TECTÔ NICAS

Do grego tektonikos, -ê, -ón. Arte de carpinteiro. Arte de construir edifícios. Estudo da estrutura da crosta terrestre. Placas tectônicas, criadas nas zonas de divergência, seu afastamento possibilita a explosão do magma.

A CRÍTICA PELO ESCÁRNIO:

NOTAS SOBRE O SARCÁSTICO DISCURSO MEFISTOFÉLICO NA PRIMEIRA PARTE DO FAUSTO DE GOETHE

— LUCIANO DE SOUZA

RESUMO

Embora a primeira menção à lenda de Fausto em um livro impresso tenha sido feita no texto anônimo editado por Johann Spiess em 1587, a propagação e perenidade do assunto fáustico no imaginário ocidental são fenômenos que certamente devem ser creditados à tragédia escrita por J. W. von Goethe no século XIX, sobretudo à primeira parte, publicada em 1808. Tendo em vista que em sua recriação do mito fáustico Goethe reconhecidamente atribui um papel fundamental ao demônio Mefistófeles, o que se propõe neste artigo é uma interpretação do discurso mefistofélico, em passagens selecionadas da primeira parte do *Fausto* goethiano, como o veículo de uma visão autoral crítica, ainda que irônica, em relação a determinados aspectos do contexto sociocultural alemão da época.

Palavras-chave: Fausto, Goethe, discurso mefistofélico, crítica autoral, contexto sociocultural alemão

ABSTRACT

Notwithstanding the fact that the first printed book to mention the legend of Faust was the anonymous text edited by Johann Spiess in 1587, the Faustian theme surely owes its spread and perpetuity in Western imagination to the tragedy written by J. W. von Goethe in the nineteenth century, especially to its first part, published in 1808. Bearing in mind that Goethe admittedly assigns a fundamental role to the demon Mephistopheles when recreating the Faustian myth, this paper aims at interpreting the mephistophelian discourse in Goethe's Faust as the vehicle for a critical albeit ironical authorial stance regarding certain aspects of the German sociocultural context in Goethe's day and age.

Keywords: Faust, Goethe, mephistophelian discourse, authorial stance, German sociocultural context

O riso é satânico ; logo, é profundamente humano

BAUDELAIRE, 2006, p. 148.

Esse estilo me parece inteiramente mefistofélico, senhor Autor!...

Em suma, o estilo... é o diabo!

VALÉRY, 2011, p. 66.

Em 1804 Ernst August Friedrich Klingemann, sob o pseudônimo de Bonaventura, edita *Nachtwachen* (1805), texto de cunho satírico cujo narrador se apresenta como filho do Diabo. Na penúltima das dezesseis narrativas que compõem a obra, este suposto herdeiro do Príncipe das Trevas relata um mito acerca da origem da sátira:

O demônio, para vingar-se do “mestre-de-obra”, enviou como mensageiro a gargalhada; sob a máscara da alegria, foi recebida de bom grado pelos homens, “até que, por fim, tirou o disfarce e, como sátira, os encarou maliciosamente”. Enviada do demônio é a sátira e seu riso é diabólico (KAYSER, 2003, p. 61-62).

No mesmo ano, um contemporâneo de Bonaventura, Johann Paul Friedrich Richter, conhecido nas letras germânicas pelo nome de Jean Paul¹ e pela mordacidade de seus textos, asseverava, em sua *Vorschule der Ästhetik* (1804), que “o maior humorista [...] seria...o diabo” (apud KAYSER, idem, p. 58).

Conquanto provenham de manifestações literárias de cunho distinto, os excertos supracitados em verdade confluem a um ponto comum, na medida em que ambos desvelam, em suas entrelinhas, uma das multifacetadas imagens que se formam a partir do singular prisma pelo qual a figura do Demônio passa a ser vista entre o final do século XVIII e o início do século XIX, como nota Georges Minois (2003, p. 528, 529) em sua *História do riso e do escárnio*: “As incertezas e ansiedades da época determinam o aparecimento de um grotesco inquietante em que o riso se torna áspero e atrás do qual despontam os chifres do diabo”. De fato, os

[1] De acordo com Franziska F. Gerlach (2012, p. 139), Johann Paul Friedrich Richter adotou o pseudônimo de Jean Paul em homenagem ao filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, cujos escritos não somente causaram profunda impressão no autor alemão como foram fundamentais para o estabelecimento do *Sturm und Drang*. Deve-se assinalar aqui, porém, que a influência francesa representada pela aceitação das ideias de Rousseau na formação do pré-romantismo alemão não abrange aqueles elementos predominantemente iluministas que viriam a ser satirizados por Goethe na voz de Mefistófeles. Há de se lembrar, aliás, que Rousseau foi, de fato, o iniciador de um “contra-iluminismo” (MELZER, 2006, p. 272).

escritos de Bonaventura e Jean Paul permitem apreender que o Tinhoso reincorporou, na transição entre a Era Moderna e a Contemporânea, algo do caráter burlesco que outrora lhe era apanágio:

O diabo da jovem idade moderna era um parodista libertino; sua capacidade de dissimulação, fiel ao espírito barroco, era inesgotável. Seu tropo era a ironia, levada as raias da hipérbole [...]. A ironia, para todos os teóricos contemporâneos da linguagem, estava associada à imitação, à dissimulação e ao escárnio na fala (*ieron* = dissimulador) (CLARK, 2006, p. 123).

Assim, pode-se dizer que, em seu retorno aos palcos da bufonaria na incipiente Contemporaneidade², o Diabo foi exonerado do cargo que exercera como verdugo a serviço de Deus, sobretudo durante os séculos XVI-XVII (MUCHEMBLED, 2001, p. 143-144). Antes encarregado de assombrar a imaginação popular com a promessa de torturas e sofrimentos inenarráveis em um *locus infernalis* boschiano, agora seu mister é o de instigar a humanidade, tornando-a ciente de suas imperfeições por meio do escárnio e do deboche às suas instituições e impulsos.

Não é coincidência, pois, o fato de o humor e o elemento satírico aludidos por Jean Paul e Bonaventura serem, por excelência, marcas que caracterizam no *Fausto* de Goethe “o [...] cômico Diabo, Mefistófeles, que não é lá uma figura muito satânica, quer pensemos no Satanás da tradição popular ou no herói-vilão de *Paraíso Perdido*, de Milton” (BLOOM, 1995, p. 207). Deve-se notar, de fato, que essa comicidade conferida a Mefistófeles pelo autor alemão de certa forma dá continuidade à “humanização” da figura do Maligno já vista no épico miltoniano; daí Mefistófeles lembrar muito pouco o Grande Inimigo da teologia cristã, sendo, para Klaus Eggensperger (2004, p. 214), um “Demônio secularizado” e, para Harold Bloom (idem, p. 206), mais “humano” do que seu pactuário.

[2] De acordo com a periodização histórica adotada neste trabalho, a Idade Moderna abrange, aproximadamente, o período que vai dos séculos XV ao XVIII, enquanto a Idade Contemporânea tem início ao final do século XVIII e se estende até os dias atuais (HEINSFELD, 2013, p. 50). É nesse contexto, portanto, que se deve entender a “incipiente Contemporaneidade” referida acima. É sabido que existem restrições a essa classificação, principalmente em razão da escolha das datas que assinalam o começo e o fim dessas fronteiras históricas, todavia é preciso lembrar que qualquer segmentação da História tem somente um valor simbólico (HEINSFELD, idem, p. 52), seja ela pautada por conceitos tradicionais ou revisionistas. Assim, tendo em vista o escopo e o alcance deste artigo – e considerando as referências temporais dadas no arcabouço crítico utilizado –, não se considera necessário problematizar aqui a periodização histórica consagrada e mais comumente utilizada.

Entretanto, se existe um consenso de que com Mefistófeles Goethe “humaniza” o Diabo e o desassocia do arquetípico Satã das Escrituras, o fato é que ele o faz não por meio da dramaticidade e do heroísmo do Anjo Caído de Milton³, por exemplo, mas sim incutindo em seu Tentador um discurso pleno de sarcasmo e jocosidade, características as quais, por seu turno, põem-se a serviço de um criticismo mordaz aos modos dos homens: “Die Figur des Mephistopheles sorgt dafür, dass sowohl Kritik als auch Humor in beiden Teilen des Dramas nicht zu kurz kommen” (EGGENSPERGER, *idem*, p. 202)⁴.

Deve-se observar, contudo, que esse “humorismo demoníaco das cenas de Mefistófeles” (CARPEAUX, 1964, p. 80) só se tornou factível porque, a partir dos Setecentos, a majestade do Príncipe deste Mundo ofuscou-se diante de um novo *modus cogitandi* avivado pelo brilho do Iluminismo: “Lúcifer e o mal a ele atribuído foram combatidos sob o signo da razão” (DOUCET, 2001, p. 202). Pois, assim como o surgimento do Diabo na teologia judaico-cristã não se dá por “geração espontânea”, sendo, por bem ou por mal, uma consequência direta e representativa de circunstâncias vivenciadas pelas comunidades de Israel – como o episódio do Cativo na Babilônia – (NOGUEIRA, 2000, p. 17-18), também a forma com que Mefistófeles é plasmado na tragédia goethiana ilustra, em âmbito literário, as evoluções que ocorreram no imaginário europeu nos séculos XVII e XVIII (MUCHEMBLED, *idem*, p. 215). Especificamente no que tange ao mito fáustico, a representatividade do Demônio fica incontestavelmente patente quando se colocam lado a lado as máscaras⁵ com as quais ele atua na

[3] Boa parte dos críticos que se ocuparam do *Paraíso perdido* reconheceu no Satanás miltoniano a existência de atributos que o dissociam da imagem tradicionalmente atrelada ao Adversário bíblico. Veja-se, por exemplo, o comentário de William Hazlitt (in Dyson; Lovelock, 1982, p. 58) em “*On Shakespeare and Milton*”, de 1818: “Satã é o personagem mais heroico a figurar em um poema; e a execução é tão perfeita quanto o plano é elevado. [...] Sua ambição foi a maior, e sua punição foi a maior; porém não seu desespero, pois a dimensão de sua coragem igualava a de seu sofrimento. A força de sua mente era incomparável, assim como sua força física; a amplitude de seus planos não ultrapassava a tenacidade e inflexibilidade da determinação que o condenou à ruína irrevogável e à perda definitiva de todo o bem”. Frank S. Kastor (1974, p. 77, 78), por sua vez, escrevendo já no século XX, nota que o caráter de Satã no *Paraíso perdido* revela um personagem “completo, redondo, em quem a experiência interna plena – emocional, mental e espiritual – do mal encontra uma voz humana, vivente”. Kastor (*idem*, p. 69) acrescenta ainda que, a despeito da humanidade que Milton confere a Satanás, a vilania do Tentador não é suprimida pelo poeta. Todas as traduções de textos consultados em língua estrangeira são de autoria minha.

[4] “A figura de Mefistófeles é a garantia de que, nas duas partes da tragédia, a crítica e o humor não fiquem ausentes”.

[5] Em seu estudo sobre as manifestações artísticas (principalmente iconográficas) do Diabo entre os séculos VI e XVI, Luther Link (1998, p. 20) sustenta que o Anjo Caído pode ter inúmeras máscaras, porém sua essência se configura em uma máscara sem rosto, o que faz com que suas representações em textos ou imagens correspondam ao imaginário de cada época, fomentado por essa ou aquela conjuntura sociocultural.

Idade Moderna e no princípio da Idade Contemporânea, como faz Heinrich Heine (2007, p. 50) ao estabelecer o cotejo entre o “*Mephistophiles*” do *Volksbuch* (“livro popular”) editado por Johann Spiess, em 1587, e o Mefistófeles de Goethe:

*Sein [Gothes] Mephistopheles hat nicht die mindesten innere Verwandtschaft mit dem wahren “Mephistophiles”, wie ihn die älteren Volksbücher nennen. [...] Er [Goethe] hätte sonst in keiner so säuisch spaßhaften, so zynisch skurrilen Maske den Mephistopheles erscheinen lassen*⁶.

Sem dúvida, é incabível imaginar que, ao final do século XVI, em uma Europa não só estupefata pelos sinais que anunciavam novos tempos de descobertas e avanços, mas também despedaçada por disputas religiosas que não escapariam de um desfecho bélico⁷, despontasse dos relatos coligidos e publicados por Spiess, a partir do texto de um autor anônimo luterano (CARPEAUX, idem, p. 24), um Demônio cujo ofício não fosse outro senão o de ameaçar e castigar aqueles que, seduzidos pelo Humanismo, afastassem-se da glória divina em busca de conhecimento⁸.

Nesse sentido, vale reiterar que o discurso diabólico sardônico e espirituoso que se faz ouvir no *Fausto* goethiano – manifesto na obra como crítica às coisas do mundo – deve ser entendido como corolário das metamorfoses sofridas pela figura do Diabo ao longo dos séculos, metamorfoses essas que, assimiladas por Goethe e por ele empregadas como fundamento para um recurso poético, não só lhe permitiram dar um outro tom à voz do Diabo, mas também fazer dela a sua própria, como apontou Haroldo de Campos (1981, p. 79) em seu estudo *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*: “Por trás dessa ‘persona’ infernal [Mefistófeles], [Goethe] esquadrinha, escarpela, escarnece as fraquezas e veleidades humanas [...]”.

[6] “Seu [de Goethe] Mefistófeles não tem a menor relação interior com o verdadeiro ‘*Mephistophiles*’, como os antigos livros populares o chamavam. [...] Ele [Goethe], aliás, não publicaria em nenhum daqueles um Mefistófeles com uma máscara tão vulgarmente divertida, tão cinicamente grotesca”.

[7] Segundo Andrew Weeks (2013, p. 32), a animosidade que resultou na Guerra dos Trinta Anos originou-se já no período inicial da Reforma. Weeks (idem, p. 29) lembra também que obras como a *Cosmographia* de Sebastian Münster, na qual se registraram algumas das descobertas geográficas realizadas no século XVI, influenciaram a escrita do *Faustbuch*.

[8] Não se pode ignorar que há alguma comicidade nas versões pré-goethianas da lenda fáustica (no *Faustbuch* ou em Marlowe, por exemplo), mas isso se dá menos pela existência de um Demônio satirista – como se vê em Goethe – do que pelas situações em que o douto pactuário se envolve por meio das artes negras.

Destarte, considerando o acima exposto, o presente estudo tem como objetivo analisar o discurso debochado e sagaz do Demônio no *Fausto* de Goethe – enquanto meio pelo qual o poeta de Weimar tece argutas críticas sobre a estrutura social, os costumes e as instituições de sua época. Diante da abrangência e da riqueza do texto goethiano, cumpre assinalar que este breve ensaio não tem a pretensão de exaurir todas as possibilidades exegéticas que tal tema suscita. Assim sendo, para a execução deste trabalho, optou-se pela análise de excertos de cenas pertencentes ao “pequeno mundo” representado na primeira parte da tragédia.

Os sardônicos vapores que emanam da fala de Mefistófeles recendem já no célebre “Prólogo no céu”, texto introdutório inspirado na passagem bíblica de Jó, no qual se estabelecem os termos da aposta entre Deus e o Diabo. Se no texto veterotestamentário Satanás é somente um anjo que age com a anuência de *jahweh* – estando evidente a superioridade deste e inexistindo entre ambos uma maior proximidade – em *Fausto*, *mutatis mutandis*, depreende-se da relação entre o Monarca dos Céus e o Príncipe das Trevas uma cordialidade expressiva, ainda que prevaleça a ascendência do Altíssimo.

Já que, Senhor, de novo te aproximas,
Para indagar se estamos bem ou mal,
E habitualmente ouvir-me e ver-me estimas,
Também me vês, agora, entre o pessoal.
Perdão, não sei fazer fraseado estético,
Embora de mim zombe a roda toda aqui;
Far-te-ia rir, decerto, o meu patético,
Se o rir fosse hábito ainda para ti.
(GOETHE, 2004, p. 51)

Vê-se que já nos primeiros versos Mefistófeles assume sua vocação para o humor ao reconhecer que sua incapacidade em fazer uso de uma linguagem elevada o ridiculariza entre os anjos e o torna cômico aos olhos do Altíssimo – embora este não mais esteja habituado ao riso. Em outras palavras, o Demônio apresenta-se, de fato, como bufão diante de um Deus circunspeto e de sua excelsa corte. Todavia, é mister recordar que essa figura, como bem exemplificam os bobos shakespearianos, era aquela que tecia comentários incisivos acerca da realeza sem que fosse por isso castigada, uma vez que sua “insanidade”, aliada à habilidade em dissimular o teor do que era dito, davam-lhe salvo-conduto. Assim, em seu discurso Mefistófeles disforiza a austeridade do Divino e o modo como a assembleia celestial (“o pessoal”; “a roda toda aqui”) se

expressa. Dessa crítica, por sua vez, poder-se-ia depreender uma reprimenda do jovem Goethe às questões formais e à sobriedade excessiva da fase inicial do *Aufklärung*, que se fez vigente na Alemanha de 1700 a 1740, aproximadamente:

Nesta primeira fase do Iluminismo tudo tinha de ter fundamentos lógicos, morais e práticos, inclusive as manifestações literárias. Nesta concepção literária destacava-se Johann Christoph Gottsched [...]. É devido a ele que o estilo de [Christian] Wolff, com sua estrutura de orações lógicas e sua influência monótona, viria tornar-se modelar para a prosa alemã durante alguns decênios (THEODOR, 1980, p. 45).

Em seguida, na mesma cena, Mefistófeles, na qualidade de observador, relata a Deus suas impressões a respeito da espécie humana, a princípio como um todo e, depois, metonimicamente, por meio da conduta do Doutor Fausto:

De mundos, sóis, não tenho o que dizer,
Só vejo como se atormenta o humano ser.
Da terra é sempre igual o mísero deusito,
Qual no primeiro dia, insípido e esquisito.
Viveria ele algo melhor, se da celeste
Luz não tivesse o raio que lhe deste;
De razão dá-lhe o nome, e a usa, afinal,
Pra ser feroz mais que todo animal.
(...) De forma estranha ele [Fausto] vos serve, Mestre!
Não é, do louco, a nutrição terrestre.
Fermento o impele ao infinito,
Semiconsciente é de seu vão conceito;
Do céu exige o âmbito irrestrito
Como da terra o gozo mais perfeito,
E o que lhe é perto, bem como o infinito,
Não lhe contenta o tumultuoso peito.
(GOETHE, idem, p. 51 e 53)

O homem, de modo geral, é, para o demoníaco truão, um mísero “deusito”, uma criatura menor, causadora, desde o início de sua criação, de seu próprio sofrimento e que, muito embora com frequência se porte de maneira bestial, justifica e fundamenta seus atos em nome da Razão, a fagulha divina que, em tese, o tornaria superior aos demais animais. Ao aludirem especificamente a Fausto, as críticas de Mefistófeles incidem

sobre a desmesurada sede de conhecimento que domina o cientista. Ecoa, portanto, na argumentação de Mefistófeles, uma censura de Goethe à noção do saber definitivo, desconhecedor de limites, como um fim para o qual todos os meios são justificáveis.

Ao final da cena “Quarto de trabalho” é o sistema de ensino que sofre as diatribes mefistofélicas do poeta alemão. Travestido de Fausto, o satírico Demônio “aconselha” um estudante que se dirigira ao gabinete do doutor a fim de ser orientado quanto aos caminhos a serem tomados rumo à erudição. Aproveitando-se, então, das incertezas e questionamentos do jovem, Mefistófeles tece, ironicamente, duras críticas a disciplinas como a lógica e a teologia. Mesmo mantendo o sarcasmo que lhe é característico, o Diabo de Goethe assume nesta passagem uma linguagem que evoca o tom característico do discurso do mestre ao pupilo, tornando-se, assim, um *magister diabolicus*:

[...] é por isso,
Que vos indico, como número um,
Sem mais, Collegium Logicum.
Tereis lá o espírito adestrado,
E em borzequins bem apertado,
Para que, com comedimento,
Se arraste na órbita do pensamento,
Sem que, a torto e a direito, vá
Se bambaleiar pra cá, pra lá.
Depois vos deixam disso ciente:
No que fazíeis de improviso,
Por exemplo, comer e beber, livremente,
Será já o um! dois! três! preciso.
(GOETHE, idem, p. 187)

Sabe-se que, entre os séculos XVI e XVIII a lógica constituía um dos pilares do conteúdo programático universitário⁹. Entretanto, não raro o estudo desta tendia meramente à observância de preceitos formais que findavam por tolher ao discente o livre pensar. No excerto acima Goethe ilustra esta opressão intelectual nos versos “Tereis lá o espírito adestrado/ em borzequins bem apertado”, sendo os borzequins ou “botas

[9] Cf. comentário de Marcus Vinicius Mazzari acerca do sistema de ensino na Idade Moderna (nota 10), à página 187 da edição do *Fausto* utilizada neste trabalho.

espanholas” (no original, *Spanische Stiefeln*) uma referência metafórica ao artefato homônimo utilizado para esmagar pernas e pés no período das Inquisições. Todavia, apesar deste dado atroz (ou mesmo por causa dele), a ironia e o deboche permeiam o comentário de Mefistófeles, fato que se repete quando ele declara que mesmo atividades mezinhas, como a alimentação, deveriam ser regidas pelo rigoroso receituário do *Collegium Logicum*.

Quando, em seguida, o estudante acena com a possibilidade de optar pela teologia, o diabólico impostor de Fausto retorque de modo a aludir ao extremismo daquela:

[...] No que concerne a essa ciência [teologia], é terreno
Em que é árduo encontrar-se o termo médio;
Oculta em si tanto veneno,
Mal se distingue do remédio.
(GOETHE, *idem*, p. 191)

Em fins do século XVIII o homem já se permite reconhecer o maniqueísmo e a intransigência que amiúde cercam os assuntos de natureza religiosa. Afinal, experiências que lhe satisfizessem a mente empírica não faltaram ao longo da História, distante ou recente. Apresentando-se ao mundo como uma, senão a única, via capaz de trazer alento aos males que desde sempre acometeram a humanidade, o cristianismo perdeu-se em excessos e radicalismos que se mostraram tão nocivos quanto os males que buscava sanar, residindo aí o problema em discernir, como diz Mefistófeles, a peçonha do antídoto. Focalizando os acontecimentos que levaram à Reforma protestante e à subsequente Contra-Reforma católica, por exemplo, não é difícil concluir que tais eventos decorreram de uma incapacidade de “encontrar-se o termo médio” referido pelo bufão dos Infernos.

Por fim, já cansado do rapaz e suas dúvidas, Mefistófeles abandona a retórica professoral quando instado a opinar acerca da medicina: “Farto estou já do tom pedante,/ Torno a fazer-me de demônio” (GOETHE, *idem*, 193).

Discorre o Demônio, então, com uma visão sarcasticamente particular, sobre as limitações que o juramento de Hipócrates não logra transpor e, por outro lado, sobre as benesses que ele propicia:

Da medicina a essência entende-se num já;
Do mundo amplo e acanhado a gente o estudo faz,
Para, afinal, deixar que vá,
Como a Deus praz,
Debalde erra ao redor da ciência o aluno.

Cada um somente aprende o que pode aprender;
 [...] Regei, mormente, o mulherio
 Os seus gemidos e ais de dó,
 Cem vezes curar-se-ão, a fio,
 Num ponto só.
 E se ostentardes honradez,
 Tê-las-ei todas de uma vez.
 Um título, de início, afiança-lhes, sem mais
 Ser a vossa arte descomum;
 Depois, como acolhida, as partes apalpais
 Que outro ronda alguns anos em jejum.
 Com jeito o pulso comprimis,
 E a curva fina dos quadris
 Cingis, alma e olhos inflamados,
 Pra ver quão firme estão laçados.
 (GOETHE, idem, 195)

A medicina é descrita aqui, na mundividência goethiana-mesfistofélica, como uma busca vã pelo conhecimento das leis que regem o funcionamento da vida, uma vez que, ao final, o que prevalece é, imprete-riavelmente, o desejo de Deus. Todavia, não é somente de inação e malogro que se constitui o fazer médico. Segundo Mefistófeles, o prestígio que este ofício outorga permite que aquele que a exerça desfrute de certas licenciosidades no trato com as mulheres. Tal declaração refletiria um consenso popular, do qual talvez o próprio Goethe partilhasse, segundo o qual a medicina é profissão praticada “do jeito que o Diabo gosta”.

A linguagem mefistofélica permite reconhecer na primeira parte do *Fausto* outro aspecto característico do contexto sociohistórico goethiano: a marcante presença da língua e cultura francesas em território alemão e o antagonismo que se sucedeu, conhecido como *Welschenhaß*^[10] (CAMPOS, idem, p. 102). Ainda que o termo *welsch* seja empregado para se referir em um sentido amplo tanto a franceses, espanhóis e italianos (o adjetivo significa, de fato, “românico”), foi sobre os primeiros que recaiu a ira daqueles que não se mostravam contentes com a hegemonia político-cultural da França em terras alemãs ao longo dos Setecentos.

O Século das Luzes é, na visão de Gerd Bornheim (2002, p. 78), o período menos germânico da cultura alemã, pois nesta época o país

[10] Em tradução literal, “ódio aos gauleses”.

encontrava-se sob plena influência latina, mormente francesa. Bornheim fundamenta sua tese ao mencionar autores como Leibniz (1646-1716), cuja obra fora escrita em francês em quase sua totalidade, e o já referido Gottsched (1700-1766), que baseou sua reforma do teatro nos clássicos franceses e na *Arte Poética* de Boileau (1674). Essa exacerbada francofilia, porquanto não se limitava ao ambiente acadêmico, resultava, pode-se dizer, em certa obliteração da identidade germânica, preterida pelo comportamento e linguajar que advinha da outra margem do Reno:

Especially under France's "Sun king", Louis XIV (1643-1715), did French culture come to exert an overwhelming influence in Germany, ushering in the so-called a la mode era, during which time not only the French language, but almost anything French – clothing, foods, social customs and conventions – was adopted wholesale by the upper and middle classes (WATERMAN, 1976, p. 137)¹¹.

Se hoje é lugar-comum dizer que as passarelas francesas ditam as tendências da moda, tanto para o ambiente palaciano como para a *intelligentsia* alemã dos dias do Iluminismo já então “a moda era a França”, como aponta Charles Bonnefon (1941, p. 143). Entretanto, não constituía uma unanimidade a sujeição da identidade alemã aos padrões franceses, pois, se a nobreza os abraçava de bom grado, o mesmo não se podia dizer da população, privada do luxo cortês. Também na intelectualidade o apreço ao modelo franco encontrava opositores, como é o caso de Klopstock, que dizia, em referência a Frederico II (monarca prussiano com pretensões poéticas à moda francesa e detrator da cultura de seu povo): “Tua canção permanece tudesca, mesmo depois das correções de Arouet” (BONNEFON, *idem*, p. 143)¹².

Muito embora a influência do francês no idioma alemão seja constatada desde o século XI (WATERMAN, *idem*, p. 89), o que se tem em determi-

[11] Especialmente no reinado do Rei Sol da França, Luís XIV (1643-1715), a cultura francesa veio a exercer uma influência decisiva na Alemanha, prenunciando o chamado período *a la mode*, durante o qual não somente a língua francesa, mas quase tudo que fosse francês vestuário, comida, hábitos sociais e usos foi adotado de modo geral pelas classe média e pela elite.

[12] Consta, no posfácio da antologia *An meinen Geist: Friedrich der Große in seiner Dichtung*, que essa e outras críticas de Klopstock a Frederico II são comumente atribuídas ao ressentimento daquele com a indiferença do poeta-monarca em relação ao poema épico *O Messias*, publicado por Klopstock em 1748. Todavia, ainda segundo o mesmo posfácio, a censura de Klopstock aos versos de Frederico devia-se ao fato de que este, ao tentar repetir, sem sucesso, uma sonoridade estrangeira, submetia a si mesmo e ao povo alemão ao escárnio dos poetas e gramáticos franceses que apontavam os erros de sua lírica (SENARCLENS; OVERHOFF, 2011, p. 301). A predileção de Frederico II pela língua francesa também foi lembrada por Goethe, não sem uma leve reprovação, no livro onze de suas memórias (GOETHE, 1848, p. 417).

nadas passagens do drama fáustico é a transposição, pela mefistofélica pena de Goethe, de uma questão político-cultural mais ampla, originária do século XVII¹³ – e que se estenderia até o XVIII e XIX – para os dias do nigromante de Knittlingen, como se pode denotar na primeira cena denominada “Rua”, na qual o recém-rejuvenescido Fausto sucumbe ante os encantos de Margarida ao vê-la voltando da igreja:

Como um francês te gabas já;
 Porém, não fiques mal disposto:
 Por que fruir de relance o gosto?
 Mais vivo e bem maior será
 Se antes moldares e aprestares,
 Com cem quindins preliminares,
 A ponto, a bonequinha humana;
 Ensina-o mais de uma história italiana.
 (GOETHE, idem, p. 275)

No já citado *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo de Campos (idem, p. 99) observa com acuidade a presença da língua francesa na tragédia goethiana e os efeitos semânticos que tal recurso estilístico propiciou. Ainda que, como aponta Campos, francesismos sejam constantes não somente em *Fausto*, mas na linguagem de Goethe de modo geral, a forma como o poeta os emprega em determinados momentos da obra expressa certa censura ao *status* que a língua francesa havia adquirido em seu país. Essa crítica ecoaria seus dias de Pré-Romantismo, dado que o *Sturm und Drang* se distinguia, entre outros aspectos, pelo caráter nacionalista e opositor do racionalismo que as letras francas representavam (THEODOR, idem, p. 55)¹⁴.

[13] A respeito do desdobramento literário desse tema, o seguinte comentário de Otto Maria Carpeaux mostra-se bastante esclarecedor: “A relação entre a literatura francesa clássica do século XVII e a Alemanha sempre foi das mais infelizes. A um curto período de imitação servil seguiu-se o ataque odioso e injusto de Lessing; desde então, Corneille e Racine nunca mais encontraram compreensão na Alemanha”. Carpeaux irá notar, ainda, que coube ao “iniciador daquela fase de imitação”, Gottsched, a tentativa de extirpar das letras germânicas os traços do Barroco por meio de uma mal sucedida aplicação das “regras ‘razoáveis’ da literatura clássica francesa”, por sua vez incompatíveis com a “língua e literatura alemãs”. Mais adiante, ao retomar o raciocínio acerca de Lessing, Carpeaux observa que, embora fosse um homem do Iluminismo, o dramaturgo alemão não se privou de combater o teatro clássico francês, vindo a ser, inclusive, banido dos palcos de seu país por essa posição (CARPEAUX, idem, p. 39, 40 – 49, 50).

[14] Note-se, porém, que o teor do primeiro *Fausto* não corresponde rigorosamente àquilo que consta no *Urfaust*, o chamado *Fausto zero* escrito por Goethe nos dias do *Sturm und Drang* (RÖHRIG in GOETHE, 2001, p. 9-13).

No trecho acima, contudo, não é a tibieza da *ratio gallica* que é fustigada pela viperina língua de Mefistófeles. Pelo contrário, é à mítica lubricidade francesa que Mefistófeles alude quando, ciente das intenções sedutoras de Fausto com relação à Margarida, iguala a retórica do doutor à de um francês, ressoando, assim, o estereótipo segundo o qual o indivíduo daquela nacionalidade é, por natureza, lascivo e corruptor. Em seguida, todavia, é o próprio Demônio alcoviteiro que principia a fazer uso de francesismos ao ensinar ao doutor as artes da conquista. Assim, refere-se à Margarida (“bonequinha humana”) como *Püppchen*, vocábulo alemão que tem a mesma origem latina do francês *poupée*. Depois, sugere a Fausto que conquiste sua pretendida com “cem quindins preliminares”, ou, no original, “*durch allerlei Brimborium*”, sendo que o último termo, advindo do latim *brevarium* (“breviário”), expressa o sentido de “prece enrolada”, falar ininteligível (CAMPOS, *idem*, p. 99).

Ao término da cena, Fausto, desejoso de ganhar o afeto de Margarida, crê que a melhor forma de fazê-lo é por meio de presentes, ao que o Demônio, prosseguindo com o uso de galicismos, prontamente anui:

Presentes, já? Bem! Bem! não falhas na conquista!
 Sei de alguns belos logradouros,
 Que em terra ocultam bons tesouros;
 Hei de passar isso em revista.
 (GOETHE, *idem*, p. 277)

Os versos “não falhas na conquista” e “Hei de passar isso em revista”, trazem, respectivamente, no original alemão, os termos *reüssiren* (ter êxito ou “não falhar na conquista”) e *revidieren* (rever ou “passar em revista”), ambos de origem francesa (CAMPOS, *idem*, p. 99) e que manifestam, no deboche típico da expressão mefistofélica, a gratuidade do emprego de tal vocabulário, uma vez que mesmo o suposto caráter elevado da cultura franca poderia ficar a serviço do desejo primal e carnal que, em última instância, impele Fausto em sua empreitada.

Constata-se, pois, a partir da análise dos excertos apresentados, que a ocorrência do léxico gálico no discurso de Mefistófeles evidencia, de modo irônico, uma excessiva influência do elemento cultural francês em terras alemãs, donde se pode inferir que a voz do Diabo, aqui, exprimiria um juízo crítico de Goethe diante dessa francofilia exacerbada – juízo esse que, como apontado acima, remeteria às suas ideias em tempos de tempestade e ímpeto.

Por fim, cabe uma vez mais observar que as cenas comentadas acima, embora correspondam a uma ínfima extensão do *piccolo mondo*

do *Fausto* de Goethe, corroboram, de modo sucinto porém expressivo, a interpretação proposta para o presente ensaio, qual seja, a de reconhecer na tragédia as afinidades eletivas entre os comentários cáusticos e impagáveis de Mefistófeles e a crítica categórica e contextualizada do poeta de Weimar aos caprichos humanos e ao estado de coisas em seu tempo. De fato, é possível afirmar que na obra máxima de Goethe o Príncipe das Trevas torna-se o glosador dos aspectos sociais e históricos da *Goethezeit*, assumindo então com destreza o “papel de guia, de comentar, de espectador irônico da comédia do mundo” (MINOIS, *idem*, p. 532). Imbuído assim da *Weltanschauung* do autor alemão, é nesse papel que ele aponta, com olhar ardiloso e satânico – no sentido etimológico do termo –, as fraquezas morais daqueles que dão vida ao espetáculo, por vezes fazendo-os rir da própria desventura à medida que são, ao mesmo tempo, atores e espectadores. ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAUDALAIRE, Charles. *Selected Writings on Art and Literature*. London: Penguin Books, 2006.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BONNEFON, Charles. *Historia da Alemanha*. São Paulo: Ed. Nacional, 1941.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964.

CLARK, Stuart. *Pensando com demônios*. São Paulo: Edusp, 2006.

DOUCET, Friedrich W. *O livro de ouro das ciências ocultas: magia, alquimia, ocultismo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DYSON, A. E.; LOVELOCK, Julian (Ed.). *Milton – Paradise Lost: A casebook*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1982.

EGGENSPERGER, Klaus. “Den Bösen sind sie los” – Überlegungen zu Mephistopheles und zum Bösen in Goethes Faust. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo: n.8, p. 189-220, 2004.

GERLACH, Franziska F. *Geschwister: Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Fausto zero* (tradução de Christine Röhrig). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Truth and Poetry: From My Own Life*. London: Henry G. Bohn, 1848.

HEINE, Heinrich. *Der Doktor Faust*. Stuttgart: Reclam, 2007.

HEINSFELD, Adelar. *Sob a inspiração de Clío: uma introdução ao estudo da História*. São Paulo: DDP Editora, 2013.

KASTOR, FrankS. *Milton and the Literary Satan*. Amsterdam: Rodopi N.V., 1974.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELZER, Arthur. The Origin of the Counter-Enlightenment: Rousseau and the New Religion of Sincerity. In: SCOTT, John T (Ed.). *Critical Assessments of Leading Political Philosophers – Jean-Jacques Rousseau*. Oxon, New York: Routledge, 2006.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: EDUSC, 2003.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XXI*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2000.

SENARCLENS; Vanessa de; OVERHOFF, Jürgen (Hrsg.). *An meinen Geist: Friedrich der Große in seiner Dichtung*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2011.

THEODOR, Erwin. *A literatura alemã*. São Paulo: T. A. Queiroz/ EDUSP, 1980.

VALÉRY, PAUL. *“Meu Fausto”*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

WATERMAN, John T. *A History of the German Language*. Revised edition. Seattle and London: University of Washington Press, 1976.

WEEKS, Andrew. The German Faustian Century. In: LAAN, J. M. van der; WEEKS, Andrew (Ed.). *The Faustian Century: German literature and culture in the age of Luther and Faustus*. New York: Camden House, 2013.