

## Um olhar sobre o pacto fáustico na literatura: Goethe, Mann, Machado de Assis e Guimarães Rosa

Jaíne Beatriz de Almeida Tavares\*

Mayara Landim de Oliveira\*\*

Alexandre Mariotto Botton\*\*\*

**Resumo:** Este artigo se propõe a analisar o mito fáustico a partir de seu contexto de origem e também sob a ótica dos autores que fizeram uso desse mote. Para tanto, serão utilizadas as obras de Goethe, Machado de Assis, Thomas Mann e João Guimarães Rosa para a intelecção desse processo. Priorizamos no recorte a diferença de contextos de publicação, tanto temporais quanto espaciais, para abalizarmos a maneira como o pacto fáustico assentou-se na literatura ao longo do tempo. As divergências e convergências foram a base para um estudo sobre uma possível relação homológica entre os romances *Doutor Fausto* e *Grande Sertão: Veredas* no que concernem aos seus valores simbólicos amalgamados a uma dada realidade social. Outrossim, os teóricos basilares desta pesquisa foram: Watt (1997), Goldman (1967), Candido (2002), Eliade (1999) e Lukács (1965). Cada qual auxiliou na investigação de características individuais das narrativas para, no fim, estabelecer conjecturas sobre o pacto fáustico na literatura como um todo.

**Palavras-chave:** Homologia; Crítica Sociológica; Mito; Pacto Fáustico.

### A look at the faustian pact in literature: Goethe, Mann, Machado de Assis and Guimarães Rosa

**Abstract:** This article aims to analyze the faustian myth from its context of origin and also from the perspective of the authors who made use of this leitmotiv. To this end, the works of Goethe, Machado de Assis, Thomas Mann and João Guimarães Rosa will be used for the intellection of this process. We prioritize in the cut the difference of contexts of publication, both temporal and spatial, to highlight the way in which the pact has been based on literature over time. Divergences and convergences were the basis for a study on a possible homological relationship between the novels *Doutor Fausto* and *Grande Sertão: Veredas* regarding their symbolic values amalgamated with a given social reality. Furthermore, the basic theorists of this research were: Watt (1997), Goldman (1967), Candido (2002), Eliade (1999) and Lukács (1965). Each one helped in the investigation of individual characteristics of the narratives to, in the end, establish conjectures about the pact in the literature as a whole.

**Keywords:** Homology; Sociological criticism; Myth; Faustian Pact.

---

\* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL/UNEMAT), na linha de pesquisa Leitura, Literatura e Ensino. Bolsistas CAPES de pós-graduação. e-mail: [jaine-triz@outlook.com](mailto:jaine-triz@outlook.com).

\*\* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL/UNEMAT), na linha de pesquisa Literatura, história e memória cultural. e-mail: [mayaralandin3@gmail.com](mailto:mayaralandin3@gmail.com).

\*\*\* Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT; Professor de Filosofia na Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e da Linguagem da UNEMAT/Tangará da Serra; Doutor em História e Teoria Literária (USP). E-mail: [alexbotton@gmail.com](mailto:alexbotton@gmail.com).

## Introdução

Indubitavelmente, a humanidade está inserida em um contexto de instâncias fortemente maniqueístas. O caráter ambíguo do ser humano enerva-se em suas várias formas de manifestação que percorrem a arte, a identidade, a cultura, a religião, sem que isso necessariamente represente um constructo tão instável, posto que temos a tendência de nos adaptarmos a essas irregularidades entendendo-as como inerentes à nossa própria natureza. Para focarmos nesse aspecto dual que permeia o domínio das relações humanas, atenhamo-nos, por exemplo, ao maniqueísmo cristão. A luta entre o bem e o mal, Deus *versus* Satanás, o sagrado contra o profano, todos esses binômios são necessários para que os alicerces de um dogma tenham fundamento, afinal, de nada adianta o poder coercitivo religioso sem a imposição do que pode ser considerado como certo e errado.

Nesse sentido, nada se tornou mais intrigante no imaginário ocidental do que a figura da entidade que rivaliza com Deus. Desde a propagação do Cristianismo pela Europa, a Literatura passou cada vez mais a colocar em seu bojo as representações tanto divinas quanto profanas em confluência com a condição do homem. O grande impulso dado nessa conjuntura começou durante a Idade Média e teve seu ápice a partir do Renascimento. Entrementes, cada época teve sua maneira de se apropriar do mito e configurá-lo de modo a revestir sua existência de um caráter utilitário. Basta ver o didatismo com que o inferno foi tomado em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, ou a própria reformulação literária da cosmogonia cristã em *Paraíso Perdido*, de John Milton. Essa perspectiva didática dentro da visão mítica reverberou durante um certo tempo na Literatura, até que algumas tradições conseguiram ir além, dando um novo propósito ao tema conforme o período abarcado.

Outrossim, um exemplo dessas comutações de época pode ser dado em relação ao mito fáustico na literatura. A ideia do pacto com o diabo é premente no imaginário coletivo, assim como as consequências por tal feito, e essa configuração dentro do contexto literário consagrou-se na forma de um mote estabelecido a partir do século XVI e que teve várias versões tanto na Europa, como no caso das obras de Goethe e Thomas Mann, quanto no Brasil, como no caso de Machado de Assis e Guimarães Rosa. O profano, encarnado na forma de Mefistófeles, aparece como um

*leitmotiv* que instigou sobremaneira a imaginação de grandes escritores que viram no estabelecimento de um contrato entre um personagem e uma entidade sobrenatural a possibilidade de representar as consequências da ambição humana. Esse motivo condutor, por sua amplitude e complexidade, permite inúmeras reflexões, as quais algumas delas nos serão úteis na perquirição dessa temática.

### **O pacto fáustico no contexto europeu**

Dentro de uma conjuntura pré-científica, quando as grandes e pequenas civilizações ainda não tinham acesso ao aparato técnico e ao escopo de conhecimento que nos permitem atualmente sabermos, mesmo que nem sempre de maneira aprofundada, sobre algumas questões que norteiam a humanidade, houve, como resultado da vontade de entender o universo que nos cerca, a criação de histórias fundantes que permitiram ao homem estabelecer alguma conexão entre o incógnito e os fenômenos empíricos. Disso resultou o surgimento dos mitos, justamente na busca de respostas, os quais de alguma maneira ainda se fazem presentes no século vigente. Tão importante dessas histórias, que Friedrich Nietzsche conjecturou que a cultura só possui prevalência enquanto amparada pela força que assoma do mito:

Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural. Todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vagar ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e despercebidos guardiões demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas: e nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas. (NIETZSCHE, 1992, p. 135)

Nesse conjunto de signos supramencionados, a humanidade alicerçou suas explicações sobre o desconhecido e amparou boa parte das suas representações artísticas neles – basta citar, por exemplo, as grandes epopeias cuja utilização do mito é quase onipresente. Mas saindo um pouco da esfera clássica, quando a mitologia era praticamente sinônimo de fio condutor para a arte, podemos focar em um tipo mitológico mais bem desenvolvido e um tanto mais recente em comparação

com os épicos, um *leitmotiv* que foge um pouco ao usual. No caso, um mito que se fixou sob a égide literária e que ecoa bastante até os nossos dias e que curiosamente se baseou em um personagem histórico que muito provavelmente existiu: Johann Georgius Faustus.

Para Watt (1997), em sua obra *Mitos do Individualismo Moderno*, quatro grandes personagens prefiguram muito bem a condição individualista do homem na literatura, a saber: Fausto, Dom Quixote, Don Juan e Robinson Crusoe. No caso do primeiro personagem, a proeminência dá-se anterior ao próprio *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, muitas vezes tipo como o precursor do romance, porque a existência desse mito deu-se antes, no século XVI, a partir da história de um possível homem chamado Fausto que viveu na região da Alemanha e que pela sua fama acabou gerando toda uma repercussão literária.

Na Europa, no final do período da Renascença, o personagem histórico Johann Georg Faust foi tido como mago, astrólogo, nigromante, curandeiro, versado em artes ocultas, além de ser um homem capaz de desafiar grandes autoridades e aborrecer muitos dos seus acusadores. Boa parte do que se sabe sobre ele vem de relatos de seus contemporâneos, por mais que muitas informações não sejam necessariamente críveis e a grande maioria beire ao absurdo e à superstição religiosa. Um desses personagens da história que teceram alguma reflexão sobre Fausto foi Martinho Lutero, que o mencionava, em suas epístolas, como um feiticeiro pernicioso, íntimo do Diabo (WATT, 1997).

Os protestantes alemães foram os maiores responsáveis pelo desenvolvimento do mito fáustico, isso até esse mote começar a se popularizar com o lançamento de *Faustbuch*, em 1587, de autoria anônima. Nesse contexto, a história foi se adaptando em diferentes versões que iam à lume até tomar os moldes mais usuais que envolvem a ideia do pacto de Fausto, a figura de Mefistófeles e os 24 anos de vida pós-contratuais em troca de benefícios. Nesse sentido, afirma Ian Watt:

Raramente a sociedade humana tem vivido sem alguma forma de sistematização de crenças em um mundo invisível, habitado por espíritos; na maioria dos casos, porém, a história das crenças tem sido fortemente pluralística. O mito do Fausto desponta no momento em que o cristianismo, no seu desenvolvimento, pensa ter polarizado os mundos do humano e do sobrenatural em um conflito entre o mal e o bem, conferindo à luta entre as duas partes uma nova intensidade e um novo rigor. Isso inevitavelmente proporcionou ao

Diabo e sua hierarquia uma importância teológica e psicológica sem precedentes. (WATT, 1997, p. 27).

O mito fáustico, nessa prerrogativa, surgiu justamente na afirmação do maniqueísmo cristão, o qual foi consolidado após a Idade Média, mas intensificado durante o período da reforma protestante. Masson (2003) destaca como a figura do Diabo enquanto personagem foi uma consequência irônica da luta contra essa entidade pelo Luteranismo, posto que foi graças a esses empreendimentos que a ideia do pacto se assentou na literatura da época. Até então, por mais que o demônio tenha tido espaço em obras anteriores ao século XVI, poucas vezes tinha ganhado voz. Basicamente, o pacto de Mefistófeles com Fausto só passou a existir a partir dos esforços de quem tanto repudiava tal contrato.

Na Inglaterra, ainda no século XVI, Christopher Marlowe escreveu sua própria versão de Fausto. Nesse ínterim, a consolidação do mito fáustico na Europa deve-se também muito a ele graças a sua competência enquanto dramaturgo e a influência que o teatro elisabetano tinha para a burguesia inglesa. Marlowe foi o maior responsável por aprimorar o mito na época, tendo omitido ao máximo o caráter didático e cômico do *Faustbuch* alemão, além de ter dado maior profundidade à natureza psicológica do personagem e ao conceito de danação eterna resultante do pacto demoníaco. Todavia, independente das contribuições de Marlowe, dentre todas as versões, a que mais se consagrou após o fim do período renascentista foi definitivamente o Fausto de Johann Wolfgang von Goethe, no século XIX, o qual levou cerca de 60 anos para concluí-lo e constitui um dos maiores feitos da literatura germânica.

Para se entender um pouco sobre a importância do Fausto goethiano, podemos começar entendendo a sua premissa. Goethe, na verdade, corrompe o intertexto bíblico da história de Jó. No caso, a história de Fausto começa com um prólogo no Céu em que Deus aposta com Mefistófeles que Fausto permanecerá fiel a ele. Mas ao contrário do que ocorre em Jó, o qual resiste a todas as dores e sofrimentos em devoção a seu Deus, Fausto aparece como o oposto: aceita o pacto, delicia-se com o que resulta dele e, no fim, sua alma é condenada. A ironia reside na transgressão, o que o põe num contexto de ruptura com o sagrado, numa perspectiva bem mais humanista e hedonista do que aquela propagada pelo Cristianismo. Eis o excerto bíblico que depois foi moldado ao gosto do *zeitgeist* alemão do século XIX:

Sucedia, pois, que, decorrido o turno de dias de seus banquetes, enviava Jó, e os santificava, e se levantava de madrugada, e oferecia holocaustos segundo o número de todos eles; porque dizia Jó: Porventura pecaram meus filhos, e amaldiçoaram a Deus no seu coração. Assim fazia Jó continuamente. E num dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor, veio também Satanás entre eles. Então o Senhor disse a Satanás: Donde vens? E Satanás respondeu ao Senhor, e disse: De rodear a terra, e passear por ela.

E disse o Senhor a Satanás: Observaste tu a meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, temente a Deus, e que se desvia do mal. Então respondeu Satanás ao Senhor, e disse: Porventura teme Jó a Deus debalde? Porventura tu não cercaste de sebe, a ele, e a sua casa, e a tudo quanto tem? A obra de suas mãos abençoaste e o seu gado se tem aumentado na terra. Mas estende a tua mão, e toca-lhe em tudo quanto tem, e verás se não blasfema contra ti na tua face. E disse o Senhor a Satanás: Eis que tudo quanto ele tem está na tua mão; somente contra ele não estendas a tua mão. E Satanás saiu da presença do Senhor. (BÍBLIA SAGRADA, 2012, p. 652).

Agora comparemo-lo ao prólogo supramencionado. É fácil perceber que desde o início as personalidades de Fausto e Jó não são colocadas da mesma maneira. Jó é um servo valoroso e temente a seu Deus, enquanto Fausto é um personagem aparentemente incorrigível, de comportamento duvidoso; todavia, a premissa da aposta continua:

O Senhor: Viste Fausto? Mefistófeles: O Doutor? Senhor: Sim, o meu servo. Mefistófeles: Servo teu? Guapo servo! O rei dos parvos. Seu comer e beber são do outro mundo. Pasce-se no fervor da cachimónia, que o traz há muito aéreo; em suma, é doido, e ele próprio suspeita. Ambiciona cá do céu as estrelas mais formosas, da terra gozos máximos. Nem perto nem longe, vê, nem sonha, em que se farte. O Senhor: Por enquanto, anda à toa; em breves dias lhe darei claridade. O fazendeiro antevê, no abrolhar, a flor e o fruto. Mefistófeles: Quer Vossa Majestade uma apostinha? Verá se também este se não perde, uma vez que me deixe encaminhá-lo. (GOETHE, 2004, p. 40).

Por esse ângulo, Goethe reitera parte da tradição fáustica alemã e de Marlowe, mas imprime à obra características únicas, as quais vão se desenvolvendo ao longo das várias versões que ele lançou, a saber: *Fausto Zero*, de 1771; *Fausto: um fragmento*, de 1791; *Fausto: uma tragédia*, de 1808, e a versão final e póstuma, *Fausto: segunda parte da tragédia, em cinco atos*, lançada em 1832. Após o lançamento dessa obra extensa, fruto de uma vida, Fausto entra definitivamente no rol de mitos primordiais para a literatura. Um século depois, já no período posterior



à Segunda Guerra Mundial, quando Goethe já se consagrara há muito tempo no cânone alemão, outro escritor também se apossou do mito fáustico para compor uma de suas *magna opera*, no caso: Thomas Mann e o seu *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, contada por um Amigo*, de 1947.

Nascido em 1875, Thomas Mann foi um romancista, contista, ensaísta que recebeu o Nobel de Literatura em 1929 e pela sua produção tornou-se um escritor bastante reconhecido na Alemanha e no mundo. *Doutor Fausto* foi sua décima quinta obra publicada, uma das últimas antes do seu falecimento em 1955. Esse romance basicamente versa sobre a vida do personagem Adrian Leverkühn a partir das suas origens, passando pelo pacto feito com uma entidade, até sua derrocada final que tanto pode ter sido por consequência da sífilis contraída quanto do cumprimento do acordo diabólico, ficando a ambiguidade como um dos artifícios para a intelecção do desfecho. Mas destacando toda a complexidade da obra, seus intertextos e reflexões, o que mais chama atenção no romance encontra-se justamente no encontro mefistofélico, o qual, de certa forma, é o grande ponto nevrálgico para o desenrolar de todo o enredo.

No capítulo XXV, Serenus Zeitblom, o qual se configura como narrador da vida de Adrian Leverkühn, protagonista de *Doutor Fausto*, interrompe a sua narração e passa a trazer *ipsis litteris* o que possivelmente seria o pacto firmado entre Adrian e uma entidade que nos lembra Mefistófeles. O introito deixa bem claro que sempre há a possibilidade de aquilo nunca ter ocorrido. A entidade senta-se num sofá e começa a travar um diálogo com o acossado. No início Adrian vê naquilo uma alucinação por culpa da doença que havia adquirido, mas logo começa a ouvir a argumentação do visitante que se coloca como o próprio diabo, todavia sem usar um nome específico, preferindo deixar a escolha ao bel-prazer de Leverkühn. Disso resulta uma longa reflexão sobre o tempo, sobre a lucidez em relação à loucura, sobre a natureza da vida e da arte. A oferta do diabo relaciona-se exatamente ao tempo, mas não qualquer tempo, como pode-se observar no excerto seguinte:

Tempo? Unicamente algum tempo? Não, meu caro, não é só com esse artigo que o Diabo faz negócios. Só ele não nos faria merecer o preço do fim que será nosso. O que importa é a espécie de tempo que se fornece! Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e de folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis. Não tento negá-lo e até o ênfase

orgulhosamente; pois é assim que deve ser, de acordo com a natureza e a mentalidade dos artistas, que, como se sabe, tendem a exceder-se em ambas as direções, e para os quais é perfeitamente normal ultrapassarem um pouquinho os limites. Na sua vida, o pêndulo vai ininterruptamente de cá para lá, entre a exuberância e a melancolia. [...] Pois oferecemos nesse gênero o máximo: proporcionamos enlevos e iluminações, experiências de desembaraço e desenfadamento, de liberdade, segurança, facilidade, sensações de poder e triunfo, que fazem o nosso homem perder a fé nos seus próprios sentidos e ainda lhe proporcionam a admiração colossal por suas próprias realizações, que até pode induzi-lo a renunciar de bom grado a qualquer estima que venha de outros e de fora, sob o frêmito do narcisismo e até mesmo o delicioso horror a si, cujo efeito leva a reputar-se porta-voz da Graça e monstro divino. (MANN, 2015, p. 269).

Adrian percebe que a influência da entidade maligna vem de muito antes, incorrendo até no caso da morte dos dois médicos que iniciaram seu tratamento contra sífilis, mas que nunca o findaram. Todas as suas desventuras acabam tendo algum tipo de relação com o pacto que futuramente deveria ser formulado. O diálogo encerra-se com a pergunta de Leverkühn sobre a natureza da proposta. O diabo foge algumas vezes pela tangente, informando sobre questões de natureza teológica até tentar descrever o inferno, que seria o resultado do acordo, como algo não tão ruim: “No fundo, o Inferno será apenas uma continuação da tua vida excêntrica” (MANN, 2015, p. 286). Ao fim, ocorre a ratificação e os 24 anos de benefícios concedidos em troca da renúncia de Adrian ao amor, o que se tornará um dilema adiante na obra.

Assim como Goethe impôs uma forma particular de entender e externar o pacto fáustico pautado na tradição anterior a ele; Mann também fez o mesmo. O diabo volta a aparecer no capítulo XXXVII, na forma do personagem Saul Fitelberg, remetendo a outro intertexto bíblico, mas não com o livro de Jó, como em Goethe, e sim com a tentação de Cristo pelo diabo presente nos evangelhos. O discurso é sutil, a presença mefistofélica nem sempre é tão óbvia e a própria ideia de que o pacto é de natureza duvidosa impede qualquer viés que se fundamente em alguma certeza. Enquanto Goethe coloca em sua produção um Fausto alegre, extrovertido; Mann faz uso de um artista egocêntrico, introspectivo e que representa bem o individualismo arraigado a sua época. Esse pensamento é externado por Lukács (1965), o qual considera o realismo de Mann como a expressão de uma consciência social. Na visão do filósofo, a tragédia ocasionada pelo pacto fáustico de Adrian seria um simulacro da tragédia própria da humanidade. Independentemente dessa visão mais sociológica da crítica de Lukács, que funde o contexto conturbado da primeira



metade do século XX com a subjetividade emanada pela obra, é inevitável perceber as correlações e até conjecturar as possíveis representações desse Fausto tão humanamente crível que foi Leverkühn.

No fim, o protagonista da obra de Thomas Mann personifica acima de tudo o artista e a natureza da arte moderna, posto que “ele mostra como momento puramente subjetivo, o afastamento de toda coletividade, o desprezo por toda comunidade, surge, por um lado, como consequência necessária do moderno individualismo burguês do período imperialista” (LUKÁCS, 1965, p. 202). Como fruto do seu tempo, o pacto fáustico molda-se ao espírito da época, tomando particularidades que conseguem, de algum modo ou de outro, ressignificar o mito e trazê-lo para mais perto de uma dada realidade, daí conseguimos abstrair o modo singular como o mito age sobre a nossa cultura.

Naturalmente, a tradição fáustica não ficou apenas circunscrita à Alemanha, como foi o caso de Goethe e Mann, mas também reverberou ao longo mundo, como foi o caso do Brasil. No século XIX, Machado de Assis, com *A Igreja do Diabo*, e Álvares de Azevedo, com *Macário*, por exemplo, também utilizaram o mote pactual em suas obras. No século XX, o maior exemplo na literatura brasileira foi definitivamente *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o qual revestiu o mito de toques bastante regionais – características essas a parte que merecem um preâmbulo maior.

### **O pacto fáustico em terras tupiniquins**

No Brasil, um dos escritores do século XIX que fez uso do mote fáustico foi Machado de Assis no conto *A Igreja do Diabo*. Para dar um toque de veracidade à história, o narrador coloca que as informações usadas derivam de um manuscrito beneditino, no qual se conta o relato da vez em que o Diabo tentou fundar a própria igreja, mas sem sucesso, posto que nem mesmo na transgressão a humanidade deixou de desviar-se. O segundo capítulo do conto segue a mesma tendência do prólogo de *Fausto*, de Goethe, chegando até mesmo a mencionar o intertexto dentro do diálogo entre as duas entidades, como se pode observar:

Deus recolhia um ancião, quando o Diabo chegou ao céu. Os serafins que engrinaldavam o recém-chegado, detiveram-se logo, e o Diabo deixou-se estar à entrada com os olhos no Senhor. — Que me queres tu? Perguntou este. — **Não venho pelo vosso servo Fausto,**

**respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos.** — Explica-te. — Senhor, a explicação é fácil; mas permiti que vos diga: recolhei primeiro esse bom velho; dai-lhe o melhor lugar, mandai que as mais afinadas cítaras e alaúdes o recebam com os mais divinos coros... — Sabes o que ele fez? Perguntou o Senhor, com os olhos cheios de doçura. — Não, mas provavelmente é dos últimos que virão ter convosco. Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto. Vou edificar uma hospedaria barata; em duas palavras, vou fundar uma igreja. Estou cansado da minha desorganização, do meu reinado casual e adventício. É tempo de obter a vitória final e completa. E então vim dizer-vos isto, com lealdade, para que me não acuseis de dissimulação... Boa ideia, não vos parece? — [...] Deus interrompeu o Diabo. — Tu és vulgar, que é o pior que pode acontecer a um espírito da tua espécie, replicou-lhe o Senhor. Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires. Olha; todas as minhas legiões mostram no rosto os sinais vivos do tédio que lhes dás. Esse mesmo ancião parece enjoado; e sabes tu o que ele fez? — Já vos disse que não. — Depois de uma vida honesta, teve uma morte sublime. Colhido em um naufrágio, ia salvar-se numa tábuia; mas viu um casal de noivos, na flor da vida, que se debatiam já com a morte; deu-lhes a tábuia de salvação e mergulhou na eternidade. Nenhum público: a água e o céu por cima. Onde achas aí a franja de algodão? — Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega. — Negas esta morte? — Nego tudo. A misantropia pode tomar aspecto de caridade; deixar a vida aos outros, para um misantropo, é realmente aborrecê-los... — Retórico e sutil! Exclamou o Senhor. Vai, vai, funda a tua igreja; chama todas as virtudes, recolhe todas as franjas, convoca todos os homens. Mas, vai! Vai! Debalde o Diabo tentou proferir alguma coisa mais. Deus impusera-lhe silêncio; os serafins, a um sinal divino, encheram o céu com as harmonias de seus cânticos. (ASSIS, 1994, p. 56, grifo nosso).

É notável a diferença entre o conto e a tradição europeia. Como o próprio Diabo assinala na narrativa, ele não veio em busca do Fausto, mas por todos os Faustos do século e dos séculos. No caso o pacto não seria com um único homem, mas com toda a humanidade. Para isso bastaria a fundação de uma igreja que concorresse com as demais religiões. A argumentação do personagem possui um certo refinamento, o que demonstra a sua astúcia e também um pouco da sua visão pessimista em relação ao ser humano. A doutrina da sua igreja é um sucesso, o que gera um novo olhar sobre a maldade. Nela podemos praticar todos os pecados sem nenhum tipo de preocupação moral, bastaria que todos seguissem o seu próprio livre-arbítrio, tomando as decisões que lhe aprovessem. Todavia, Satanás não contava com a volta de alguns seguidores à prática de suas antigas virtudes. Disso

resulta o que Deus enuncia no final do conto sobre “a eterna contradição humana” (ASSIS, 1994, p. 57).

Entrementes, o filósofo romeno Mircea Eliade, na obra *Mefistófeles e o Andrógino*, usa o conceito de *coincidentia oppositorum* para explicar a tendência em Goethe, assim como em Balzac, de unir opostos em uma mesma instância. O que, a nosso ver, também acabou influenciando na composição de Machado. A grande dúvida de Eliade (1999) gira em torno da aceitação de Deus no que diz respeito à intervenção do Diabo. É como se Deus soubesse que a interferência demoníaca possui um propósito maléfico, mas não intervém pois sabe que isso pode colaborar para seu propósito divinal. Assim como Deus em sua presciência deixou Jó ser atingido por Satanás, Deus permitiu a Mefistófeles que interviesse, pois sabia que suas ações não teriam um propósito vão:

Mefistófeles não se opõe diretamente a Deus, mas a sua criação principal, a Vida. No lugar do movimento e da Vida ele se esforça por impor o repouso, a imobilidade, a morte. Pois o que para de mudar e de transformar-se decompõe-se e perece. Essa “morte na Vida” traduz-se pela esterilidade espiritual; e, afinal de contas, a danação. Todo aquele que, no mais profundo de si, tiver deixado perecerem as raízes da Vida cairá em poder do Espírito negador. O crime contra a Vida, dá a entender Goethe, é um crime contra a salvação. E, no entanto, como já se observou muitas vezes, embora se oponha com todos os seus meios ao fluxo da Vida, Mefistófeles estimula a Vida. Luta contra o Bem, mas acaba por fazer o Bem. Esse demônio que nega a Vida é, contudo, um colaborador de Deus. E por isso que Deus, em sua presciência divina, impõe ao homem, com muito prazer, esse companheiro. (ELIADE, 1999, p. 45).

Essa ideia supramencionada pode parecer contraditória, mas, segundo o filósofo, é fácil perceber no que concerne à relação entre Mefistófeles e Deus que “o erro e o mal são necessários não só à existência humana, mas também ao Cosmos” (ELIADE, 1999, p. 46). Esse pensamento sobre a “união dos contrários” dirige-se à simpatia entre as duas entidades que prefiguram o “Prólogo no céu”, de Goethe, mas nesse sentido ela consegue ser maximizada em *A Igreja do Diabo* posto que esse posicionamento de reciprocidade se afigura bem mais por todo o conto machadiano do que no Fausto alemão.

Ao contrário dos desfechos trágicos que permeiam Goethe, Marlowe, Mann, da tradição europeia, em Machado a colaboração entre Deus e Diabo gera uma espécie de apólogo sem a condenação explícita de algum indivíduo, mas apenas no

deslindamento sobre a contradição humana. A união dos opostos nesse *coincidentia oppositorum* incide sobre a dialética com que Machado de Assis encerra seu conto, o qual é bem mais brando e coerente ao conceito de Eliade. Afinal, dificilmente a ideia de um espírito enganador que, ao tentar fazer o mal, acaba por fazer o bem – como visto no excerto teórico acima – levaria sua vítima à danação eterna, pelo menos não dentro da perspectiva cristã que vê a bondade divina como premissa para a salvação.

Ainda no cânone brasileiro, passamos agora para outra obra que também utiliza o mesmo fio condutor, todavia no século XX e dentro de um contexto sertanista: o romance *Grande Sertão: Veredas*. Essa obra foi publicada em 1956 por João Guimarães Rosa e, na época, causou certa controvérsia pelo seu alto grau de experimentalismo. A narrativa ocorre pela ótica de seu narrador-protagonista chamado Riobaldo, o qual constrói uma espécie de autobiografia a respeito do seu passado e a sua trajetória enquanto Jagunço para um interlocutor. Outrossim, o monólogo que constitui o enredo perpassa um grande fluxo de memória nem sempre linear e que possui como fulcros principais da história o possível pacto com o Diabo e o amor controverso por um colega chamado Diadorim – que depois ele descobre ser mulher.

A natureza do pacto fáustico em *Grande Sertão: Veredas* envolve o desejo de vingança contra o antagonista Hermógenes. A grande dúvida paira a respeito da concretização de tal contrato, posto que não há exatamente a presença do ser mefistofélico, o que gera uma série de discussões por parte de Riobaldo sobre a existência de tal fenômeno sobrenatural. Contudo, há uma mudança de comportamento no personagem, com a efetivação do pacto ou não. O mais interessante no mote fáustico usado por Guimarães está na presença de rituais próprios da tradição brasileira, como o conceito de encruzilhada que não existe, por exemplo, em Thomas Mann.

O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito

mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas! “... O Hermógenes tem pautas...” Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo. (ROSA, 1994, p. 60).

Vê-se no excerto acima que o pacto é algo, na *diegese* da obra, que advém de fontes orais. Riobaldo, mesmo antes de fazê-lo, quando ainda via aquilo apenas como “superstição parva”, já tinha uma base de como se dava o processo. No entanto, quando ocorre o possível pacto com o protagonista, não ocorre a corporificação do diabo, nem a assinatura com sangue, como ele pensava, mas, mesmo na ausência, Riobaldo interpreta os fenômenos da natureza – o redemoinho – como um indício da efetivação pactual. Independentemente dessa ambiguidade, o jagunço acaba por conseguir a morte de Hermógenes, mas pelas mãos de seu amor Diadorim, que, tragicamente, também morre no processo.

De Riobaldo a Urutu-Branco (epíteto recebido após o pacto), o protagonista encarna um homem de seu tempo. O único romance de Guimarães Rosa traz toda uma tradição oral e reinventa um universo próprio, do qual se estabelece uma série de reflexões aparentemente de caráter popular, mas revestidas de uma complexidade incomum. Se Fausto de Goethe era um erudito e Adrian Leverkühn um músico de grande intelecto, em *Grande Sertão: Veredas* temos um homem sertanejo que, usando uma linguagem própria dentro de um enorme monólogo, atinge vários setores da condição humana, indo desde questões cotidianas até metafísicas. Candido (2002, p. 135) ressalta isso ao dizer que nessa obra “vemos misturarem-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto” e mais adiante que a sua coerência vem da reunião de todas as esferas “fundindo o homem e a terra e manifestando o caráter uno, total, do Sertão-enquanto-Mundo”. E esse universo não incide de maneira gratuita, mas possui relações que podem ser entendidas à luz de uma possível sociologia do romance.

### **A relação homológica entre o pacto fáustico, o Sertão-Mundo e o individualismo europeu**

Uma crítica sociológica tem seu valor a partir do momento em que percebe a literatura como parte de um processo maior. Claro que tudo é uma questão de perspectiva e a tendência em se fazer críticas intrínsecas, isto é, com pouca valoração

ao que é externo, é algo que vem crescendo continuamente. Contudo, graças ao empenho de autores como Antonio Candido, no Brasil, ou Lukács e Goldman, na Europa, o viés sociológico ainda mantém um tipo de importância no meio acadêmico. Nesse ponto de vista, quando nos referimos a uma Sociologia do Romance, não podemos confundi-la com a crítica biográfica, que é muito mais extrínseca e se prende bastante à figura do escritor.

Outrossim, com base no que foi pesquisado e aludido até agora, vale a pena tentar entender como dois romances do século XX, os quais fazem uso do mote fáustico, acabam reproduzindo, por meio do filtro literário, alguns valores e marcas singulares do contexto em que vieram à lume. Lucien Goldman (1967), epígono de Lukács, foi um grande colaborador no estabelecimento de uma teoria que envolvesse o romance e a estrutura social. Toda essa relação poderia ser estabelecida a partir do herói que busca valores autênticos em um mundo degradado, os quais não aparecem no romance como atributos atrelados à ideologia do leitor, mas sim se relacionam aos valores inerentes ao universo do próprio texto literário. Para o autor:

O romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe; e, por outra parte, de sua ruptura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua oposição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações. (GOLDMAN, 1967, p. 9)

Uma dessas rupturas que Goldman vai trazer em sua *Sociologia do Romance* relaciona-se à questão do individualismo, o qual era premente na prosa de André Malraux, cujas obras o teórico se debruçou em função de uma crítica estrutural. No caso, o século XX foi um período de fortes crises de valores sociais que balançaram diversas superestruturas e até moldaram novas características ao herói que se via lançado a um mundo de pensamentos e ações muito diferentes daqueles consagrados na consciência coletiva. As novas filosofias influíram para que o romance do século XX aderisse a um outro olhar sobre o indivíduo. Como bem se nota:

O indivíduo convertido, enquanto indivíduo, em valor universal, não mais reencontrará, ou cada vez menos, o problema do instante



em que deixará de existir; os valores individualistas da razão e da experiência permanecem eternos na medida em que sempre haverá indivíduos que os buscarão realmente ou que terão, virtualmente, a possibilidade de os perseguir. Enquanto o indivíduo existe, ele é valor como indivíduo, depois de morto, não existe mais como valor, nem como problema; por isso, já o dissemos algures, as filosofias individualistas são, em suas tendências, virtualmente amorais, inestéticas e irreligiosas. (GOLDMAN, 1967, p. 48).

Essa relação homológica supracitada também pode ser observada em romances brasileiros do século XX. Caso compreendamos, conforme Candido (2000, p. 12), que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, interno”, podemos perspectivar, por exemplo, o romance *Grande Sertão: Veredas* a partir de uma ótica que o coloca como alegoria social, sem nos comprometermos com a errônea ideia de que as obras são pura e unicamente mimese do contexto dos escritores.

### **Considerações finais**

Sob muitos aspectos, podemos antever alguns paralelos em relação ao pacto fáustico nas obras dos autores que nos serviram de objeto de análise. Nota-se que o denominador comum consiste na ideia de se conseguir algo a partir do sobrenatural. No entanto, percebemos que isso se dá de modo correlato, mas não idêntico. A presença de Mefistófeles não é essencial em narrativas como a de Guimarães Rosa, por exemplo, mas sim a vontade humana. Por mais que o ponto de partida seja o diabo, como pudemos observar em Machado de Assis, quem desempenha boa parte do papel é o ser humano, isto é, o foco é antropocêntrico. A natureza diabólica do pacto é apenas um modo de intensificar as consequências daquilo que é imanente ao homem e sua natureza enquanto ser social.

Como a ideia punitiva é bastante arraigada ao pensamento cristão, é normal que o ser humano que tenha feito um pacto não logre êxito ao final da narrativa. O humor em Machado de Assis, porém, reside justamente no fato de que o ser humano pode ser falho até mesmo em tentar fazer o mal. Thomas Mann, por sua vez, carrega consigo a força das intempéries do século XX e do clima das artes nesse período. Rosa, por seu turno, reconfigura esse mito a partir de algo muito mais nosso, dentro de um universo *sui generis*. Independentemente das escolhas e das adaptações

desse mito, vê-se que a arte literária é multifacetada e flexível o suficiente para comportar diversas versões de um mesmo *leitmotiv*. Talvez seja por isso que essa lenda tenha sobrevivido a tantos séculos de existência e não se esgote tão facilmente enquanto fio condutor.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. A Igreja do Diabo. In **Histórias sem data**. Obra completa de Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994.

BIBLIA SAGRADA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

CANDIDO, Antonio. O homem dos Avessos. In: **Tese e Antítese**. 4. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto**: Uma tragédia. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOLDMAN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LUKÁCS, Georg. Thomas Mann e a tragédia da arte moderna. In: **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MASSON, Jean-Yves (Org.). **Faust ou la mélancolie du savoir**. Paris: Desjonquères, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.