

Entre elementos intertextuais, o diabo e seus ardis tomam forma feminina em sua versão enamorada

CÁSSIA ABADIA SILVA*

Resumo

A partir do referencial teórico-metodológico da História Cultural, tomamos o texto teatral “Fausto”, de Goethe, e seu famoso pacto diabólico, com o objetivo de analisar sua circularidade, que atravessou séculos e barreiras geográficas. Além disso, buscamos identificar a intertextualidade entre a obra de Goethe e Jacques Cazotte, “O Diabo Enamorado” sendo que, na obra do último, o tihoso com seus ardis toma forma feminina.

Palavras-chave: Intertextualidade; Circularidade do pacto faústico; figura feminina; “O Diabo enamorado”; Jacques Cazotte.

Intertextual elements, between the devil and his devices take female form in its enamored version

Abstract

From the theoretical framework of Cultural History, we take the theatrical text "Faust" by Goethe and his famous devilish pact, in order to analyze its roundness, which crossed centuries and geographical barriers. We also seek to identify the intertextuality between the works of Goethe and Jacques Cazotte, "The Devil Enamorado" and, in the last work, the itchy with his devices takes female form.

Key words: Intertextuality; Circularity of Faustian pact; female figure; "The Devil in love"; Jacques Cazotte.



* CÁSSIA ABADIA SILVA é doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e bolsista Fapemig.

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. Segundo a bela imagem de Michel de Certeau, o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. (CHARTIER, 2009:77)

É na confusão entre verdadeiro e falso, na falta de nitidez entre os limites do real e do irreal que se estabelece o reino fantástico. Os fatos mais corriqueiros tomam certo ar de estranheza, e os mais estranhos, na conjunção de certas circunstâncias, parecem absolutamente normais. Na arte como na vida. (RODRIGUES, 1992:8)

Nas duas últimas décadas, temos acompanhado, no campo da história, uma grande preponderância da História Cultural, o que levou, finalmente, objetos e sujeitos até então excluídos e marginalizados a ganharem a cena, na qual temos não mais um monólogo de Clio, mas sim um diálogo entre esta e outras musas. A partir desses encontros, temos outras possibilidades para a pesquisa e a escrita histórica que (re)significam artefatos artísticos enquanto fontes, documentos e objetos.

A presente narrativa é um pouco da experiência desse diálogo entre diferentes áreas. Em torno de um tema, de um objeto comum, a saber, o texto teatral, se reuniram pesquisadores do Teatro, da História e da Teoria Literária no segundo semestre de 2014 na disciplina ‘Texto Teatral e Cultura’, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia.

Sob abordagens e perspectivas distintas, tivemos profícuas discussões acerca do uso, da leitura, da (re)apropriação e da representação do texto teatral. O que ora

apresentamos são algumas considerações tecidas a partir do nosso olhar e do nosso referencial teórico-metodológico pautado na História Cultural.

A discussão a seguir foi pensada de acordo com a estrutura da disciplina citada: primeiramente, conhecemos e exploramos um dos textos teatrais mais famosos, comentados e representados, que é “Fausto”; depois, buscamos compreender qual é o impacto dessa obra na cultura ocidental, a maneira como ela foi incorporada a outras obras, assim como ela foi sendo ressignificada, e, por fim, como podemos detectar a intertextualidade de Fausto com outras obras, em nosso caso, a saber, o livro de Jacques Cazotte, “O Diabo Enamorado”.

Tomando Roger Chartier (e seus escritos), um dos principais historiadores da História Cultural, (re)conhecido por seus estudos sobre o universo da leitura, consideramos, como salientado na epígrafe inicial, que “a leitura é sempre apropriação” (CHARTIER, 2009:77). Deste modo,

cada leitor constrói uma significação e um sentido para cada história lida, sentidos outros daqueles que escreveram, editaram e publicaram, isto independente da temporalidade em que foi produzida a obra.

Quando foi proposto realizar, primeiramente, a leitura de “Fausto”, lemos tal obra a partir dos nossos olhares contemporâneos, pautados pelas questões do tempo presente, demonstrando a possibilidade mais fascinante do mundo da literatura, que é a de nos envolvemos com sua narrativa, a tal ponto que não temos mais “nitidez entre os limites do real e do irreal” (CHARTIER, 2009:77).

Contudo, vale ressaltar que quando fomos ler a peça (Fausto) já sabíamos o tema de seu enredo, afinal, alguns objetos culturais ultrapassam não só o tempo, mas seu próprio formato, sendo apropriado, ao longo dos anos, de outras maneiras. Para além de ouvirmos falar do Dr. Fausto e seu pacto através de relatos orais, também podemos e conseguimos identificá-lo em produções cinematográficas, em outras encenações teatrais, na literatura e outras tantas formas, processo cultural que podemos chamar de intertextual ou de dialogismo, como explica melhor Ricardo Zani:

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem (BARROS; FIORIN, 1999). A idéia central das relações denominadas convencionalmente por intertextuais surgiu em Mikhail

Bakhtin no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismos. Diálogos também reconhecidos por outros termos, como intertextualidade, enquanto as relações entre vários discursos estudadas no decorrer do século XX se mantiveram como tema e procedimento importantes na interpretação da cultura. (ZANI, 2003: 121-122)

A intertextualidade ou dialogismo é uma questão não só interessante, mas uma possibilidade de leitura quando analisamos um texto teatral ou de outro tipo, pois nos permite conhecer a elaboração do texto, as questões e as conjunturas em que ele foi construído, com quem e quais obras seu autor dialogava, sua percepção de literatura, de teatro, pois, afinal, o que é um texto teatral? Como ler um texto teatral?

Antes mesmo de voltar para Fausto, gostaríamos de pensar a intertextualidade a partir de outras experiências, assim, propomos tomar nosso objeto de estudo no mestrado, a saber, o texto teatral e as encenações brasileiras de “O Percevejo” de Vladimir Maiakósvki (1893-1930). O texto, escrito em 1928,¹ segundo seu dramaturgo, surgiu do trabalho enquanto jornalista e publicitário, de fatos “pequeno-burgueses” que lhe chegavam, alguns também apontam semelhanças entre a referida peça e o roteiro filmico “Esqueça a lareira”,

¹ A discussão apresentada parte do texto teatral e seu posfácio que traz alguns dados interessantes sobre sua produção, assim como sua (re)leitura para os palcos brasileiros: MAIAKÓSVKI, Vladimir. **O percevejo**. Comédia fantástica em nove cenas. São Paulo: Editora 34, 2009. Vale destacar que essa publicação advém da tradução de Luís Antonio Martinez Corrêa, revista por Boris Schnaiderman que também é autor do posfácio.

escrito pelo mesmo autor em 1927-1928.

Já a leitura realizada por Luís Antonio Martinez Corrêa (1950-1987) e sua adaptação para nossos palcos na década de 1980 é repleta de outras intertextualidades, tais como a inserção de dados biográficos do dramaturgo (a encenação se inicia com a leitura da carta que Maiakóvski escreveu antes de suicidar, e em seguida o seu suicídio), trechos de outras obras (a versão brasileira se encerra com bailarinos fazendo acrobacias ao som da música “O Amor” que é parte do poema “Sobre isto”, de Maiakóvski, o qual foi musicado por Caetano Veloso e Ney Costa Santos). A crítica também sinaliza intertextualidade no espetáculo, mas essa é em relação a outras obras que o diretor levou aos palcos, a cena do casamento em “O Percevejo” remeteria a mesma cena em “O Casamento do Pequeno-Burguês”, de Bertold Brecht, na (re)leitura de Luís Antonio e o grupo “Pão & Circo”, sem falar que Prissipkin arremessa seu violão em cena, alusão (talvez) ao episódio que Sérgio Ricardo quebra e arremessa seu violão no público após ser vaiado num dos festivais de música da Record em 1967.

Esses vestígios levantados acima nos mostram que nenhum tema, assim como nenhuma obra, surge do nada, trazendo um assunto totalmente inusitado. Todo autor, escritor, diretor, encenador, ator, qualquer artista, ao produzir sua arte, parte de suas experiências, vivências e gostos, inspirados, como o exemplo, por um Fausto de Goethe, ou por um poema de Vladimir Maiakóvski, um personagem de Brecht revivido numa direção de Fernando Peixoto, uma música de Caetano Veloso, perspectivas e escolhas subjetivas de quem produziu,

mas que, se revelados, podem contar e evidenciar detalhes da obra produzida.

Estes também (os vestígios intertextuais) nos fazem pensar como pequenos fatos corriqueiros do cotidiano podem se transformar em temas de uma peça teatral ou qualquer outra criação artística, ganhando, assim, outra materialidade, dimensão e circulação (como em “O Percevejo”). A ideia de circularidade, aqui, serve de importante chave para nossas discussões. Para compreender essa mistura indissociável entre oral e escrito, popular e erudito, o termo circularidade é conhecido principalmente pelo uso recorrente que o historiador italiano Carlo Ginzburg faz em suas obras, para além de demonstrar que a análise sobre o micro (pequenos indícios, um único sujeito, lugares, práticas de determinados grupos) pode evidenciar e falar do macro. Em seu famoso livro “O queijo e os vermes” (GINZBURG, 2006), encontramos a figura de Mennochio, um moleiro que foi caçado pela inquisição por criar sua própria versão acerca da criação do mundo, mas o que impressiona é como este homem simples, numa sociedade marcada pela oralidade, teria feito sua leitura sobre tal, já que o livro sagrado, nesta época, era de acesso apenas aos letrados ligados à igreja, a circulação de algo sagrado que de certo modo se torna profano ao ser apropriado.

A história desse moleiro nos evidencia esse trânsito, essa troca, a circularidade entre o popular e o erudito, assim, é o campo da cultura, mistura de cores, aromas, sentidos, múltiplas práticas que se mesclam formando um belo mosaico que se ressignifica frente a cada olhar que lhe admira.

A peça Fausto, de Goethe, é esse mosaico ressignificado de inumeráveis

maneiras ao longo do tempo, de um mito (mistura de real e irreal, falso e verdadeiro, como salienta uma de nossas epígrafes) acerca de um certo doutor e seu pacto com o diabo, das lembranças de quando criança sobre um teatro de marionetes sobre a referida história e de algumas obras é que o autor dedicou sua vida inteira (“obra de vida”) para escrever esse texto. Marcus Vinicius Mazzari nos conta um pouco de onde surgiu essa figura lendária chamada Fausto:

Antes, porém, de ingressar no repertório do teatro de marionetes (e de companhias teatrais perambulavam pela Europa), a história do Doutor Fausto foi tomando corpo na tradição oral, ensejada pela lenda em torno de um homem que viveu na Alemanha aproximadamente entre os anos de 1470 e 1540. [...] Esse Fausto histórico teria inicialmente empenhado os seus esforços na conquista do saber universal (Pansofia), realizando para isso vários cursos universitários. [...] Logo, porém, envereda inteiramente pelo charlatanismo e passa a percorrer a Alemanha apregoando serviços de magia e astrologia. Conquista os seus clientes não apenas em feiras populares, mas também, conforme registram documentos da época, entre pessoas de elevada posição social, como o bispo de Bamberg e o influente cavaleiro imperial Franz von Sickingen, que lhe pagam vultuosas quantias por horóscopos. Lendas e superstições começam então a formar-se em torno de sua figura insólita e até mesmo em escritos de Lutero e Melanchthon encontram-se referências a uma aliança que esse famigerado doutor, frustrado com os resultados dos esforços humanos e cada vez mais obcecado pelo desejo de conhecimento e de novas

descobertas, teria firmado com o diabo mediante assinatura com o próprio sangue. (MAZZARI, 2004: 8-9)

Mazzari também salienta que, quando Goethe, em 1772, começou a escrever a sua versão sobre Fausto, essa história já “circulava na tradição popular” e havia atravessado “as fronteiras da expressão erudita”, continuando sua circulação até nossos dias, pois, historicamente, há um fascínio pela figura diabólica com seus análogos ardis.

O desejo por conhecimento leva Fausto a compactuar sua própria vida com Mefistófeles, que assume a forma de cachorro, estudante e outras mais, contudo, ele também se aventura por outras aparências, como a feminina, noutras histórias. A figura da mulher, desde a antiguidade, tem sido vista como uma das representações diabólicas sob diversas formas: bruxas, feiticeiras, advinhas dentre outras, elas são consideradas seguidoras constantes do tinoso, representantes do mal, possuidoras de poderes malignos.

Ser inferior e oprimido, de Lilith a Pandora, as mulheres são consideradas perigosas, estão sempre transgredindo regras e leis. Lilith, criada por Deus para fazer companhia a Adão, logo se revolta com sua condição de submissão, assim, é expulsa do paraíso, passando a vagar como um demônio, muitos acreditam que ela teria tomado o formato de serpente e convencido Eva, que também convenceu Adão, a comer o fruto da árvore proibida, motivo que levou a humanidade a conhecer as mais diferentes ‘desgraças’, dentre elas a dor. Um mito, como aponta Ester Zuzo Jesus:

O mito feminino está sempre permeado por essa carga de malefício que Lilith gera, sem serem levados em conta outros

aspectos que não sejam tomados da perspectiva patriarcal, pressupondo subordinação e obediência. A figura feminina, de uma forma ou de outra, é ligada ao demoníaco, inferior e oprimido. Além disso, a presença da figura mítica feminina possibilita, com a descrição de sua atuação, que sejam feitas críticas à sociedade por sua forma de agir e de se autodegradar, seja para ensinar seja para denunciar. Essa fragilidade de destruição de si mesma não está somente na mulher, mas no mundo que a circunda. (JESUS, 2010: 13)

Numas das aventuras de Mefisto e Fausto, eles resolvem participar de um ritual, uma festividade presente até a nossa atualidade em algumas regiões da Europa, a noite das bruxas, em “Noite de Walpurgis”, para além de bruxas e muita orgia, eis que uma figura feminina, em especial, chama a atenção de Fausto, que logo tenta descobrir quem é ela, mas rapidamente Mefisto adverte sobre:

FAUSTO: Quem é aquela?

MEFISTÓFELES: Olha com atenção!

Lilith é.

FAUSTO: Quem?

MEFISTÓFELES: A esposa número um de Adão.

Cautela com a formosa trança,

Que, unicamente, a adorna até à ilharga;

Quando com ela algum mancebo alcança,

Tão cedo a presa já não larga. (GOETHE, 2004: 459-461)

Contudo, voltemos para outra história em que a figura diabólica realmente toma a forma feminina. Trata-se da obra ‘O Diabo Enamorado’, do francês Jacques Cazotte, o qual foi

contemporâneo de Goethe, enquanto o alemão começava a escrever sua obra em 1772, Cazotte estava publicando a sua. As duas tramas se passam espacialmente na Itália, onde ambos os personagens desfrutam de tudo que desejam, afinal, é o desejo que parecer ser o grande motor que leva Álvaro e Fausto a evocar Mefistófeles.

Álvaro é um jovem de 25 anos e trabalha como capitão da guarda do rei de Nápoles, acostumado com uma vida repleta por jogos, mulheres e bebidas. Numa destas noites, surgem algumas discussões acerca do uso da cabala e, ao se mostrar alheio ao assunto, ele desperta a atenção de um dos seus companheiros, que lhe chama em particular. Soberano pergunta ao colega sobre o que achou da conversa e ele responde não ter uma opinião formada, pois nem sabia o que era cabala, além disso, indagou se acreditava numa ciência em que se teria domínio dos espíritos e dos metais, vendo que o rapaz se interessou por tal, logo lhe fez o convite para ser iniciado, sendo aceite, afinal, como diz Álvaro, “a curiosidade é a mais forte de minhas paixões” (CAZOTTE, 1992: 20), mas ele sequer imaginava o preço e as consequências desta curiosidade e desejo.

Após se mostrar impaciente, eis que surge a grande ocasião, a qual Álvaro nem esperava ser tão desafiadora: Soberano, juntamente com dois amigos, o levam para as ruínas de Portici. Ao desenhar um círculo no chão, eles explicam que Álvaro deveria entrar dentro daquele pentáculo e invocar o nome Belzebu, assim como em Fausto, ao chamá-lo pela terceira vez, surge uma figura horrenda de um dromedário, com uma voz assustadora, e pergunta: “o que queres?” Ainda sem reação, Álvaro pensa em voltar atrás, mas acaba se acalmando e ordena que tal figura

tome a forma de cachorro, desta pede que se torne em pajem e que este deve preparar um banquete, o qual Álvaro serviria para Soberano e seus amigos, todos ficam surpresos com as transformações daquele lugar que antes eram apenas ruínas, outra surpresa surge com a aparição de uma bela moça tocando arpa, deixando ainda mais encantado não só os convidados, mas Álvaro.

Desde tal acontecido, Álvaro não conseguiu se desfazer de sua curiosidade e seu pajem acaba lhe convencendo a deixar seu posto e viajar. Assim, partiram para Veneza, Biondetto, nome atribuído por Álvaro à figura do pajem que lhe servia prontamente em todos os seus desejos, contudo, Biondetto sempre procurou evidenciar sua fragilidade, a qual pertenceria a outro sexo, mas Álvaro estava preocupado em ocupar-se com festas, jogos e mulheres, passado algum tempo, não conseguia distrair-se e os acontecimentos daquela noite não saíam de seu pensamento.

O que não deixou Álvaro pactuar por completo com tal espírito foram suas recordações pela Mãe, assim como sua consciência marcada pelos preceitos cristão, assim suas atitudes passam a se chocar com seus valores religiosos.

Eu não era sem instrução; até os treze anos, fora educado sob o olhar de dom Bernardo Maravillas, meu pai, gentil-homem sem mácula, e de dona Mencia, minha mãe, a mulher mais religiosa e mais respeitável de Estremadura. “Oh, minha mãe!, exclamei, que pensarias de teu filho se o tivesse visto, se ainda estivesses vendo? Mais isto não vai durar, é uma promessa que faço a mim mesmo.” (CAZOTTE, 1992: 34)

Mas, mesmo, assim ele se envolvia cada vez mais nessa história. A essa altura,

Biondetto já havia se apaixonado por aquele homem tão valente e a única coisa que desejava era poder realmente ter toda a condição feminina, além disso, havia ensinado a Álvaro o segredo dos números e do jogo e sempre lhe prometia muito mais. Afim de se envolver com algo, tem um caso com uma cortesã: “entreguei-me àquele ser para, de certo modo, livrar-me de mim mesmo” (CAZOTTE, 1992: 51). Olympia passa a ter um sentimento de posse por ele e, ao descobrir que tinha um criado mais que especial, começa a lhe investigar e descobre seu verdadeiro sexo. Furiosa, logo pensa que se trata de uma amante e pede explicações a Álvaro, que nega tudo.

Olympia começa a ameaçar a Biondetto, e Álvaro decide se mudar para um lugar mais afastado, no entanto, quando estão partindo, Biondetto é atacado. Frente aos ferimentos mortais de sua criação, Álvaro se desespera e jura vingar-se. É neste momento que se descobre a real identidade: Biondetto, na verdade, era uma linda mulher.

Diante de seu grave estado, Álvaro jura que, se ela sobreviver, ele viverá em função de fazê-la feliz. Depois de alguns dias, ela recobre o sentido, eles se mudam e estão cada vez mais próximos. Álvaro tenta recompensar todo os dissabores de outrora de Biondetta com todos os cuidado e carinhos possíveis, mas, diante de tal envolvimento, Álvaro decide ir ao encontro da Mãe para que ela possa conceder a benção para a união do casal, ideia que não agrada em nada sua amada.

Álvaro parte rumo a Estremadura e deixa apenas uma carta para Biondetta, mas esta lhe surpreende no caminho relatando que fora atacada novamente pelos inimigos de Álvaro, a partir de então todos os infortúnios acontecem,

de temporais a sérios problemas em sua condução, em meio a tudo isto surge uma conhecida que relata que a Mãe está com sérios problemas de saúde e que seu irmão o culpa de ser o causador. Biondetta, de todas as maneiras, tenta convencer Álvaro de desistir, lhe promete fazer um homem reconhecido, mas mesmo assim ele segue o propósito de encontrar a mãe e enfrentar o irmão.

Frente a mais um problema com seu meio de transporte, Álvaro e Biondetta se abrigam em uma fazenda, ali estava ocorrendo a comemoração do casamento de um dos empregados, na festa havia ciganas que logo começaram a falar do futuro de Álvaro, que teria muito sucesso desde que soubesse conduzir certa situação, Biondetta tenta desviar sua atenção. Neste lugar, começa o desfecho de tal história.

Ao serem colocados para dormir em um mesmo quarto, Álvaro se vê seduzido por Biondetta e eles acabam se beijando, diante de tal situação ela se sente obrigada a revelar sua verdadeira identidade para que o amor dos dois se complete. Essa união faria ambos felizes e ela, assim, daria todos os meios para que os homens, os elementos e a natureza inteira se submetessem a Álvaro, que lhe diz:

Ó minha querida Biondetta! Tu me bastas: preenches todos os desejos do meu coração...

– Não, não replicou logo, Biondetta não deve te bastar: este não é meu nome: tu o havias criado para mim, e ele me agradava; eu o usava com prazer; mas precisas saber quem sou... Eu sou o diabo, meu querido Álvaro, eu sou o diabo... (CAZOTTE, 1992: 97)

Após revelar sua real identidade, ela desvenda sua real face, a do dromedário, Álvaro fica apavorado, tão assustado que se esconde debaixo da

cama e ali acaba adormecendo, ao ser acordado pela manhã se questiona se tudo foi um sonho ou tudo aquilo realmente aconteceu, mas logo é informado que a senhora que o acompanhava já havia partido rumo à casa de sua Mãe e que tinha deixado tudo pronto para ele partir, logo Álvaro já estava em casa e sem nenhuma notícia de Biondetta.

Dona Mencia (mãe de Álvaro) percebe que Álvaro está alterado. Ao perguntar o que havia acontecido ele narra toda sua aventura, ela tenta demonstrar que tudo aquilo não havia existido, mas também fica desconfiada com esse desfecho e pede pra chamar o doutor Dom Quebracuernos, que após analisar o relato de Álvaro o adverte de suas ações:

De fato, senhor Álvaro, o senhor acaba de escapar do maior perigo o qual um homem possa expor-se por sua própria culpa. Provocou o espírito do mal, e, com uma série de imprudências, forneceu-lhes todos os disfarces de que necessitava para conseguir enganá-lo e perdê-lo. [...] Ele copia fielmente a natureza, e seleciona; emprega o recurso dos talentos amáveis, dá festas bem preparadas, faz com que as paixões falem do mais sedutor possível; [...] Ouça o que lhe digo: crie laços legítimos com alguém do outro sexo; que sua respeitável mãe presida sua escolha: e embora aquela trazida por suas mãos possa ter graças e talentos celestes, o senhor jamais será tentado a tomá-la pelo Diabo. (CAZOTTE, 1992: 105-106)

Assim é o desfecho desta obra que contém várias edições e traduções, sendo que o seu final pode variar, em algumas versões se sobressai o mal. Neste, Álvaro se deixar envolver pelo seu desejo de conhecimento e razão, compactuando de vez com o diabo.

Enquanto leitores, vez ou outra somos também tentados e desejamos que o personagem se envolva de vez com Biondetta.

Outra questão é qual seria o envolvimento e o conhecimento de Jacques Cazotte sobre tais assuntos, pois já havia presente em outras de suas obras temas diabólicos e fantásticos, mas é a partir de o ‘diabo amoroso’ que essas convicções espirituais ganham notoriedade em seus escritos, sobressaindo os conhecimentos esotéricos. O autor, segundo algumas fontes, tinha a capacidade de prever os acontecimentos, mantendo seus ideais e repudiando a República, ele morreu guilhotinado em 1792.

Não menos importante é pensar o que esses personagens representam para nossa contemporaneidade, como diz Oskar Negt, “Fausto não é uma figura especificamente alemã, mas caracteriza o esfacelamento e a autodilaceração do homem moderno” (NEGT, 2010: 37), de modo semelhante Marshall Berman, em seu livro “Tudo que é sólido desmancha no ar”, ressalta a figura de Fausto como esse homem moderno que vive entre paradoxos e contradições, que pensa no coletivo, mas a si primeiramente e acima de tudo, aquele que tenta romper com a obscuridade do medievo e adentra o mundo do conhecimento, “movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança — de autotransformação e de transformação do mundo em redor — e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços” (BERMAN, 1986:12).

Assim como Fausto acreditava no autodesenvolvimento e desenvolvimento econômico, quais não são os nossos pactos aos sermos convictos da nossa individualidade e do capitalismo? Frente à possibilidade de

experimentar todas as sensações possíveis, em que, teoricamente, não existe certo e errado, em que o homem, seguindo seus desejos, pode ser como um camelo que se transforma, muda de cor cotidianamente, “está sempre destruindo e, se possível, construindo ao mesmo tempo” (NEGT, 2010: 44). Mas qual será o preço desses pactos? O que nos é pedido em troca? O que será capaz de nos salvar de um destino trágico como o de Fausto frente às desmedidas? Teremos a mesma sorte de Álvaro de conhecer a face e as consequências, antes de selar completamente um pacto?

Atentemos, pois o Diabo, em seus diferentes encantos, ardis e faces, pode vir não só fazer uma visita, mas fazer também uma proposta de pacto diante de qualquer desejo. Cuidado com o que vais responder ao ser perguntado: *Che vuoi?*

Referências

- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura na modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAZOTTE, Jacques. **O diabo enamorado**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial, 2009. (1ª reimpressão)
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**: uma tragédia. São Paulo: Editora 34, 2004.
- JESUS, Ester Zuzo. O Possível Entrelaçar do Eterno Mito Feminino: Eva e Lilith em Pandora. **Revista Anagrama**, São Paulo, Ano 3, Edição 2, Dezembro/Fevereiro, 2010, p.1-14. Disponível em: http://www.usp.br/anagrama/Jesus_Pandora.pdf

MAIAKÓSVKI, Vladimir. **O percebejo**. Comédia fantástica em nove cenas. São Paulo: Editora 34, 2009.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história de Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**: uma tragédia. São Paulo: Editora 34, 2004, p.7-24.

MOREIRA, Maria Eunice. De um Deus Odioso a um Diabo Amoroso. **Vidya 33**, Santa Maria, UNIFRA, Janeiro/Junho, 2000, p.191-199. Disponível em: <http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2000/33/deus.pdf>

NEGT, Oskar. A carreira de Fausto. *In*: GALLE, Helmut (org.). **Fausto e América Latina**. São Paulo: Humanitas, 2010, p.37-50.

RODRIGUES, Cleone Augusto. À guisa de introdução. *In*: CAZOTTE, Jacques. **O diabo enamorado**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1992, p.7-14.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, jan./jun. 2003, p. 121-132. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/65/25>

Recebido em 2015-03-10

Publicado em 2016-05-28