

Pontos (in) comuns entre Fausto e Faustino*

ANA PAULA CAIXETA MATTOS **

LAURA DE OLIVEIRA CORADI ***

Resumo

No momento em que Ferreira (1995) traz à tona o “tecido fáustico”, para caracterizar as obras do cordel com a temática centralizada no diabo logrado, não há como não relacioná-lo com a obra *Fausto*, de Goethe. Se há esse logro sobre o diabo nos cordéis, não o haveria no próprio *Fausto*? Temos duas linguagens que pertencem a dois regimes estéticos distintos, com métricas diferentes: um cordel, em que seus ritmo e performance são fundamentais para a sua compreensão, e uma tragédia, cujos quiasmos e sua versificação são fatores participantes para a globalidade que buscamos nesta pesquisa. Componentes esses que criam imagens que auxiliam, por um lado, um aprofundamento filosófico rebuscado da consciência moral, e, por outro lado, um tom humorístico a fim de satirizar a sociedade.

Palavras-chave: Logro; performance; escrita; consciência; malandragem.

* Esse artigo é um trabalho de conclusão da disciplina Seminários em Literatura e outras artes, ministrada pela profa. Kênia Pereira e o prof. Luiz Arantes, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).



** ANA PAULA CAIXETA MATOS é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).



*** LAURA DE OLIVEIRA CORADI é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

“O mundo é um teatro,
no qual o Diabo sustenta a parte de muitas e diferentes personagens.”
Pierre de Lancre

1. Introdução

Neste trabalho, analisaremos duas obras literárias, uma da literatura germânica, o clássico *Fausto*, de Goethe, e *Faustino*, cordel criado por Eliane Ganem. Esses textos estão presentes em dois regimes estéticos distintos, no entanto, permitem uma análise comparativa. Nos cordéis, há um tecido fáustico, que os une de maneira a dar uma uniformidade (Ferreira, 1995); e se há esse tecido fáustico, há algo no cordel que se aproxima do *Fausto* goethiano, e vice-versa.

Ambas as obras estão inseridas em um contexto popular. Sabemos que o personagem Fausto foi inspirado em um Dr. Fausto da vida real que, segundo lendas, viveu na Idade Média, em um lugar onde hoje se situa a Alemanha; este médico, alquimista, curou os habitantes dos pequenos vilarejos, com as suas poções mágicas. Já na outra obra, por outro lado, Faustino é um personagem que pertence a uma obra do cordel brasileiro, gênero de raiz popular, fortemente presente no Nordeste. Ele é um ferreiro humilde, mas, ao mesmo tempo, preguiçoso e esperto; e usará de sua astúcia para garantir a si próprio bem como à sua família uma vida repleta de regalias e nenhum trabalho.

Com a intenção de caminharmos pelos discursos multívocos que compõem as obras *Fausto*, de Goethe, e *Faustino*, de Eliane Ganem, analisaremos pontos (in) comuns que ora aproximam, ora distanciam uma obra da outra através de teorias que abordam as facetas do diabo logrado e suas implicações nesses textos literários.

2. A linguagem em Faustino e Fausto

A voz representa um conjunto de valores dentro de uma cultura. Através da tonalidade que alguém profere algo, conseguimos observar suas emoções frente a sua escolha. Com isso, Zumthor (1999) atribui duas qualidades à voz: as de cunho simbólico e as de cunho material, cuja estrutura está composta pelos seguintes elementos: a tonalidade, o timbre, o alcance, a altura, e o registro (Zumthor, 1999: 62). Como exemplo, o suíço nos traz o papel da voz no melodrama, que

[...] atribuía valores convencionais a certos tons ou a certos registros da voz: o soprano marcava a feminilidade idealizada; o baixo era o registro do personagem encarnando a sabedoria ou loucura, e assim por diante. [...] (Zumthor, 1999: 62).

Assim, é fundamental constatar que a técnica não está separada do que é invisível a nós, ela nos auxilia, através da voz, a transcrever nossos estados de ânimo, fazendo com que a voz torne-os como se estivessem diante de nós, presentes. De acordo com Zumthor (1999), esta presentificação da voz se dá como uma lembrança, em que a materialidade das palavras pronunciadas leva o espectador a ter uma referência de algo no passado, levando-o à fruição. Essa materialidade está ligada a uma potência corporal, teatralizante, a qual Zumthor nomeou como “performance” (Ferreira, 2007:143).

No artigo de Ferreira (2007), sabemos que Zumthor estudou, sob uma ótica medievalista, as composições orais dentro da cultura brasileira, das quais estava incluído o cordel, parte de nosso

objeto de estudo. O suíço exalta a relevância da experiência humana que impulsiona a criação poética, já que para ele “[...] o texto se tece na trama das relações humanas múltiplas e que, sem dúvida, na experiência vivida foram tão discordantes quanto contraditórias” (Ferreira, 2007: 146).

Levando em conta a experiência humana para a composição poética, é salutar o entendimento de que o cordel nasceu na Europa, tendo influência árabe, já que a península Ibérica era dominada pelos muçulmanos. Os “medajs” recitavam contos asiáticos e também homenageavam os seus guerreiros, mesclando-se com os trovadores de origem portuguesa. (Silva; Vieira, 2013).

Desse modo, o cordel está intrinsecamente ligado ao povo, ou seja, à tradição oral, de modo que “[...] Suas narrativas são histórias criadas mais para o ouvido do que para os olhos, ou seja, sua recepção pelo público pressupõe o canto, a recitação ou a leitura em voz alta [...]” (Andrade, 2004 apud Silva, 2004). Se os cordéis são criados para o ouvido, a materialidade da voz no cordel é fundamental para a sua criação. Abraão Batista, poeta, aponta para o fato de que o poeta Patativa de Assaré “[...] memorizava todos os seus poemas, jamais escreveu nenhum. A primeira poesia que ele fez quando criança, ele ainda sabia, aos 92 anos. (Batista apud Gonçalves, 2011: 7)”. Até os que não sabiam ler conseguiam compreender o cordel, e sabiam quando ele estava bem feito ou não, através do ritmo.

A métrica de *Faustino* segue a métrica semelhante (e universal) da maioria dos cordéis, com redondilhas maiores e redondilhas menores. Quanto às estrofes, predominam as sextilhas com versos setissílabos. Além disso, há

alternância entre sons tônicos e átonos do cordel, que se repetem regularmente.

“[...] A reiteração dessas vozes fortes e fracas, produzindo o ritmo, é que impressionam os nossos sentidos.” (Silva; Vieira, 2013).

É essa função poética do cordel que colabora para a formação de imagens. Gonçalves (2011) compreende que o cordelista deve, além de poeta, ser um bom orador, performático, teatral, para que seu espectador o compreenda. A essência do cordel é a possibilidade de

“[...] formar uma imagem na mente daquele que ouve o verso, para que este possa imaginar, compor cenários a partir da evocação poética. O importante para o poeta não é simplesmente dizer algo, mas evocar a possibilidade de o ouvinte formar esta imagem. [...] (Gonçalves, 2011).

Dessa maneira, sabe-se que a escrita do cordel é essencial para a sua realização, mas a capacidade daquele que recita, do orador, sobrepõe-se à escritura. Sem a entrega, sem a performance, não há êxito em sua exposição.

Enquanto que, no cordel, a performance e a métrica, e, desta maneira, a voz são fundamentais para o seu entendimento, em *Fausto*, diferentemente, leva em consideração uma outra perspectiva, que, a nosso parecer, aproxima-se mais da escrita.

Goethe, dentre suas múltiplas habilidades intelectuais, instaurou uma teoria morfológica, cujo objeto norteador reside na metamorfose das formas, a saber, os arquifênômenos. Estes, para Goethe, mantêm-se presentes em “[...] todas as manifestações dos seres e dos processos, o que representa um dos conceitos básicos defendidos em toda a sua obra” (Mattos, 1986: 13). Podemos observar que essa permanência é

perceptível em sua obra, em sua métrica e nas palavras usadas. Não por acaso *Fausto* aproxima-se da balada na composição de sua obra, por considerá-la uma “arquiplanta do jardim da poesia” (Bianquis apud Mattos, 1986: 13).

Em seu clássico, Goethe usa recursos como o quiasmo, que permite um paralelismo entre palavras que possuem alguma semelhança, como exemplo dessa continuidade desejada por Goethe. É na vivacidade das palavras que se percebem os

[...] fenômenos espirituais e da matéria, através de sinestias do tempo e do espaço, criando imagens de várias dimensões da forma, entrelaçando massas e superfícies, cores e luzes, ritmos e sons variados, através de palavras simples e intuitivas, que produzem a sensação indefinida de uma beleza superior [...]. (Mattos, 1986: 16-17).

A profundidade da obra de Goethe reside nas referências do mistério, do sagrado e do oculto, sob uma ótica filosófica que traz à tona a dualidade presente no ser humano: o bem e o mal.

Destarte, notamos que *Faustino*, como o cordel em si, está voltado para a oralidade, de modo que o ritmo e o desempenho empenhados pelos cordelistas são salutares para o seu empreendimento; além disso, em termos de conteúdo, a obra denuncia as atitudes contestáveis do povo da época, usando o recurso humorístico; em *Fausto*, vemos uma relação mais próxima com a escrita, uma valorização da semântica em busca de compor imagens, além disso, há uma profundidade de temas relacionados à dualidade e à consciência da vida como um todo, em suas constâncias espirituais e materiais.

Em *Fausto*, a sua linguagem fornece um elemento significativo para compreender as funções de cada personagem.

Mefistófeles, representação demoníaca, não possui poder supremo sobre Fausto, e isso se pode perceber pelo modo que Goethe tece seu texto: Os diálogos de Mefistófeles são curtos e entrecortados, ao passo que as falas de Fausto são longas e contínuas.

Mattos (1986: 89) aponta para o fato de que, no Prológo no Céu, Deus nomeia Fausto de *Knecht*, a saber, servo; enquanto que Mefistófeles se autodeclara como servo de Fausto, ou seja, já de antemão se nota que não haveria uma idolatria ao diabo por parte de Fausto. Com isso, Fausto

[...] tem consciência de que está diante de um ‘pobre diabo’, cujos poderes são bastante relativos, e de que o pacto com ele firmado não lhe proporcionará impunemente todos os prazeres da vida, conforme fora prometido. E lembra que os manjares mais apetitosos às vezes não saciam a fome, que o ouro tão ambicionado pelo homem pode escorregar ligeiro das suas mãos, enquanto as mulheres mais queridas são capazes de trai-lo na primeira oportunidade; a própria glória é um meteoro passageiro, que se desvanece com extrema rapidez. (Mattos, 1986: 89).

Ademais, em um diálogo entre os dois personagens, Fausto duvida do poder de Mefistófeles:

FAUSTO

Pobre diabo,

Que hás-de tu dar-me? O espírito de um homem

como eu sou, foi jamais compreensível

aos da tua relé? Tens iguarias

que não matam a fome; ouro que fulge,

mas que igual ao mercúrio, escapa
aos dedos;
jogo em que é certa a perda;
[...]
O que eu preciso,
Se o tens, são frutos a pender de
copa
Sempre frondosa, e que antes de
apanhados
Não tenham já por dentro o podre e
os vermes. (GOETHE, 1949: 101).

Com isso, vemos que Fausto não demonstrava respeito divino a Mefistófeles, não vindo de encontro com o pacto como representação herética no imaginário cristão nos primeiros anos do Cristianismo. De acordo com Nogueira (2000), o pacto demoníaco não se resumia a uma assinatura contratual, mas, como bem assinala o autor supracitado, tinha caráter feudal, de modo que o pactuário se sujeita ao universo demoníaco. Em resumo, há uma relação “[...] não entre duas partes iguais, mas de sujeição, da *fidelitas* que o homem jurava ao Diabo, em cuja cerimônia se lhe rendia *homagium*, como o *vassus* a seu senhor” (Nogueira, 2000: 12).

Apesar de opositor à Onipotência Divina, o diabo teve reviravoltas em relação ao seu poder ao longo das narrativas que permeiam o imaginário cristão. É possível observar isso ao analisar as figuras demoníacas do Antigo e Novo Testamento. No Antigo Testamento, assim como os hebreus tratavam o diabo, este aparecia sem forças, dependente da Onipotência Divina, e, outras vezes, vinha transfigurado como um deus maligno; por outro lado, no Novo Testamento há um temor em relação ao demônio, basta observar os quarenta dias em que Jesus Cristo foi tentado no deserto. Com isso, inaugura-se um protótipo temerário do diabo.

Na Igreja Primitiva, os cristãos mostravam-se otimistas em relação a uma derrota do diabo, resultando na Vinda de Cristo; no entanto, esse otimismo voltou-se a uma ótica pessimista na baixa Idade Média, período no qual o medo ao poder do diabo ganhou destaque, o que se pode comprovar a partir da observação de obras medievais que exaltam a luta entre o bem e o mal.

Assim, a despeito do medo da exaltação ao diabo no período medieval, em *Fausto* – que se passa nesse mesmo momento –, como foi dito anteriormente, não há uma glorificação do personagem principal a Mefistófeles. Este, de porte sedutor, tenta seduzir Fausto prometendo-o prazeres mundanos, que tanto quer o doutor, mas não consegue domínio sobre o pactuário, principalmente quando aparece a personagem Margarida – jovem por quem Fausto se apaixona –, para desespero do diabo goethiano. As investidas de Mefistófeles ao doutor Fausto ocorrem após uma aposta entre Deus e o Diabo por sua alma, da mesma forma que se sucede no *Livro de Jó*, por exemplo. E, vale relembrar que esse texto bíblico se encontra no Antigo Testamento, em que o poderio do diabo nos textos que compõem os primeiros livros bíblicos é baixo. Assim, há uma aposta tipológica em que Deus sabe da derrota demoníaca, o que se verifica tanto em *Fausto*, como no *Livro de Jó*.

Essa mesma tipologia não pertence ao universo de *Faustino*, uma vez que não há no texto apostas entre Deus e o Diabo. Nesse cordel, o combate desenrola-se entre o próprio Faustino e o Diabo. Contudo, assim como em *Fausto*, a figura demoníaca não possui poder sob o ferreiro Faustino, fazendo com que sua fraqueza fique evidente na

obra e o caracterize como um diabo logrado.

A constituição do logro em Faustino é evidente durante todo o enredo em que o protagonista – um charlatão preguiçoso e acomodado – decide pedir a Jesus Cristo o que pudesse usar para enganar astuciosamente o Diabo. Percebemos no enredo que isso é omitido na fala de Faustino a Jesus, mas sabemos que ele escolhe os objetos mágicos com a intenção clara de lograr o Demônio, uma vez que Jesus diz a ele que não poderia pedir dinheiro – exatamente o que o personagem almejava – e ele só escolhe o que pedir após refletir astuciosamente sobre a oferta divina.

FAUSTINO - (*Volta, feliz, pulando de alegria.*)

Eu sabia, eu sabia
esse dia tinha que vir
pra mudar a minha sorte
três coisa posso pedir
agora é pensar direito
em erro não posso cair
Dinheiro ele num tem
que é o que interessa
Será possível escolher
coisa melhor que essa?

[...]

O jeito então é pedir
coisa sem muita justeza
O acordo de verdade
posso fazer com o diabo
pois o danado é rico
isso já está provado
[...] (Ganem, 1999:11).

Neste momento do enredo temos os três pedidos de Faustino a Jesus Cristo: primeiro, que quem se sentasse em um determinado banco de sua tenda só saísse quando ele autorizasse; segundo, que quem subisse no pé de cajuzeiro, que ficava em seu quintal, só pudesse descer quando ele mandasse; e terceiro, que quem entrasse em um saco de couro que ele possuía, ficasse preso até a

morte, a não ser que ele autorizasse a saída.

Tal pedido a Jesus configura o início do que Câmara Cascudo intitula por “O Ciclo do demônio logrado”, que, segundo Ferreira (1995), “são textos que sobrevivem principalmente no nordeste do Brasil e que, são histórias em que o pactário consegue, pela astúcia, vencer o diabo com o qual havia pactuado ou em que este sai perdedor” (Ferreira, 1995: 23)

Salientamos que Faustino chama pelo Diabo, que muda seu formato por três vezes, assustando o protagonista e o deixando confuso. As aparições mudam simultaneamente entre um Demônio criança, mulher e animal. Percebemos, então, o caráter plástico desse Agente do Mal que está para além da representação, uma vez que não possui caráter corpóreo fixo. Tais transformações são apontadas por Nogueira (2002), ao dizer que:

O Maligno confunde-se em formas humanas e animais porque é um ser sobrenatural, um anjo bestial, apelando para os instintos animais do homem; e suas mutações constituem um reflexo do Mal que permanentemente embosca a humanidade, atrás das mais inocentes das aparências. (Nogueira, 2002: 69).

Sabemos ainda, segundo as histórias bíblicas, que quando Santo Antônio foi tentado pelo Demônio, este explorou cada fraqueza e desejo do Santo aparecendo sob a forma de mulher para fazer com que ele se rendesse à luxúria e à avareza. Diante disso, vemos na obra de Ganem, a exploração do mesmo recurso:

FAUSTINO - A qual dos dois dou ouvidos?

A ti, homem-diabo?

A ti, bela mulher?

DIABO - Tanto faz, ferreiro
maldito
somos um só, tu bem sabes
Como teu Mestre, meu amigo
vivemos de várias partes
um pouco mulher, um pouco bicho
um pouco homem, como gostares
(Ganem, 1999: 18).

Recordando que no Ciclo do demônio logrado o diabo não tem força nem poder sobre o ferreiro, Faustino pede a ele luxo e riqueza; contudo, o diabo o faz assinar um pacto no qual em poucos anos ele irá buscá-lo. Quando o tempo se esgota, a figura demoníaca vem cobrar sua parte do pacto, mas Faustino utiliza, como artimanha, os pedidos que fez a Jesus para trapacear o diabo, obrigando-o a lhe dar mais tempo para aproveitar sua cômoda vida:

FAUSTINO - Pois eu só te solto
agora
se prometeres me dar
outro prazo de dez ano
pra eu viver e gozar
com riqueza pelo dobro
que eu quero aproveitar
E se tu num concordar
do inferno te despedes
vais ficar aí sentada
sozinha como tu queres
eu aqui já vou embora
não volto mais, nem esperes
(Faustino aumenta a televisão)
DIABA - Tá certo! Tá certo!
Aceito! [...] (Ganem, 1999: 24).

O Ciclo do demônio logrado do folclore brasileiro surge, então, em três momentos do enredo: quando a Diaba aceita assentar no banquinho mágico; quando o Diabinho sobe no cajuzeiro para assistir ao aniversário de Faustino e quando o Diabo entra no saco de couro para pegar o ouro que ali estava. Nos dois primeiros momentos, Faustino pede ao Demônio mais dez anos de vida, e no último, já velho, pede para

que o Diabo o deixe em paz para sempre.

DIABO - (Enfia a mão na cesta e tira um grande livro preto.)
Pra num haver confusão
o dito pelo não dito
se assine aqui que preciso
aceitar com o meu visto
Com a sua assinatura
fica tudo esclarecido
FAUSTINO - (Pega o livro e lê)
No quarto dia do mês
deste ano do corrente
acertaram contrato Faustino
e o Diabo aqui presente
em dez anos o ferreiro
irá pro inferno. Se assente!
(Exclama.) Tá assentado! (Ganem, 1999: 19).

O fato de o protagonista conseguir lograr o Diabo por três vezes é o que nos chama atenção no enredo, afinal, o Demônio é conhecido por ser um espírito esperto, perverso, incansável, dominador e intuído do Mal, portanto, não deveria ser enganado pela esperteza de um simples mortal. Semelhante a isto, em *Fausto*, no momento em que Mefistófeles aprisiona-se no pentagrama desenhado por Fausto, este faz escárnio do poder famigerado do Diabo, já que a figura demoníaca não consegue escapar:

FAUSTO
Tens medo ao pentagrama! Essa é bonita!
E quando entraste, diabão do inferno,
emandingou-te acaso? Um gênio desses
deixa-se assim lograr?
[...]
Temos portanto que estás preso, e eu sou teu dono.
[...] (GOETHE, 1949: 87).

Observa-se, destarte, que assim como Faustino, ele não se submete ao poder

demoníaco, ironizando a impotência de Mefistófeles frente a essa situação; ademais, coloca-o em uma posição inferiorizada no momento em que afirma ser seu “dono”. Desse modo, logramos analisar que tal inferiorização ao Demônio ocorre em ambas as obras, ainda que *Fausto* seja uma tragédia, em que impera a seriedade, e *Faustino* um cordel, cujo conteúdo perpassa uma tradição popular e, também, cômica.

Na tradição anedótica, o Diabo ganha uma roupagem mais aprazível nas narrativas, como diria Nogueira (2002), “o Diabo popular é uma personagem familiar, às vezes benfazeja, muito menos terrível do que o afirma a Igreja, e pode ser inclusive, facilmente enganado”. (Nogueira, 2002: 98)

Portanto, mesmo que seja mais “fácil” lograr o Demônio, não deixaríamos de pontuar a forma astuta com que Faustino a faz, já que a riqueza com que a construção de tal personagem é feita nos permite uma apreciação de cada detalhe abordado até agora por Eliane Ganem. Além disso, tal construção também nos possibilita o entendimento de que a figura de milhares de brasileiros ganha vida pela voz de nosso protagonista, que não deseja nada mais do que os seres humanos almejam: desfrutar dos recursos que a modernização pode proporcionar a fim de possuírem uma vida cômoda e rica.

Não podemos deixar de pontuar que, no final da vida, Faustino, ao não ser admitido nem no Céu nem no Inferno, nega o quarto item estabelecido por Ferreira (1995). No Ciclo do diabo logrado, a autora, a partir do índice de motivos elaborado por Aarne e Thompson, demonstra um modelo para a constituição das obras que compõem as obras do Ciclo:

1. Contato com o diabo, tendo algum objetivo;
2. Objetos mágicos;
3. Engana o diabo;
4. O personagem é expulso do Céu e do Inferno, mas será admitido após quebra do vínculo com o diabo. (Ferreira, 1995: 25).

É cara ao personagem de Ganem a garantia de bem-estar em sua vida terrena, e não importa a ele se irá para o Céu ou para o Inferno. Faustino não possui consciência moral de seus atos. Isso nos leva a Ferreira (1995), ao teorizar acerca do Ciclo do diabo logrado, em que afirma não haver conflito moral na alma dos protagonistas.

Como não há esse conflito moral, como encontramos no *Fausto* de Goethe, associamos a obra de Ganem com o humor, muito singular do cordel.

3. Malandragem e comicidade

Faustino é um ferreiro nordestino de origem humilde e que possui como característica primeira a preguiça. Mesmo sendo muito bom em sua profissão, ele não consegue melhorar sua situação financeira, pois não gosta de trabalhar. É importante compreendermos aqui que Faustino possui todas as condições necessárias para desenvolver seu ofício – é bom no que faz e é seu próprio patrão – mas mesmo podendo sustentar a família com tranquilidade, prefere o que é fácil, o que não lhe cause sacrifícios.

Congênere a vários pícaros, sua realidade difícil poderia ser vista – por um leitor ingênuo – como uma característica comum aos gêneros picarescos, contudo, não vemos a preguiça advinda de sua realidade, mas sim de seu caráter. Nosso protagonista escolhe ser esperto e mentiroso para assim conseguir uma boa vida sem

trabalho. Não vemos aqui a realidade influenciando na personalidade do personagem, visto que ele não tem a menor intenção de se tornar um mestre de sua profissão.

Para empreender uma semelhança entre a definição do malandro, instaurada por Antonio Candido, em sua *Dialética da Malandragem*, cujo objeto de estudo é o personagem Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, e Faustino, comecemos com uma via negativa, entendendo, primeiramente, o que é o pícaro. De antemão, duas características picarescas merecem destaque: a) o pícaro busca agradar os seus superiores; b) as experiências causam mudanças na vida do Pícaro, que podem resultar positivas ou negativas.

Diante desse perfil, o protagonista de Ganem também se difere de um pícaro nos traços que marcam sua personalidade, uma vez que, segundo Cândido, o pícaro precisaria ter como característica primeira “um choque áspero com a realidade e, que leve à mentira e à dissimulação” (Candido, 1970: 2). Faustino não sofre tal choque, apenas está cansado do pouco que recebe por seu trabalho e da vida humilde que leva com a família.

Ainda segundo o autor, esse substrato picaresco advém da ingenuidade do personagem, “a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando-o esperto e sem escrúpulos, quase como defesa.” (Candido, 1970: 2). Novamente não identificamos tal característica em Faustino, pois ele não é ingênuo durante a narrativa. As artimanhas utilizadas por nosso protagonista ganham força e graça no enredo de Ganem, pois Faustino se vale delas para lutar contra o sistema e, portanto, contra a realidade marginalizada que o rodeia.

Outro ponto salutar para compreendermos tal diferença é que, segundo Cândido, “um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada.” (Candido, 1970: 3) Faustino engana o Diabo por três vezes pedindo sempre o mesmo, “mais dez anos de vida”, para usufruir de tudo o que o pacto lhe oferece. Observamos que, ao repetir a mesma atitude, não há aprendizado por parte do protagonista.

Diante de todo o trajeto, afirmamos, então, que Faustino não é um pícaro, mas sim um grande malandro. Um malandro brasileiro tal como Chicó aos olhos de Ariano Suassuna, em o *Auto da Compadecida*, que dá voz a um personagem esperto e mentiroso que cria histórias somente para satisfazer seus desejos inventivos que ganham cada vez menos credibilidade ao serem reafirmados pela famosa frase dita pelo personagem “não sei, só sei que foi assim”.

Essa comicidade popularesca advinda das características do malandro cria arquétipos nos textos de cunho folclórico. Ao mesmo universo, teríamos, por exemplo, o conto *O afilhado do Diabo*, de Câmara Cascudo, em que o pai procura um homem rico para apadrinhar seu filho e acaba por escolher o próprio Diabo. Este, além de aceitar o convite, oferece uma bolsa cheia de ouro todas as vezes que vai visitar o afilhado.

De um lado, o cunho popular introduz elementos arquetípicos, que trazem a presença do que há de mais universal nas culturas, puxando para a lenda e o irreal, sem discernimento da situação histórica particular. De outro lado, a percepção do ritmo social puxa para a representação de uma sociedade

concreta, historicamente delimitada, que ancora o livro e intensifica o seu realismo infuso. Ao realismo incaracterístico e conformista da sabedoria e da irreverência popular, junta-se o realismo da observação social do universo descrito. (CANDIDO, 1993, p. 14)

Portanto, podemos percebermos que tais personagens alegóricos satirizam a realidade e clamam por transformações sociais através do humor e do tom popular dado a essas histórias, que mesmo sendo contadas por personagens fictícios, retratam a figura de milhares de brasileiros que enfrentam diariamente a luta de viverem à margem de uma sociedade marginalizada.

Conclusão

Em síntese, pressupomos um entrelaçamento temático entre as duas obras analisadas. Desse núcleo, muitas distinções surgem, começando por se tratar de duas obras de teatro de modalidades diferentes, *Fausto*, uma tragédia, e *Faustino*, um cordel. Por esse fato, neste trabalho, ressaltamos algumas diferenças e semelhanças cruciais entre essas duas obras.

Em *Fausto*, há um aprofundamento do despertar da consciência moral e de suas implicações, dando um tom trágico e sério para a obra de Goethe, ao passo que em *Faustino*, a veia humorística se sobressai em relação a um possível exame moral dos personagens, visto que a narrativa folclórica traz como parte de sua essência, o cantar da realidade nordestina de maneira cômica e alegre. Assim, essa tradição, sobretudo encontrada na cultura literária nordestina, traz à tona o quanto a performance e a voz dos executores são fundamentais para a composição do cordel.

Por outro lado, nós conseguimos alcançar uma interessante semelhança

entre essas duas obras, de diferentes séculos: nessas, o Diabo não possui poder pleno sobre os personagens centrais; além disso, estes buscam a satisfação pessoal, a saber, almejam uma vida sem intempéries. É salutar pensar que ambos os personagens possuem profissões - ferreiro e alquimista - capazes de transformar objetos ou elementos em outros. Segundo Eliade (1974), a alquimia está ligada às questões ocultas, sagradas, ao passo que o ofício de ferreiro relaciona-se com a química, portanto, podemos concluir que há uma dimensão sagrada em *Fausto*, e profana em *Faustino*, já que:

[...] a alquimia se erigia em ciência sagrada, enquanto que a química se constituiu depois de ter despojado às substâncias de seu caráter sacro. Existe, portanto, uma necessária solução de continuidade entre o plano do sagrado e o da experiência profana. [...] (Eliade, 1974: 6).

Assim, concluímos que, mesmo em realidades temporais distantes, Goethe e Ganem conseguem mostrar as artimanhas de que se valem o ser humano frente às suas vontades pessoais ao longo dos tempos, o que é atraente aos olhos demoníacos, posto que o Diabo constantemente busca pactuários a fim de levá-los ao inferno. No entanto, Fausto e Faustino não correspondem ao laboro diabólico. Destarte, o que seria um bom pacto para o Diabo, torna-se um malogro.

Referências

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*.

http://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/2012/12/dialetica_malandragem.pdf. Acessado em 20/10/2017.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. Contos tradicionais do Brasil. São Paulo: Editora Global, 2011.

ELIADE, Mircea. Herreros y alquimistas. Tradução E.T. Madrid: Aliança Editorial, 1974.

FERREIRA, Jerusa Pires. “O *Ferreiro das três idades* e o demônio logrado”. In Fausto no Horizonte. São Paulo: HUCITEC, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang. Fausto. Tradução António Feliciano de Castilho. São Paulo: W.M. Jackson inc, 2013.

GANEM, Eliane. Faustino: Um Fausto nordestino. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

GONÇALVES, Marco Antonio. “Imagem-palavra: A produção do cordel contemporâneo”.

Sociologia & antropologia, Rio de Janeiro, no 02/2011, pp. 219-239.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. O diabo no imaginário cristão. São Paulo: Edusc, 2000.

SILVA, Luzinete; VIEIRA, Miguel. “O mundo imaginário do cordel”. Os desafios da Escola Pública Paranaense na perspectiva do professor PDE, Curitiba, no 01/2013.

SUASSUNA, Ariano. Auto da Compadecida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Recebido em 2017-12-13
Publicado em 2018-04-14