos VII e VI Antes da Era Comum. Os órficos também reverenciam Perséfone (que descia ao Hades a cada inverno e voltava a cada primavera) e Dionísio ou Baco (que também desceu e voltou do Hades). Como os mistérios de Elêusis, os *mistérios órficos* prometiam vantagens no além-vida. Esses cultos de mistérios, que prometiam uma vida melhor após a morte, parecem ter influenciado o início do Cristianismo. “Orfeu é uma figura da civilização perante a barbárie, é o representante da harmonia perante a discórdia” (MORERI apud BRUNEL, 2001 p. 62).

Toda esta série de Pré-Faustos prepara, portanto, a emergência de uma figura que, por sua vez, também saberá ceder seus traços a Neo-Faustos. Fausto é um fundamental divisor de águas. Em seu nome, a literatura e tantas outras modalidades narrativas de cunho autoral (ópera, cinema, quadrinhos, teatro, etc.) fundam uma tradição que também gera descendentes:

Aliás, como todos os heróis jovens e vigorosos, Fausto terá filhos, médicos como ele, quase tão gloriosos como o pai, nascidos eles também de um exercício literário, sob a pena de mentirosos profissionais, que não têm mais necessidade de um Ganesha, pois faz muito tempo que aprenderam a escrever e trazem, como que por divertimento verdades novas. [...] 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. Seu inventor é Stevenson. Jekyll é o modelo definitivo, insuperável, do esquizofrênico ativo, ilustrado de forma prodigiosa no século XX. [...] Enfim, o terceiro filho de Fausto evidentemente é o doutor Mabuse, cujas aventuras, em diversas oportunidades foram apresentadas por Fritz Lang (CARRIERE, 2001, p.32).

Estes filhos, netos dos mitos, agora, a partir de uma autoria, implicam o fazer do novo homem no caldeirão faustiano da escritura. Alquimicamente transforma-se com isso a imaterialidade das vozes divinas ou demoníacas em *obras* materializadas, malhadas e forjadas pela profanadora apropriação prometeico-faustiana de uma arte agora tão humana e humanizante.

Faust on the threshold between the sacred myth and the profane literature

ABSTRACT:

The present article intends to present Faust as a subject-character by witch modern authors crossed the threshold of the myth, founding a literary tradition. As an instrument of demonstration, we made use of Kierkegaard's concept of *repetition*, not specifically as an element present in so many literary versions of the myth. Repetition, and therefore elaboration, occurs in the appropriation of myths from both the Hellenic as the Judaic-Christian tradition, gradually composing a mosaic-like face of the nigromantic doctor.

Keywords: Myth of Faust. Myth and Literature. Pre-Fausts. Kierkegaard's repetition.

Notas explicativas

- * Professor da Área de Alemão-Língua, Literatura e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.
- ¹ Méphistophélès :
Ho ho... Il se voit que tu m'as fréquenté. Ce style-là me paraît tout méphistophélique, Monsieur l'Auteur!... En somme, le style... c'est le diable" (VALÉRY, 1946, p.133).
(Mefistófeles:
Ho, ho... Bem se vê que você me frequentou. Esse estilo aí me parece bastante mefistofélico, Sr. Autor!... Em resumo, o estilo é o diabo!)
- ² *Repetition* (Gjentagelsen), *Ensaio de Psicologia Experimental* publicada sob pseudônimo de ConstantinConstantinus em 16 de outubro de 1843 juntamente com *Temor e Tremor*.
- ³ "La dialectique de la répétition est simple car ce qui est répété a existé, sinon il ne pourrait être répété; mais c'est précisément le fait d'avoir existé qui donne à la répétition le caractère d'une nouveauté".
- ⁴ "Quand les Grecs disaient que toute connaissance est réminiscence, ils entendaient par là que tout ce qui a été ; et quand on dit que la vie est une répétition, on signifie : la vie qui a déjà été devient maintenant actuelle".
- ⁵ "La réminiscence est la conception païenne de la vie, la répétition en est la moderne".
- ⁶ "La répétition et le ressouvenir représente le même mouvement, mais en sens opposés ; car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant. C'est pour quoi quand elle est possible, la répétition rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux...".
- ⁷ "Celui qui se contente d'espérer est un lâche, celui qui se contente du ressouvenir est un voluptueux; mais celui qui souhaite la répétition est un homme"
- ⁸ "Un de ceux qui n'appartient plus à la communauté des gens ordinaires, parlent pourtant en leur nom – un exclus, un maudit: un poète moderne". "Un de ceux qui n'appartient plus à la communauté des gens ordinaires, parlent pourtant en leur nom – un exclus, un maudit: un poète moderne".
- ⁹ "La tâche de l'homme: devenir réel, visible, entrer en existence ici et maintenant, se réaliser soi-même comme cette possibilité particulière que l'on est. Devenir authentique, et la seule manière de rester authentique, c'est justement la répétition."
- ¹⁰ "Fausto – Tragédia Subjectiva"
- ¹¹ "Apprends de moi, qu'un homme désire bien plus que Dieu et le diable ne peuvent lui donner".
- ¹² "Une sorte d'attitude prométhéenne de l'homme qui croit pouvoir ainsi s'ériger en maître de la vie et de la mort, parce qu'il en décide, tandis qu'en réalité il est vaincu et écrasé par une mort irrémédiablement fermée à toute perspective de sens et à toute espérance".
- ¹³ "Le véritable Prométhée moderne ne serrait-il pas celui qui oserait reprendre le chemin de l'interrogation non sur la seule nature du mal mais aussi sur la perspective du bien ? "
- ¹⁴ Concepção filosófica que compreende o processo da vida humana como um composto de estádios sucessivos dos quais três destacar-se-iam, a saber: o estádio estático, o ético e o religioso. Intercalados a esses três estágios, haveria outros dois: o irônico, entre o estético e o ético, e o humorístico, entre o ético e o religioso. E, como bem expõe Frithjof Brandt, no prefácio a *Enten-Eller*, "Kierkegaard preocupa-se especialmente em demonstrar que não se pode ir de um estado a outro em um único 'salto'" (in KIERKEGAARD, 1943 p.XVII).
- ¹⁵ "Nepomuk, oder "Nepo", wie die Seinen ihn riefen, oder "Echo" wie er, schon seit zu lallen begonnen hatte, in Wunderlicher Verfehlung der Mitlaute such selber nannte, war sehr schlicht sommerlich und kaum städtisch gekleidet (...) Trotzdem war einem bei seinem Anblick nicht anders, als sähe man ein Elfenprinzchen, die zierlich Vollendung der kleinen Gestalt (...) nicht einmal so sehr dies alles war es, was jenen Eindruck von Märchen hervorrief."
- ¹⁶ "Darauf ist Hyphialta schwangeren Leibs geworden und hat mir ein Söhnchen gezehlt, an dem meine ganze Seele hing, ein heilig Knaben, hold selig außer aller Gewohnheit und wie von weiter und alter Landart erhob. (...) So brachte Er es um ohn Erbarmen und bedient sich dazu meiner eigenen Augen. Denn ihr müsst wissen dass, wenn eine Seele heftig zur Schlechtigkeit bewegt worden, so ist ihr Blick giftig und natterisch, am meisten für Kinder".
- ¹⁷ Em outras versões do mito, seria filho de Apolo e sua lira seria presente do mesmo.

Referências

- AGAMBEN, G. *Profanations*. Paris: Rivages Poche, 2006.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *O Prazer do Texto*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BATISTA, R S. *Deuses e Homens – Mito, Filosofia e Medicina na Grécia Antiga*. São Paulo: Landy, 2003.
- BENJAMIN, W. *Goethes Wahlverwandschaften*. In: _____. *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1961.
- BÍBLIA Sagrada. Tradução da CNBB. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BLANCHOT, M. *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1999.
- BLOOM, H. *A Angústia de Influência – Uma Teoria da Poesia*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *O Cânone Ocidental – Os Livros e Escola do Tempo*. Trad. de José Roberto O' Shea. São Paulo: Objetiva, 1995.
- BRICOUT, Bernadette (Org.). *O Olhar de Orfeu*. Trad. de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BRUNEL, P. As Vocações de Orfeu. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). *O Olhar de Orfeu*. Trad. de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 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.
- DABEZIES, A. *Le Mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1972.
- ELIADE, M. *Aspects du Mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- FERREIRA, J. P. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1995.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969/2001.
- GOETHE. J. W. v. *Faust I und II*. Colônia: Könnemann, 1997.
- HARARI, R. *Como se Chama James Joyce – A partir do Seminário Le Sinthome de J. Lacan*. Trad. de Francisco Settineri. Salvador/Rio de Janeiro: Agalma/Companhia de Freud, 2003.
- HEIDEGGER, M. *Ensaio e Conferências*. Trad. de Emanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2002.
- KIERKEGAARD, S. *La Répétition*. Trad. de Jacques Privat. Paris: Rivages Poche, 2003.
- _____. *Ou Bien... Ou Bien...* Trad. de F. & O. Prior e M. H. Guignot. Paris : TEL Gallimard, 1943.
- LACQUE-LABARTHE, P. *A Imitação dos Modernos – Ensaio sobre Arte e Filosofia*. Trad. de Virginia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LECOURT, D. *Prométhée, Faust, Frankenstein – Fondements Imaginaires de l'Éthique*. Paris: Biblio Essais, 1996.
- MAHAL, G. Faust. *Der Mann aus Knittlingen. Dokumente, Erläuterungen, Informationen*. Pforzheim, 1980a.
- _____. *Faust – Die Spuren eines geheimvollen Lebens*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980b.
- 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.

PESSOA, F. *Fausto* – Tragédia Subjetiva. Organização de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

_____. *Aforismos e Afins*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PRIVAT, Jacques. Prefácio. In: KIERKEGAARD, S. *La Répétition*. Trad. de Jacques Privat. Paris: Rivages Poche, 2003.

SCHÜLER, D. Introdução. In: JOYCE, J. *Finnegans Wake / Finicius Revém – Livro I*, Trad. de Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

SPIES, J (Ed.). *Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreybten Zauberer und Schwarzkünstler*. Stuttgart: Reclam, 1992.

STEPHANIDES, M. *Prometeu, Os Homens e Outros Mitos*. Trad. de Marylene Michael. São Paulo: Odysseus, 2004.

Recebido em: 31 de maio de 2012

Aprovado em: 30 de outubro de 2012