

MACHADO, MORAVIA E O DIABO DE FAUSTO

Charles Borges CASEMIRO¹

RESUMO: O objetivo deste ensaio é apresentar o romance *Dom Casmurro* (1899, edição de 1999), do brasileiro Machado de Assis, e o conto *Il Diavolo non Può Salvare il Mondo* (1983, edição de 1986 em português: *O Diabo não Pode Salvar o Mundo*), do italiano Alberto Moravia, como apropriações paródicas do mito do Fausto, 1587, que, dando feição às duas narrativas, assume, todavia, faturas estéticas, discursivas e ideológicas diferentes em cada uma das narrativas, em função de suas específicas vinculações geográficas, históricas e sociais. Para tanto, são considerados alguns elementos da história social da arte e da literatura², sobremaneira, a partir da perspectiva de Arnold Hauser (1988), que permitem significar, sociologicamente, as relações dialéticas estabelecidas entre os dois discursos narrativos estéticos e outros discursos sociais não-estéticos que participam da composição destas narrativas; também serão considerados alguns elementos da metapsicologia freudiana³, em ilações a respeito da relação entre prazer e trabalho, eros e civilização, destacadamente, a partir do ponto de vista de Herbert Marcuse (1956), ainda que *en passant*, corroborando as significações históricas e sociológicas apontadas, em um primeiro momento, por meio de um delineamento de ligações entre civilização, magia, arte e religião, criações humanas da ordem da cultura, todavia, fundamentais para a compreensão do mito como narrativa estética, do mito fáustico e das suas atualizações históricas como interpretações do mundo moderno e contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Sociedade. Mito Fáustico. *Dom Casmurro*. *O Diabo não Pode Salvar o Mundo*.

MACHADO, MORAVIA AND THE DEVIL OF FAUST

ABSTRACT: The objective of this essay is to present the novel *Dom Casmurro* (1899, edition of 1999), by the Brazilian Machado de Assis, and the short story *Il Diavolo non Può Salvare il Mondo* (1983, edition of 1986 in Portuguese *O Diabo não pode salvo o Mundo*), by the Italian Alberto Moravia, as parodic appropriations of the Faust myth, 1587, which, giving character to the two narratives, nevertheless assumes different aesthetic, discursive and ideological aspects in each of the narratives, due to their specific geographical links, historical and social. In order to do so, some elements of the social history of art and literature¹ are considered, especially from the perspective of Arnold Hauser (1988), which allow to signify, sociologically, the dialectical

1 Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – Programa de Literatura Portuguesa; Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie – Literatura. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP-SPO). Endereço eletrônico: <charlescasemiro@ifsp.edu.br>.

2 HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

3 MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, s/d. (original de 1956).

relations established between the two aesthetic narrative discourses and other social discourses not-aesthetics that surround them; some elements of freudian metapsychology² will also be considered, in inferences about the relationship between pleasure and work, eros and civilization, notably, from the point of view of Herbert Marcuse (1956), although *en passant*, corroborating the historical and sociological meanings pointed out, through a delineation of links between civilization, magic, art and religion, human creations of the order of culture, however, fundamental to the understanding of myth as an aesthetic narrative, the fustian myth and its historical updates as interpretations of the modern and contemporary world.

KEYWORDS: Literature and Society. Faustian Myth. *Don Casmurro*. *The Devil Cannot Save the World*.

INTRODUÇÃO

Ao aproximar o romance *Dom Casmurro* (1899), do escritor brasileiro Machado de Assis, do conto *Il Diavolo non Può Salvare il Mondo* (1983) – *O Diabo não Pode Salvar o Mundo*, 1986 – que foi publicado em *La Cosa e Altri Racconti* (1983) – *Contos Eróticos*, 1986 –, do escritor italiano Alberto Moravia, pretende-se, a despeito do século e das diferenças formais que se interpõem entre eles, chamar a atenção para um aspecto comum à configuração destes dois discursos narrativos, qual seja: a configuração paródica que permitiu aos seus autores se apropriarem de um dos maiores mitos do mundo ocidental – o mito do Fausto –, como uma ideologia e como uma matriz geradora de suas teias narrativas e de significados, acomodando o mito, todavia, às vozes de seus distintos narradores afeitos, como elementos discursivos, às específicas realidades e funções estéticas, histórico-econômicas e socioculturais do final do século XIX e do final do século XX, respectivamente.

Nesse sentido, antes de se prosseguir em tal perspectiva de análise, endossam-se alguns elementos da relação entre civilização, arte, magia e religião, a partir da história social da arte⁴ e da metapsicologia freudiana⁵, ainda que *en passant*, para, nesses elementos, se poder compreender a construção do mito como narrativa estética e do mito do Fausto em duas de suas atualizações discursivas.

4 HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

5 MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, s/d. (original de 1956).



MAGIA, ARTE E RELIGIÃO

A relação entre civilização, arte, magia e religião remonta às próprias origens do discurso estético na pré-história, quando a arte passou a fazer parte da práxis cotidiana e da dinâmica de preservação da vida do ser humano pré-histórico. Essas relações da arte com a vitalidade do ser humano e esse ser humano como primeiro ator da arte remontam ao final do período paleolítico (aproximadamente 35 mil anos a. C.), um passado em que também se inicia a história do pensamento mítico.

Naquele momento original, não fazia sentido falar de arte sem falar de sua função na vida coletiva cotidiana. De fato, a arte se definia exatamente por conta desta sua natureza funcionalista: era pragmática, era mágico-religiosa e se disponibilizava aos seus atores coletivizados, como um instrumento de dominação sobre a natureza. Fosse na forma de estatuetas femininas de pedra – como símbolos de fertilidade –, fosse na forma de esboços narrativos implícitos nas pinturas rupestres – em sua função didática, educativa e formadora; ou em sua função efetivamente mágica de antecipar e encenar o devir – a arte cumpria um papel histórico-social bastante claro, valendo, nesse sentido, estritamente por sua função e por seu pragmatismo. A função estética ou poética confundia-se, então, quase que inteiramente, com a função prática da subsistência; confundia-se, pois, com o próprio trabalho de produzir a sobrevivência. Não se podia diferenciar o prazer estético do prazer do trabalho, ou, como diria Sigmund Freud, não se podia diferenciar o princípio do prazer do princípio da realidade⁶ e, desse modo, a arte fazia-se, naquele mundo humano original de caçadores e coletores, um instrumento fundamental de preservação da própria existência da espécie humana.

6 [...] A proposição de Sigmund Freud, segundo a qual a civilização se baseia da permanente subjugação dos instintos humanos, foi aceita como axiomática. [...] A livre gratificação das necessidades instintivas do homem é incompatível com a sociedade civilizada: renúncia e dilatação na satisfação constituem pré-requisitos do progresso. [...] O sacrifício metódico da libido, a sua sujeição rigidamente imposta às atividades e expressões socialmente úteis, é cultura. [...] In: MARCUSE, Herbert. Obra citada, p. 21.

Com a transição do estágio da coleta e da caça para o estágio da agricultura e da pecuária – já no chamado período neolítico (desde aproximadamente 10 mil a.C.) –, a forma e o conteúdo da vida cotidiana passaram por profundas transformações. A divisão do trabalho, a maior tendência para a sedentarização, o maior domínio do ser humano sobre a natureza e a construção de uma consciência a respeito da potencialidade humana no enfrentamento com as forças invisíveis – imaginadas como sobrenaturais e sobre-humanas – estabeleceram rígida distinção entre atores sociais que votavam a sua *poiesis*⁷ para lidar com as forças naturais, observadas e experimentadas, e atores sociais que votavam a sua *poiesis* para lidar com as forças sobrenaturais, intuídas e pressentidas a partir da relação fantasiada da humanidade com uma super-natureza. Fosse, portanto, de um lado, na forma de vasilhas, armas, ferramentas, objetos ornamentais – arte profana, como instrumentação material para o cotidiano visível –; fosse, de outro lado, na forma de estátuas de pedra, de ídolos, de amuletos, de cerâmicas, de monumentos funerários, de aras ou de templos – arte sagrada, como instrumentação espiritual e religiosa para, no cotidiano visível, se poder lidar com o cotidiano invisível –, a arte, já no período neolítico, como produção humana, se especializou como trabalho, como ação, como atividade em favor da preservação da vida histórica e social, suplantando a natureza, e como mediação e controle das forças sobrenaturais, suplantando o imponderável.

Nesse paradigma, os atores sociais que voltaram sua *poiesis* para a instrumentação mágico-religiosa do grupo ganharam grande proeminência social, visto que se faziam portadores da capacidade de estabelecer relações positivas entre um universo de forças visíveis e um universo de forças invisíveis, tornando-as, correlatamente, forças propícias à preservação do indivíduo e do grupo social.

Seja como for, encontra-se no universo cotidiano deste ser humano pré-histórico paleolítico e neolítico, um universo correlato de forças naturais e sobrenaturais que, de algum modo, acabaram por impulsionar a arte, de um lado, para o universo do sagrado, de subjetividade, de abstração, de

⁷ *Poiesis*: do Grego, ação de fazer, de criar alguma coisa.

misticismo e religião, e, de outro lado, para o universo do profano, de objetividade, de concretude, de materialismo e de técnica: ambivalência sobre a qual se tem construído, desde então, grande parte da experimentação estética humana, que tem, como maior dos seus proveitos, como um conjunto de discursos figurativos, o proveito de poder representar as categorias de tempo, espaço e pessoa, situando e acomodando o ser humano e a realidade nas entrelinhas do embate entre as forças materiais visíveis e as forças espirituais invisíveis que, neste diálogo, conformam a história e o imaginário humanos que, para o mundo moderno e contemporâneo, pode-se ler, como na apresentação materialista e histórica: uma relação dialética entre a ordem material infraestrutural da história humana, que se define no campo da produção material, e a ordem cultural superestrutural da história humana, que se define no campo simbólico e ideológico (MARX; ENGELS, 1974).

Desse modo, em seu conjunto, a arte tem se insinuado, ora como parte, ora como totalidade, ora como metáfora, ora como metonímia da história humana, em todas as suas possibilidades figurativas do tempo, espaço e pessoa e se apresenta, assim, como um dos mais eficientes e eficazes objetos de compreensão do ser e do existir.

Esta é, sem sombra de dúvida, a natureza primária de todo mito: a de ser um discurso figurativo, um discurso estético narrativo que se põe entre as forças visíveis e as forças invisíveis da história humana para significar e interpretar, com sua natureza de passado original e absoluto, tanto o presente, quanto o futuro da história humana.

MITO, ARTE E NARRATIVA

O mito é um discurso estético narrativo e, como todo discurso, se constitui e se oferece como ação social, histórica, dialógica e ideológica (BAKHTIN, 1981). Antes de mais nada, portanto, é necessário assumi-lo como uma ação social simbólica, que comporta, em si, uma pré-história⁸. Assim

⁸ Mito: “Do ponto de vista antropológico e filosófico, o mito é encarado como a palavra que designa um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica, à Arte. Corresponderia à “história do que se passou ‘*in illo tempore*’, a narrativa do que os deuses ou seres divinos fizeram no começo do Tempo. Dizer um mito é proclamar o que ocorreu ‘*ab origine*’. Uma vez dito, isto é, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta.”.

sendo, há no mito a suposição de que, invariavelmente, seja uma forma de expressão, de ação histórica coletiva, que assume sentidos coletivos e que é carregado de sentidos que o antecedem e, de algum modo, se atualizam e se presentificam como figuração de um tempo, de um espaço e de sujeitos belos e significativos, um discurso estético narrativo⁹, para oferecer uma compreensão simbólica da relação do ser humano com o ponderável e com o imponderável, propiciando um diálogo entre as origens, o estar e o devir – passado, presente e futuro do ser no mundo –, seja do ponto de vista ontogenético, seja do ponto de vista filogenético. Para Marilena Chauí, o mito se define como:

[...] uma narrativa sobre a origem de alguma coisa (origem dos astros, da Terra, dos homens, das plantas, dos animais, do fogo, da água, dos ventos, do bem e do mal, da morte etc). Quem narra o mito? O poeta-rapsodo. [...] Acredita-se que o poeta é um escolhido dos deuses, que lhe mostram os acontecimentos passados e permitem que ele veja a origem de todos os seres e de todas as coisas para que possa transmiti-la aos ouvintes. Sua palavra – o mito – é sagrada porque vem de uma revelação divina. O mito é, pois, incontestável e inquestionável. Como o mito narra a origem do mundo e de tudo que nele existe? De três maneiras principais: 1) Encontrando o pai das coisas e dos seres [...] A narração da origem é, assim, uma genealogia, isto é, uma narrativa da geração dos seres, das coisas, das qualidades dadas por outros seres, que são seus pais ou antepassados. 2) Encontrando uma rivalidade ou uma aliança entre os deuses que faz surgir alguma coisa no mundo. Nesse caso, o mito narra ou uma guerra entre as forças divinas, ou uma aliança entre elas para provocar alguma coisa no mundo dos homens. [...]. 3) Encontrando as recompensas ou castigos que os deuses dão a quem os desobedece ou a quem os obedece. (CHAUÍ, 2005, p. 32,33)

O mito foi assim concebido já no mundo pré-histórico, quando o ser humano passou a se ocupar da relação entre as forças naturais e as forças sobrenaturais: seja com a forma das artes

[...] ELIADE, Mircea in: MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 1995, p. 342.

⁹ Discurso: “Tomado em sua acepção mais ampla, aquela que ele tem precisamente na análise de discurso, esse termo designa menos um campo de investigação delimitado do que um certo modo de apreensão da linguagem: este último não é considerado aqui como uma estrutura arbitrária, mas como a atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados.” In: MAINGUENEAU, D. *Termos-Chave da Análise do Discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília A. Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 43.

mágicas – para ensinar e/ou prever o devir –, seja com a forma das artes profanas especializadas – para interferir na realidade imediata, mudar a natureza e facilitar cotidiano –, seja com a forma das artes religiosas – para compreender as forças naturais e sobrenaturais que originam e regem a natureza e o cotidiano em seus desígnios de satisfação e de privação do desejo, de produção do bem e do mal –, tudo isso como possibilidade de apreensão e compreensão simbólica e estética do passado, do presente e do futuro. Desse modo, o mito, como discurso estético narrativo, imagina e figura, espaços, tempos e sujeitos para significar, revelar e acomodar o próprio ser e o existir humanos.¹⁰ Para Maria Lúcia de Arruda Aranha e Maria Helena Pires Martins, o mito:

[...] além de acomodar e tranquilizar o homem em face de um mundo assustador, dando-lhe a confiança de que, através de suas ações mágicas, o que acontece no mundo natural depende, em parte, dos atos humanos, o mito também fixa modelos exemplares de todas as funções e atividades humanas. [...] O mito portanto, é uma primeira fala sobre o mundo, uma primeira atribuição de sentido ao mundo, sobre a qual a afetividade e a imaginação exercem grande papel, e cuja função principal não é explicar a realidade, mas acomodar o homem ao mundo. (ARANHA; MARTINS, 1998, p. 63)

No entanto, apesar desta sua função precípua de amoldamento do ser humano ao mundo, a narrativa mítica, como forma de representação do mundo subjetivo e do mundo objetivo, foi questionado, primeiro, pela filosofia clássica greco-latina, depois, pelo renascimento clássico e, finalmente, pelo iluminismo e pelo positivismo burguês, tendo sua existência relegada à marginalidade e à condição de um saber precarizado na história do saber moderno e contemporâneo, justamente porque se compõem no campo do imponderável, diferentemente do campo racionalista e empirista que moveu o pensamento clássico pagão e, mais comumente, tem movido o pensamento moderno e contemporâneo.

Para Herbert Marcuse, lendo Freud, em *Eros e Civilização*, esta evolução histórica da forma do pensamento humano confunde-se – se considerado ontogeneticamente e se

¹⁰ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

considerado filogeneticamente –, com a própria história do ser humano que, primeiro, passa da natureza ao mito e, depois, do mito à civilização, métodos que, para Freud, delineiam a história da repressão dos instintos naturais do ser humano original, restringindo o mundo do indivíduo e lançando-o no mundo da horda, dos irmãos, da associação, da sociedade, da civilização, como resultado da tragédia do indivíduo. Em *Mal Estar da Civilização*¹¹, Freud descreve tal mudança como uma transformação do princípio de prazer em princípio de realidade, razão fundadora da história da civilização, mas, ao mesmo tempo, razão primeira de sua negação mais radical, posto que supõe um estado conflituoso entre a negação do ser absoluto e a afirmação do existir relativo, entre os augúrios de eros (o prazer) e de thanatos (a morte), paradoxo que degenera tanto a perpetuidade de ser quanto a transitoriedade de seu existir. Nesse sentido, diz Marcuse, citando a metapsicologia freudiana:

[...] O conceito de homem que emerge da teoria freudiana é a mais irrefutável acusação à civilização ocidental – e, ao mesmo tempo, a mais inabalável defesa dessa civilização. Segundo Freud, a história do homem é a história da sua repressão. A cultura coage tanto a sua existência social como a biológica, não só partes do ser humano, mas também sua própria estrutura instintiva. Contudo, essa coação é a própria pré-condição do progresso. Se tivessem liberdade de perseguir seus objetivos naturais, os instintos básicos do homem seriam incompatíveis com toda a associação e preservação duradoura: destruiriam até aquilo a que se unem ou em que se conjugam. O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte. Sua força destrutiva deriva do fato de eles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como um fim, em si mesma, a qualquer momento. Portanto, os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado. As vicissitudes dos instintos são as vicissitudes da engrenagem mental na civilização. Os impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa. Sua “localização” original no organismo e sua direção básica continuam sendo as mesmas; contudo, seus objetivos e manifestações estão sujeitos à transformação. Todos os conceitos psicanalíticos (sublimação, identificação,

11 FREUD, Sigmund. *Obra Completa*: Volume XXI – *O Mal Estar da Civilização*. Edição Eletrônica Brasileira. Comentário e Notas: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, [s/d.].

projeção, repressão, introjeção) implicam a mutabilidade dos instintos. Mas a realidade que dá forma tanto aos instintos como às suas necessidades e satisfação é um mundo sócio-histórico. O homem animal converte-se em ser humano somente através de uma transformação fundamental da sua natureza, afetando não só os anseios instintivos, mas também os “valores” instintivos – isto é, os princípios que governam a consecução dos anseios. A transformação no sistema dominante de valores pode ser assim definida, de um modo probatório:

De:	Para:
Satisfação imediata	Satisfação adiada
Prazer	Restrição do prazer
Júbilo (Atividade lúdica)	Esforço (trabalho)
Receptividade	Produtividade
Ausência de repressão	Segurança

Freud descreveu essa mudança como transformação do princípio do prazer em princípio de realidade [...]. (MARCUSE, 1983, p. 27-28)

A história humana segue, pois, amoldando-se nos caminhos que conduzem da natureza à civilização, assumindo formas discursivas no processo de repressão dos instintos naturais do ser humano a fim de atender aos princípios da satisfação adiada, da restrição do prazer, da valorização do esforço, da produtividade e da segurança, como realidades simbólicas vicárias em que, de um lado, o ser humano possa experimentar a sua natureza mais bárbara, a sua experiência dionisíaca de prazer, e, de outro lado, possa experimentar a sua natureza mais civilizada, a sua experiência apolínea de realidade, de fazer, do trabalho, da segurança. Nesta ambivalência simbólica encontra-se uma fonte de explicações psicanalíticas, materialistas e históricas, tanto para a natureza mais profunda da arte narrativa, quanto para a sua supremacia como registro do des(envolvimento) humano, ainda mais, no mundo moderno e contemporâneo, que concedeu supremacia às artes narrativas em diversas linguagens.

Elucidar as relações ambivalentes entre a barbárie e a civilização, entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo, entre o indivíduo e a coletividade, entre o passado e o presente, entre a origem e o destino, entre a memória e a imaginação, coloca-se como condição *sine qua non* para que se possa compreender o discurso estético narrativo, ao menos, quando se deseja compreendê-lo em sua

forma especular da história humana e como uma *poiesis* compreensiva da própria natureza humana, tal como se pode entender nos mitos, como, por exemplo, no mito do Fausto.

O FAUSTO COMO MITO OCIDENTAL: DEMONIZAÇÃO DO PRAZER E DA CULTURA

O Fausto é uma das narrativas míticas mais potentes inscritas no universo simbólico moderno ocidental, conforme o insinua Ian Watt¹². Como todo discurso, o Fausto tem uma origem histórica, mas está sempre pronto a transcender sua origem e ganhar atualizações em diferentes geografias, tempos e grupos sociais. Vale dizer que este mito nasceu na Alemanha, de um universo de histórias populares e eruditas que giram em torno de *Jörg Faust* (*Georges Faustus*, em latim), uma espécie de teólogo e mágico, de cientista e charlatão, de louco e filósofo, de nigromante e alquimista que teria vivido entre os anos de 1480 e 1540, e que seria capaz de prodigiosas coisas, a partir de seu largo domínio sobre as ciências e sobre a magia negra – possibilidades que adquiriu de uma associação, de uma conjunção de propósitos, de uma sociedade com o Diabo: um pacto. Conforme Watt, há inúmeros registros que dão conta da existência histórica do Dr. Fausto e suas filiações tanto ao saber místico, quanto ao saber científico:

[...] Há umas treze referências contemporâneas a esse Jorge Fausto. De modo simples, essas referências podem ser divididas em cinco grupos: cartas de eruditos adversários; registros públicos diversos; elogios de clientes satisfeitos; testemunhos memorialísticos neutros; e reações de inimigos pertencentes ao clero protestante. (WATT, 1997, p. 19)

Todavia, nesta reflexão, interessa saber como este conjunto de histórias populares e eruditas a respeito do Dr. Fausto transformou-se em um mito para o mundo ocidental, a partir de suas primeiras formas – o *Manuscrito de Wolfenbüttel* (Wonfenbüttel, 1572-1587); o *Faustbuch* (Frankfurt, 1587); e a peça *The Tragical History of Doctor Faustus* (Inglaterra, 1588), para, então, se

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

entender as suas particularizações na composição do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e do conto *O Diabo não Pode Salvar o Mundo* (1996), de Alberto Moravia. Watt associa esta transformação das histórias originais do Dr. *Jörg Faust* em mito, a forças simbólicas contraditórias que giravam em torno da figura histórica do doutor:

Um charlatão gabola e desagradável, sem dúvida; mas também um individualista impenitente, capaz de abrir seu próprio caminho numa sociedade em que cada vez mais se exigia das pessoas um trabalho regular e uma residência fixa. Nele se reuniam a antiga e a nova tradição. A primeira é representada por aquilo que o levou a ser chamado de mago. [...] Mas o Fausto era também uma encarnação das forças novas que impulsionavam a mudança – por exemplo a ressurreição dos conhecimentos clássicos pelo humanismo renascentista, paralelamente à sua busca de uma ciência mágica – e, por isso conduzia em si mesmo alguns dos interesses da Reforma em relação aos estudos bíblicos e ao alargamento do âmbito do ensino universitário. [...] 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. 26-27)

Sob o paradigma da modernidade e com o Diabo promovido – ou rebaixado... – pelo protestantismo luterano à elite das forças dinamizadoras do mundo real – natural e social –, a imagem e a ideologia do pactário com o Diabo tornaram-se cada vez mais comuns como explicação para os desvios de conduta moral e para alguns empenhos de sucesso do humanismo em busca da civilização, assentados, desse modo, na superação dos estádios primitivos e naturais da história humana, na superação da dualidade entre o natural e o sobrenatural e, portanto, na procura de representações discursivas do processo de superação da barbárie pela civilização, do ser humano natural e mítico pelo ser humano civilizado. Para Watt:

O rápido crescimento da perseguição às feiticeiras aumentou o interesse pelo Fausto, bem como a animosidade contra ele, nos decênios após a sua morte. A

caça às feiticeiras foi obra de todas as religiões, mas, na Alemanha, um empenho principalmente dos luteranos, até porque eles haviam destruído toda a linha intermediária de defesa contra a feitiçaria criada pela cristandade medieval. Lutero reduziu ao mínimo os rituais [...]. (WATT, 1997, p. 32-33)

A franca necessidade de uma educação do povo luterano em vernáculo, a possibilidade tecnológica da imprensa e a dinamização de um público leitor interessado em novas narrativas, novas reflexões e novos instrumentos discursivos de defesa contra os ardis satânicos, conferiram à publicação do *Faustbuch* (1587) pelo livreiro Johann Spies, em Frankfurt, um destaque especial e o transformaram em sucesso de leitura como literatura de formação (*Bildung*) e, portanto, como ideologia¹³. Para João Barrento, no artigo *Fausto: As Metamorfoses de um Mito* (1984):

O mito nasceu, assim, da História, para logo des-historicizar o seu objeto, transformando, como diria Barthes, uma “contingência” numa “eternidade”: o mito de Fausto funciona, assim, já nas origens, como ideologia de Fausto.”. (BARRENTO, 1984, p. 107-108)

Acrescente-se que, como mito e como ideologia, o Fausto oferece os dois ingredientes de caráter antropológico e filosófico, sob a visada positiva ou negativa, que o categorizam, simultaneamente, como ficção e como história representante do processo civilizatório, no que este apresenta de crucial – o sublime épico e o sublime trágico, o conflito entre o curso dionisíaco e o curso apolíneo do ser no tempo:

[...] em primeiro lugar, o desejo de conhecimento e, a partir daí, a contestação do saber e do poder instituídos e dos limites que eles impõem

13 Ideologia: [...] a ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. [...] a função da ideologia é a de apagar as diferenças como as de classes e de fornecer aos membros da sociedade o sentimento da identidade social, encontrando certos referenciais identificadores de todos e para todos, como, por exemplo, a Humanidade, a Liberdade, a Igualdade, a Nação, ou o Estado [...]. CHAUI, Marilena. *O que é Ideologia*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 113-114.



[...]; depois, o princípio do prazer, o que não admira, dado que se trata duma tradição mítica contestatória e subversiva que nasce, adentro da tradição ocidental judaico-cristã, no Renascimento e nos alvares do puritanismo e da ascese burguesa. (BARRENTO, 1984, p. 109)

Seria, todavia, com Johan Wolfgang von Goethe, em seu *Fausto: uma Tragédia* (1790-1832), que o mito alcançaria, de fato, a sua forma completa como ideologia e mito desveladores do processo histórico e do processo civilizatório da modernidade (século XV-XVII) e da contemporaneidade (século XVIII-XXI). Em Goethe:

A história tradicional sofre uma elaboração que a transforma na tragédia do gênero humano, Fausto assume um recorte universal, alarga-se imenso a sua significação e ele passa a ter, na consciência coletiva ocidental (metonímica – e talvez abusivamente? – tomada por universal), uma dimensão simbólica própria dos mitos. (BARRENTO, 1984, p. 111-112)

Tal como também se permite entrever nos versos do próprio Goethe e na voz do próprio mito, o Fausto:

[...] Fausto: – Não penso em alegrias, já to disse.
Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,
Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso.
Meu peito, da ânsia do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda a humanidade é doado,
Quero gozar no próprio EU, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer. (GOETHE, 2011, p. 175)

Em nota a estes versos transcritos do *Fausto*, Marcus Vinícius Mazzari, apoiado em outra obra do próprio Goethe – *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* – advoga o caráter

formativo do mito fáustico na cultura ocidental e o seu vínculo com o conceito de civilização moderna, apontando a relação entre desejo, fruição plena e perpétuo sentimento de insatisfação que sedimenta o mito: “Quem quiser fazer ou fruir tudo em sua plena humanidade, quem quiser associar tudo o que lhe é exterior a tal espécie de fruição, este haverá de passar sua vida numa aspiração eternamente insatisfatória.” (MAZZARI in: GOETHE, 2011, p. 175).

Como mito e ideologia, o Fausto, seja em Goethe, seja em suas origens históricas, apresenta-se como uma fantasia, como uma representação da lógica paradoxal e perversa do processo civilizatório moderno: o des(envolvimento) que pressupõe a perpétua insatisfação, o frequente propósito de destruir o que é velho para construir o que é novo, de construir destruindo e de destruir construindo. Este oxímoro da civilização é o bem que faz o mal e o mal que faz o bem, ainda mais, na civilização moderna e contemporânea, em que o culto à personalidade, à liberdade e à capacidade absoluta do indivíduo, à velocidade, ao novo e à globalização dos mercados conformam o mito do progresso indefinido e a lógica expansionista do capitalismo, colunas vertebrais do processo civilizatório moderno e, ao mesmo tempo, do mito fáustico. Marcuse corrobora esta ideia de que a lógica e a perversidade do processo civilizatório, de fato, nasce da fantasia: “A fantasia desempenha uma função das mais decisivas na estrutura mental total: liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade [...]” (MARCUSE, 1983, p. 126).

O PACTO: MAGIA DE DEUS E MAGIA DO DIABO

Dando carnadura à coluna vertebral do mito Fáustico – qual seja, o mito do progresso indefinido e a lógica expansionista do capitalismo movidos pela fantasia – encontra-se a ideia de associação, de sociedade, de ação coletiva para o des(envolvimento) da existência, compreendida, nesse sentido, como resultante de um pacto ou aposta paradoxal entre a humanidade e o Diabo: o Fausto (a luz) e Mefistófeles (aquele que nega a luz); pacto que

atesta a precariedade, a limitação e a carência do ser humano lançado no tempo e a sua necessidade fantasiosa de transcendência, de ascese, de utopia, aquela que se acomoda entre a memória e o imaginário, entre a ficção e a história.

Esta ideia de mito como pacto, como associação, remonta à própria ancestralidade mágico-religiosa da humanidade e à instituição de pactos ritualísticos em que sacrifícios eram oferecidos às “forças sobrenaturais”, a propósito de apaziguar a sua ira, o seu descontentamento com o ser humano, o sentimento de culpa, constituindo uma garantia de sobrevivência para a horda humana, para o grupo social, a partir da mediação, de relações de troca, ao mesmo tempo, materiais e mágicas entre o ser humano e suas origens sobrenaturais – em que o sentimento de culpa pode ser purgado por meio da tragédia ou do sangue derramado de um ser vicário. Este tipo de relação entre a humanidade e o sobrenatural criador, em que o ser humano obtém algum tipo de favorecimento das forças invisíveis, de modo geral, esteve e segue relacionado à perpetuação do ser pela propiciação da satisfação do existir sem culpa.

O mito da queda de Adão e Eva, como narrado no livro do *Gênesis*, na *Bíblia*, e de igual modo, na *Torá*, institui uma narrativa mítica que se pretende a interpretação universal dos sentimentos da culpa de existir e da tragédia humana por desejar existir para além de sua origem. No entanto, simultaneamente, se insinua também como um caminho e como modo de superação individual desta tragédia e deste sentimento de culpa e estado de separação. A queda veio de uma contradição e de uma ruptura no plano de equilíbrio das forças divinas – o cosmos, do grego: κόσμος = Kósmos = ordem, beleza, harmonia –, em que Lúcifer (anjo de luz) desafiou a Deus (o pai) e foi expulso dos Céus, passando a habitar a terra, o que lhe dá oportunidade de existir em contato com a humanidade, na horda dos irmãos. Assim, Lúcifer seduz Eva e também Adão, mostrando a eles a precariedade do ser e a limitação da existência, plantando neles a insatisfação e a ciência do bem e do mal. Desse modo, conduz toda luz à treva e aproxima toda criação da destruição, toda harmonia da desarmonia, toda ordem da desordem.

Assim se propicia um pacto, uma associação, uma sociedade entre a humanidade e o Diabo e, para além da ciência do bem e do mal, abrem-se os caminhos para a superação do estado natural do jardim edênico na direção do estado civilizado da cultura, como produto de uma queda, da degradação da ordem, da harmonia e da beleza do cosmos, em nome outro tipo de ascese, de ordem, de harmonia e de beleza, construído no tempo, como história social que, paradoxalmente, se guia pelo paradoxo do des(evolvimento).

Nesta narrativa mítica da queda, uma outra reabilitação da humanidade é proposta, a despeito do caminho da história e do pacto demoníaco. Uma outra sociedade, uma outra associação, um outro pacto, cujo propósito é a remissão absoluta da culpa humana, o preenchimento da carência e a retomada da completude do indivíduo no cosmos, por meio do sacrifício vicário. Nesse sentido, a humanidade celebra um pacto com o Cristo – do grego: Χριστός = Kristós = o ungido –, que se dispôs a dar a própria vida (o seu sangue), viver a morte (thanatos), a própria tragédia, como pagamento substitutivo pelo desvio cometido pela humanidade, possibilitando, com seu sacrifício vicário, a redenção do ser humano e a recondução do ser às origens – o cosmos.

Equivalentemente, no universo clássico pagão, o mito de Prometeu também envolve um pacto entre uma força sobrenatural original (Prometeu, do grego: Προμηθεύς = o que vê antes; Epimeteu– do grego *Ἐπιμηθεύς* = o que só vê depois) e o ser humano: Epimeteu criou o ser humano e Prometeu roubou o fogo dos céus e o deu à humanidade e, por conta disso, a fúria de Júpiter voltou-se contra eles e contra o ser humano. Prometeu foi acorrentado ao Monte Cáucaso por 30.000 anos e, em todos estes dias, uma águia veio ferir-lhe o fígado que, por sua vez, todos os dias se regenerou, perpetuando uma situação de prazer e dor, de júbilo e tragédia, em que o bem-estar era sempre prenúncio do mal-estar e o mal-estar era prenúncio do bem-estar. Nesta narrativa, um super-homem, Hércules, livrou Prometeu de seu castigo, mas, Quíron, o centauro – meio humano meio bicho, meio cultura, meio natureza, teve de ocupar o lugar de Prometeu no Cáucaso, como sacrifício vicário, tal como se deu com



o Cristo, em relação à humanidade. A tragédia de Quíron é, desta maneira, a salvação de Prometeu. Neste mito, a humanidade também foi punida. Criada por Vulcano, Pandora recebeu a vida e a sabedoria de Minerva (Sophia, Palas Athena), de Júpiter recebe uma caixa, em que todos os males e tragédias foram aprisionados. Sendo Pandora, de um lado, a portadora da vida e da sabedoria, mas, ao mesmo tempo, dos males e das tragédias, ela foi entregue à humanidade, como um presente de grego. Epimeteu a desposou e, por isso mesmo, também desposou toda sabedoria de Minerva, toda a vida e todos os males e tragédias – a caixa de Pandora abriu-se e todos os males ali aprisionados se espalharam pelo mundo, como seres luceferinos, confundindo-se com a própria existência humana. Saber, vida e tragédia humana – civilização: lugar e tempo do bem que faz o mal e do mal que faz o bem.

Como estas, foram, enfim, muitas as formas narrativas do pacto, da sociedade entre o ser humano (potência natural, o mundo visível) e os deuses (potência sobrenatural, o mundo invisível) constituídos como pré-história da história ocidental, posicionados, desta maneira, pela fantasia humana, na memória, como discursos estéticos narrativos da superação do estágio de natureza na direção do estágio da civilização.

No mito do Fausto, esta sociedade, este pacto delineia-se em um paradigma que conjuga o universo judaico cristão e o universo clássico pagão, afigurando-se como uma aposta entre o ser humano e o Diabo para o des(envolvimento) ocidental. Sedimentada em um paradoxo, esta sociedade almeja o reencontro do ser com o cosmos, tempo e espaço em que o ser reencontre sua existência para a satisfação, para o júbilo, para o prazer, para a receptividade e para a ausência de repressão o que, por sua vez, só se dá pela destruição da existência social de satisfação adiada, de restrição do prazer, do esforço do trabalho e da segurança, tal como enuncia a metapsicologia freudiana com o oxímoro estabelecido entre o bem-estar e o mal-estar da civilização, “[...] *este* fogo que arde sem ver [...] *esta* ferida que dói

e não se sente [...] este contentamento descontente [...] esta dor que desatina sem doer.” (CAMÕES, p. 1982, p. 155, *grifo nosso*).

PACTOS CASMURROS: O BEM QUE FAZ O MAL

A proposição de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, como discurso estético narrativo de interpretação de uma história, de uma geografia e de uma sociedade brasileiras que se modernizavam, na segunda metade do século XIX, vincula o romance machadiano ao mito fáustico, todavia, operando no campo da paródia, como uma *poiesis* que é um canto ao lado, uma espécie de contracanto do mito (BAKHTIN, 1987; MARTINS, 1998)¹⁴, ou seja, uma atualização dessacralizante e disruptiva do mito, mas, sobretudo, dessacralizante e disruptiva em relação a toda realidade econômica, política, social e sociocultural figurada no romance.

Nessa conta, Machado de Assis considera a técnica paródica de composição que, pouco antes dele, ganhara valor no Grupo Alemão de Jena (F. Schlegel, A. W. Schlegel, Novalis, Schelling) e, ainda, em românticos posteriores, como Goethe. Para tanto, Machado, constrói sua narrativa como uma espécie de colcha de retalhos, um *puzzle* de narrativas, de citações e de rearticulações de narrativas – estéticas ou não –, adensadas, todavia, por registros reflexivos a respeito de conhecimentos filosóficos, científicos, sociológicos e psicanalíticos que, como representação discursiva se pretendia totalizadora como representação da realidade histórico-econômica e sociocultural do Rio de Janeiro, na transição do Brasil imperial para o Brasil republicano, na segunda metade do século XIX.

Toda essa realidade é ressignificada a partir da memória e da reflexão de um narrador em primeira pessoa, pactário dessa realidade, tendo em vista, de um lado, uma franca compreensão da dissolução de seu mundo, e, de outro lado, uma visagem a respeito de um outro mundo que se prenunciava como realidade nova, des(envolvida) a partir da primeira. Por isso mesmo, *Dom*

14 Paródia: [...] uma forma de diálogo plural e irônico entre dois ou mais textos. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. J. Cândido Martins, p. 61-74.

Casmurro pode ser inserido na fatura do *bildungsroman*¹⁵ da Escola de Jena e também no campo da paródia do mito fáustico como interpretação do processo histórico de des(envolvimento) do Brasil do século XIX. Esta é a razão de a narrativa autobiográfica permear a sua fatura de reflexões e intermédios em que se dão inúmeros diálogos¹⁶ (SCHLEGEL, 1994) entre um narrador memorialista (memória subjetiva, psicologia humana) e seu leitor aprendiz (memória coletiva, sociologia humana).

Como no *Prólogo do Teatro*, do *Fausto*, de Goethe, a narrativa de Machado de Assis busca já nos dois primeiros capítulos – I. *Do Título* e II. *Do Livro* – estabelecer-se como narração e argumentação dialogada, intertextual e paródica, inclusive a respeito da própria constituição da arte narrativa e seus princípios compositivos: é a história pensando a história, a meta-história.

No primeiro capítulo, a meta-história se dá em torno do poeta popular do trem, de quem Bento (o narrador) colheu, de malgrado, uns versos suburbanos e que definiriam o seu próprio caráter ambíguo, dissimulado e casmurro como narrador; no segundo capítulo, a citação aberta ao mundo diabólico e do mal do *Fausto*, de Goethe, aparece como força oculta e motriz da história: “*Aí vindes outra vez, inquietas sombras...*”. Estes diálogos do narrador com o leitor têm a serventia de indicar não apenas a relação da narrativa com o mito fáustico, mas também de indicar o arcabouço de técnicas e de temas narrativos introjetados na própria identidade de seu narrador e do leitor, enfim, evidenciando ligações entre a narrativa que se dava como memória ao leitor e a memória do leitor que se dava ao narrador como imaginário, como fantasia e como universo “pré-histórico”.

Desde então, o narrador paródico Bento segue seu desfile de fatos fragmentários, acrescentando à diversidade de pequenos cacos de lembranças, inúmeros comentários e considerações que vão dando suporte ao seu intento maior de evidenciar e de interpretar a

15 *Bildungsroman*: É designado com o termo alemão *Bildungsroman* (romance de aprendizagem ou formação) o tipo de romance em que é exposto de forma pormenorizada o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de uma personagem, geralmente desde a sua infância ou adolescência até um estado de maior maturidade. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, no título original em alemão), de Johann Wolfgang von Goethe, é considerado o marco inicial do *Bildungsroman*.

16 SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Tradução e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

história, por meio da paródia, da ironia e da dessacralização da lógica e da aparente harmonia encobridoras da perversidade em que se assentava a sociedade carioca patriarcal patrimonialista do segundo império, em seu des(envolvimento) na direção da república e do liberalismo.

A espinha dorsal da narrativa, é, por isso mesmo, o elemento paródico. *Dom Casmurro* é, em termos dorsais, uma paródia da tragédia clássica *Othelo*, de William Shakespeare, de um lado, adensada e açucarada pela diversidade de reflexões e diálogos humorizantes do narrador com os leitores, a fim de despir e expor ao riso, o velho mundo patrimonialista e patriarcal brasileiro; de outro lado, adensada e amargada pelo mito de Fausto, a fim de delinear os caminhos da dissolução e da tragédia pelas quais des(envolvía) aquela sociedade patrimonialista e patriarcal em sua transição para a nova configuração republicana e liberal, dentro de sua fatura de perversidade dentro do sistema-mundo capitalista.

O narrador Bento Santiago – centro de uma memória e de imaginário individuais e coletivos – se oferece, assim, como lugar discursivo de uma imbricação entre a tragédia *Othelo*, a história da vida privada do *Rio de Janeiro* da segunda metade do século XIX e o mito de Fausto, além, é claro, de outras tradições narrativas e reflexivas – populares e eruditas – a que sua narrativa, eventualmente, se reporta.

Ele é quem constrói todo edifício de relações intertextuais e os espelhamentos paródicos entre todos os relatos e reflexões. Ele é o autor de um *puzzle* desnudador de sua própria formação discursiva e da situação de transição por que passava a sociedade brasileira, metonimicamente, representada pela sociedade carioca.

Considere-se, entretanto, que Bento, munido do mito de Fausto, constitui um discurso do bem que faz o mal, em busca de associados e de um “dom”. Ele é o herdeiro de uma sociedade patrimonialista e patriarcal, para quem o princípio do prazer se assenta na posse: a posse de escravos, a posse de terras, a posse das propriedades urbanas, dos aluguéis,

das apólices de investimento, etc, mas de tudo isso, agora, chega o momento de pagar com sua alma aos representantes de um mundo de olhos oblíquos.

A altura em que Bento se faz narrador, encontra-se ele já na velhice, no Engenho Novo – sujeito, tempo e lugar que insinuam, em si, uma tragédia e uma ambivalência: o velho no novo (velhice), a permanência na mudança (Engenho novo) –, quando e onde Bento pode, com seu “dom casmurro”, transformar uma velha história, os fatos históricos (subjetivos e objetivos), em arte narrativa nova, experimental, conflituosa e de viés irônico e paródico. Assim, sua existência, apesar da superfície “de bem”, de Bento – insinuada, ainda, pelo enredo folhetinesco, de historinha de amor de primeiro plano –, passa a conduzir-se, na verdade, de modo subterrâneo, pelo mal e para produzir o mal, seja na esfera econômica, política, jurídica, filosófica, ou mesmo nas histórias amorosas de subúrbios, esferas que, pela via do *contracanto irônico*, Bento afirma que não abordará na narrativa, muito provavelmente pelo inconveniente de serem estas as mais reveladoras do mundo das sombras e de sua perversidade e da perversidade da sociedade de que ele se apresenta como um representante exemplar e como uma metonímia explicativa.

É pela via da contradição, portanto, que Bento seguirá a partir daí, apresentando pactos e pactários que, da perspectiva do bem dão sustentação, entretanto, ao mal e à perversa sociedade patrimonialista e patriarcal em des(envolvimento) para a perversa sociedade republicana e liberal: dois estádios da civilização regidos pelo mesmo princípio da realidade (FREUD, [s.d.]).

Desse modo, a primeira sociedade, o primeiro pacto em que se coloca o narrador pactário Bento é o que já se renunciou pelas “*inquietações sombras*”: o pacto que ele mantém com as tradições narrativas e filosóficas representantes das ideologias da sociedade patrimonialista e patriarcal de que ele era parte – seja no poeta do trem, no César, no Augusto, no Nero, no Massinissa, no Goethe, no Padre Feijó, no Robespierre, no Castro Alves, no José de Alencar, no Álvares Azevedo, na Pandora, na Ópera, em W. Shakespeare, na Bíblia,

na Religião, em Camões, n'Os Lusíadas, em Homero, na *Ilíada*, no Teatro, em Walter Scott, em Ariosto, em Júlio César, em Dante Alighieri, na mitologia Clássica, em Puccini, em São Paulo, em Tácito, em Alexandre, em Menelau, em Pátroclo, em *Othelo*, em Montaigne, em Abraão, em Isaac, em Franklin, nas Pirâmides Egípcias, no Discurso Jurídico, em Príamo, em Aquiles, em Heitor, em Jesus de Sirach, na Vênus de Milo, em Catão, em Platão, em Plutarco, em Ezequiel... enfim, seja lá que elemento for, elemento afluído de uma memória individual e coletiva, que ele, pactariamente, escolheu como formação discursiva para representar-se e interpretar o mundo, não por conta da visão reveladora e fatídica de seu fim, mas porque esta memória insistia em garantir a ele – e a outros como ele – uma posição de centralidade no jogo social, a posição de senhorzinho – o “status”, o “saber”, o “poder” e o “prazer”, como reservas e exclusividades do herdeiro da casa grande e do sobrado.

Em busca da perpetuação dessa paisagem estética-identitária, no capítulo LXXII, Bento, muito sarcástico, propõe a reforma do andamento da história, do andamento da tragédia que se avizinhava e, como exemplo concreto, propõe reformar *Othelo*, de Shakespeare: que *Othelo* começasse pelo episódio trágico do assassinato de Desdêmona e do suicídio de Othelo; que seguisse então, arrefecendo-se em minudências do ciúme, no cotidiano de pequenas batalhas; e que terminasse no cotidiano banal e íntimo, mas cheio do amor e prazer, quando e onde imperassem a felicidade e a tranquilidade paradisíaca do começo de todas as histórias, a origem do Ser, tempo e lugar em que, miticamente, se podia revogar a “queda”, a “culpa” e a “tragédia” do des(envolvimento) da história – um cosmos refeito.

Ao propor, assim, *Othelo* às avessas, Bento parece reclamar que sua própria narrativa cheia de culpas – que rumava para um fim trágico no mesmo passo em que caminhava a sociedade patrimonialista patriarcal, a partir de 1860, em virtude da falência de seu tripé de sustentação, a saber, a monarquia, o escravismo e o latifúndio exportador, – também pudesse, às avessas, terminar purgada ou livre do mal, antes do desvio, antes da queda, com o fim no começo, na cena

inicial – antes do ponto de virada, como diriam roteiristas de cinema –, em um mundo imaginário resultante de duas fantasias entrecruzadas: o mito edênico e o mundo patrimonialista patriarcal.

Nesse sentido, de algum modo, o narrador procura encontrar nas articulações e rearticulações da memória e imaginário pessoais com a memória e imaginário sociais, algum saber, algum conhecimento, uma espécie de magia da história, algum tipo de fantasia, de *poiesis* que pudesse trazer uma compreensão do curso inexorável da tragédia histórica do patrimonialismo patriarcal, já que, na limitação do seu saber moral e jurídico – como ex-seminarista e como jurista – a tragédia parecia inexorável e sem socorro.

Bento carnavaliza a memória e o imaginário pessoais e a memória e o imaginário coletivos, ironizando com fragmentos de uma tragédia anunciada – a ambivalência histórica da crise das fazendas, do escravismo, da família, do herdeiro, da herança, do patrimonialismo patriarcal e da economia e política do II Império, tudo movimentado pela progressiva adoção do trabalho livre e assalariado, pela ascensão do liberalismo e de uma burguesia nacional, pelo des(envolvimento) de um mercado interno, assim como se poderia ler a partir do comentário de Victor-Pierre Stirnimann, ao apresentar F. Schlegel, em *Conversa Sobre A Poesia* falando consciência do paradoxo como raiz da ironia romântica:

[...] Irônico é quem, à maneira de Schlegel, percebe o paradoxo – a intuição do absoluto e infinito surge aprisionada no indivíduo, na fratura e na finitude. Um dilema que só encontra resposta na idealização do passado e do futuro, pois tomar o infinito como unidade de medida equivale a rejeitar toda finitude presente, o indivíduo e suas criações. Pode-se observar: não é um horizonte um tanto trágico para o que se pretendia irônico? Ocorre que a ironia, em sentido estrito, não reside na mera percepção do antagonismo radical nem mesmo no autoaniquilamento necessário. A ironia provém do volteio subsequente do refletir – se, de um lado, não pode haver acordo entre o finito e infinito, de outro a existência do indivíduo que o percebe (captando de algum modo, portanto, a presença virtual do absoluto) é justamente a concretização deste convívio impossível. Em resumo, a confirmação da possibilidade do acordo nasce, a rigor,

da meditada afirmação de sua impossibilidade. E, aí sim, é que está a ironia. (STIRNIMANN in: SCHLEGEL, 1994, p. 21-22)

Vale ainda dizer que a assunção do pacto do narrador Bento com a essencialidade de todos os seus intertextos, implica, exatamente, como sugere Stirnimann, na ironização de toda essa escrituração histórico-econômica e sociocultural do II Império, como representação de sua própria memória imbricada na memória coletiva e de como esta se articula, como narrativa, da desarticulação e da aniquilação, portanto, de outros discursos. É desse modo, que o discurso paródico de Bento se coloca nesse universo do bem que faz o mal, uma vez que sua narrativa se constitui da dissolução da narrativa de toda uma sociedade que ele, de um lado, quer preservar, mas, por outro lado, quer destruir.

O segundo pacto, em que o narrador Bento se envolve, é aquele em que Dona Glória – sua mãe – promete a Deus que, tendo ele nascido perfeito, havia de ser ele padre. Todavia, essa não era a vontade dela e tão pouco foi a vocação do filho. Pode-se ler este episódio como irônico e paródico, tendo em vista a sua relação com o mito judaico-cristão de Abraão e Isaac, em que o pai foi compelido por Deus a sacrificar o próprio filho, o filho da promessa, o primogênito. É, porém, o próprio Deus que trama a provisão de um cordeiro substituto, o sacrifício vicário. Assim se dá no caso de Isaac, no caso da queda de Adão e Eva e, de modo paródico, no caso de Bento. Neste caso, um rapaz pobre, como o cordeiro substituto de Isaac ou como o Cristo da humanidade, seguiu para o seminário em lugar de Bento e este, pela conveniência do poder econômico (poder de um senhorzinho, vontade única e inquestionável em uma sociedade patrimonialista patriarcal), livrou-se das inconveniências da religião e de suas obrigações sociais, trocando o saber da religião – representação do passado – pelo saber das ciências humanas – representação do presente –, a Teologia pelo Direito, o pacto com invisível por um pacto com o visível, o seminário por Capitu. Sendo assim, Dona Glória, mãe de Bento, ficou, sem dívida alguma com o sobrenatural e com a moralidade passadista – o que era de bom tom para uma senhora, como ela, herdeira de



patrimônio vastíssimo, honestíssima, uma santíssima mulher católica, mas, especialmente, senhora de casa grande e senzala, de sobrados e mocambos, poder visível e concreto em uma sociedade patrimonialista patriarcal e, por isso mesmo, dona de destinos, muito mais do que poderia supor a vã filosofia do mundo invisível.

Um terceiro pacto ou sociedade em que Bento se coloca é o que ele celebra com o agregado José Dias – um lago shakespeariano ou talvez, de modo mais preciso, uma espécie de Wagner goetheano. José Dias era um discípulo fiel, escudeiro e ajudante de nosso Bento fáustico em todos os seus desígnios, estudos, conquistas, investimentos, enriquecimento, poder e prazer etc. As palavras do pai de Bento, que José Dias guardou encaixilhadas e penduradas na parede de seu quarto e, obviamente, os interesses subliminares de José Dias asseguraram os seus fidelíssimos serviços à família Santiago e, de modo especial, ao seu senhorzinho, Bento. José Dias surge na narrativa como o agregado servil e perspicaz, não somente na administração do patrimônio em favor de seus senhores, mas também como agregado ao discurso moralizante e acusatório do ex-seminarista e advogado, Bento Santiago, contra a supostamente adúltera esposa, Maria Capitolina – e nesse sentido, abertamente, em defesa da imagem do patriarca do sobrado.

O quarto pacto estabelecido no texto se faz entre Bento e Ezequiel Escobar. Um pacto de amizade e um dos mais demoníacos da narrativa, posto que significa, historicamente, o pacto do herdeiro da sociedade patriarcal, patrimonialista, monarquista e conservadora com um burguês, negociante, liberal e civilizador. É certo que, nesta sociedade, haverá “traição”, posto que tal negociante, sob a aparência de amigo da casa grande e do sobrado, segundo Bento, valeu-se do excedente da sociedade patrimonialista do café – representada por Bento –, para estabelecer seus negócios modernizantes e urbanos que significavam, obviamente, naquele contexto histórico de crise do escravismo, o atestado final da falência e da derrocada da sociedade patrimonialista, já que contava com a abolição do trabalho escravo, com a adoção do trabalho livre e assalariado, com a constituição de um mercado interno livre e dinâmico e com o liberalismo político, ou seja, com um tecido social



des(envolvido) e bem diferente daquele do conservadorismo da família patrimonialista patriarcal, que se assentava, ainda, no poder do latifúndio, do escravismo, da exportação de *commodities* e da monarquia. O amigo Ezequiel, sem dúvida, na narrativa do herdeiro dos Santiago, foi um traidor, mesmo que tal traição não tenha sido aquela sugerida pela superfície folhetinesca da narrativa, aquela do caso adúlterino de Ezequiel Escobar com Capitu, mas, certamente, e esta foi assim, a traição da associação entre o patriarca e patrimonialista Bento Santiago e o aproveitador burguês e negociante Ezequiel Escobar, que se enquadra na perspectiva do bem (amizade) que faz o mal e espelha, no fim da conta, a falência pessoal e social de tudo o que Bento Santiago representava, já que a narrativa de Escobar se construiu da dissolução da narrativa de Bento, se constituiu da dissolução do II Império, no mesmo passo que apontava para a construção do futuro liberal e republicano. Eis aí, mais um exemplo de como o bem faz o mal e de como o des(envolvimento), no mundo fáustico, significa construir destruindo.

O quinto pacto presente na obra dialoga ainda mais proximamente com o mito fáustico, mas não o culmina: é o pacto entre Bento (o homem, o santo, o puro, o ingênuo – como seu nome indica) e Capitu (a mulher, a cabeça, a diabólica – como se permite supor pela sonoridade de seu nome: Capitolina, Capitu, Capeta, um Demônio, o bem e o mal imbricados).

Observe-se que todos os pactos anteriores narrados por Bento – além do último – também giram em torno de Maria Capitolina, a capciosa – objeto do desejo de Bento; uma mulher que, ironicamente, na narrativa, corresponde à própria ambivalência da figura demoníaca do mito de Fausto, revestida, contudo, pela aura do bem – é o bem que faz o mal, mas também é o mal que faz o bem. Capitu sintetiza, por sua vez, mitos da cultura judaico-cristã e mitos da cultura clássica pagã, no que diz respeito à figuração do eterno feminino: Capitu é, de um lado, a Maria, como bem apreciaria o idealismo religioso e a fantasia discursiva de um ex-seminarista desejoso de ascese, do sublime; mas, é, de outro lado, Capitolina, como bem apreciaria o idealismo e a fantasia discursiva de um douto advogado carioca desejoso do que é telúrico, do que é material, do que entende como poder disputado no campo do material e do “Direito” no processo civilizatório, aqui, resgatado pelo

que simboliza o Capitólio romano, modelo do discurso jurídico e civilizatório ocidental, retomado da Roma antiga, tanto no tempo do renascimento clássico, quanto no tempo do Iluminismo e do positivismo: um mundo invisível da alma, do infinito e da fantasia – campo do discurso, do sentido e da ideologia; e um mundo visível do corpo, da materialidade e da práxis – objeto duplo do desejo de Bento, com quem ele estabelece um pacto e para quem devota sua alma, tentando, todavia, às escusas, recusar o pagamento final, destruindo o seu pactário diabólico em vez de permitir ser destruído por ele, assumindo o lugar do outro – do grego, διάβολος = Diábolo = aquele que nega; aquele que engana, aquele que acusa, sendo o mal que faz o bem transformado no bem que faz o mal. Tal caracterização fica mais evidente quando nos lembramos que Bentinho – o narrador, assume-se como Dom Casmurro (“Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo.” (ASSIS, 1999, p. 17). No entanto, para além desta armadura de ascese, do caráter reflexivo, da nobreza de estilo, da narrativa fundamentada no real e da ironia crítica declarada, esconde-se a dualidade do Bento Santiago (Bento Sant + lago) – de um lado, <Bento Sant>: o belo, o bom, o puro, o verdadeiro, o asceta, o religioso, o que ama, de outro lado, <lago>, do latim Iacobus; do aramaico עֵקֵב – Jacó: aquele que mentiu e enganou, que roubou o direito da primogenitura de seu próprio irmão Esaú; por extensão, nome da personagem diabólica que conduziu o Othelo de Shakespeare à tragédia, pelo caminho do engano; lago é o falso amigo, é ciumento, é manipulador, é dissimulado, é condutor do crime, é aquele que nega a luz, é luciferino, tal como o José Dias que vive dentro do imaginário de Bento, organizando seus negócios, riquezas, investimento, interesses; o Mefistófeles, o “Dom”, o mal que vive dentro do discurso do Casmurro.

Corroborar, sem dúvida, ainda mais, para a validação de tal imagem, outra correspondência paródica entre *Dom Casmurro* de Machado de Assis e *Othelo* de Shakespeare, em que o nome da protagonista, Desdêmona (do grego: Δεσδαμόνα: que tem má sorte) – objeto amado de Othelo (diminutivo de Oto, do germânico que quer dizer afortunado, poderoso) –



também desponta como uma sugestiva sonoridade demoníaca em português, além de caracterizar uma mulher livre, modernizadora, rompedora da ordem patriarcal, astuta que, todavia, tal como a Capitu de Bento, tem um mal destino. Do mesmo modo, também se pode ver que o nome de Othelo também é prenúncio da posição senhorial de Bento Santiago. Dessa maneira, o desejo, o prazer, a satisfação que Capitu e Desdêmona significam, conduzem seus apaixonados “senhores” à dissolução e à tragédia, como se dá também com o Fausto, por causa de Margarida (do grego: Μαργαρίτα = Margarita = pérola; do persa: دیزی = Murwari = criatura de luz). Esta Capitu, esta Desdêmona e esta Margarida são, a seu tempo, ótimos cálices para o vinho da metapsicologia de Freud, simbolizando o abandono do princípio da realidade em favor do princípio do prazer – eros, que fere o percurso da civilização e, por isso mesmo, são portadoras do desvio, da queda, da culpa, da punição, da dissolução e da morte – Thanatos. A Capitu dos olhos de cigana oblíqua e dissimulada – da aventura, da tortuosidade moral, da dissimulação –, a Capitu dos olhos de ressaca (... mares capitólicos!) – da sedução que arrasta para a cama e para a morte –, esta Capitu assina com Bento Santiago um pacto fatal, ao aproveitar-se do acesso pelo fundo da casa dos Santiago – o que fez desde os 4 anos de idade (1847), talvez por uma astúcia de seu pai, o Pádua –, para brincar com Bentinho, para escrever e apagar no muro, os termos de um pacto amoroso (Bento x Capitu), para planejar, junto com seu amado senhorzinho, o afastamento dele do seminário, para explicitamente corroer a relação entre Bento, sua mãe e a religião, para minar a relação de Bento com seu fiel escudeiro José Dias, para minar a relação de Bento com seu melhor amigo, Escobar, enfim, passa assinar com Bento o pacto civil do casamento (1865) que, para ela, significava a ascensão e a transfiguração da moça pobre do mocambo, em senhora do sobrado da sociedade patrimonialista patriarcal carioca, mas, para Bento, significava o descenso, a queda. Todo esse enredamento durou 24 anos, entre de 1847 e 1871 – das brincadeiras infantis entre Bento e Capitu, no poço, até o velório de Ezequiel Escobar – uns “olhos de ressaca” a afogarem amores e amados. Após isso, Bento e Capitu se separaram. Ou melhor, após isso, Bento



teve de pagar o preço de seu conluio demoníaco – um casamento do sobrado com o mocambo –, encontrando na história de sua dissolução psicológica e em sua dissolução social, o preço de seu prazer e conluio com uma mulher pobre, de subúrbio, mas livre, moderna, capciosa, dissimulada, admiradora do poder e que se oferta ao amado Bento, ao mesmo tempo, como Eros e como Thanatos, como tudo que é sólido e que se desmancha no ar – razão primeira do saber e do prazer, razão primeira dos males, das tragédias e da morte – a Pandora de Bento (patrimonialista patriarcal) e de Ezequiel (burguês liberal).

E por que então não seria este o pacto mais demoníaco da narrativa? A resposta vem fácil: porque os pactos demoníacos supõem um laço de sangue, e este tipo de sociedade só se deu mesmo entre Capitu e Ezequiel Escobar, no relacionamento adúlterino que levou ao nascimento de Ezequielzinho Santiago e à trágica morte de Ezequiel Escobar:

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à História dos Subúrbios. (ASSIS, 1999, p. 209)

Diferentemente de outras aberturas da narrativa: este é o pacto mais importante, de que Bento, entretanto, ficou de fora, apesar de sofrer dele as consequências e contra ele ter de se insurgir. Este é o pacto transformador da realidade: aquele em que a moça pobre, astuta, livre, inteligente, sedutora, manipuladora, síntese das tradições religiosas e pagãs e, portanto, de todo passado ancestral, transfigurada em senhora do sobrado, pactua com o filho de advogado, negociante urbano, modernizador, liberal, republicano e, com ele, tem um filho, um herdeiro. Esse pacto de sangue é que traz, em sua essência, a alegoria da falência da sociedade patriarcal, metaforizada pela dissolução psicológica de Bento, e a ascensão da sociedade republicana e liberal, simbolizada pelo astucioso empreendimento liberal de Ezequiel Escobar que, diabolicamente, soube se valer do elemento perverso

e diabólico do sobrado patrimonialista, primeiro, de Dona Glória, a mãe de Bento e, depois, de Capitu – o eterno feminino da queda –, para desenhar o caminho da subversão das bases do segundo império – um herdeiro, filho de uma suburbana convertida em senhora de sobrado com um burguês: uma Revolução francesa à moda tupiniquim. Isso é patente, pois Bento se casou com uma moça que não fazia parte de seu mundo, não pertencia à mesma classe de homens de bem, apesar do alerta de seu diabólico escudeiro José Dias; casou-se com uma mulher luciferina, dona de si, admiradora do poder, manipuladora, que pisoteava os hábitos da sociedade patriarcal, que ia ao baile com os braços nus, que interferia na economia da casa e que, longe dos olhos de Bento e, aos olhos de Bento, deu um herdeiro a um representante das forças econômicas e políticas que significavam a dissolução do mundo patrimonialista patriarcal de que Bento era um senhor. Mulher que, na memória do marido, portanto, e na memória da sociedade do sobrado, era muito mais mulher do que Bento era homem e, nesse sentido, revestia-se de uma ambivalência demoníaca, condutora da tragédia de seus pactários.

É nesse sentido que Bento reuniu todos os fragmentos de memória daquela sociedade patrimonialista patriarcal decadente e os rearticulou, a fim de os purgar com um discurso estético narrativo paródico, a fim de purgar a culpa daqueles que, como ele, por sua inépcia, precipitavam a dissolução de seu lugar senhorial, a fim de condenar aqueles que prenunciavam um mundo des(envolvido), do qual ele não poderia ser parte. Foi assim que Bento alcançou os seus dois alvos principais – a mulher demonizadora, porque “moderna” e “livre” como a república, e o burguês negociante, porque “moderno” e “livre” como o liberalismo – ironicamente, a melhor amiga e o melhor amigo de Bento – forças civilizadoras do bem na vida de Bento e que, todavia, ao narrador Bento e àquela sociedade simbolizada por ele, fizeram o mal.

O DIABO NÃO PODE SALVAR O MUNDO: O MAL QUE FAZ O BEM

Tal como o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o conto *O Diabo não Pode Salvar o Mundo*, de Alberto Moravia, é narrado em primeira pessoa, como obra de memória e tem como

narrador, o próprio Diabo, que arrasta o leitor, de chofre, a um campo dialógico fantástico e moralizante. Nesse sentido, Moravia parece estar atento ao seu gênero e à luta que a narrativa curta precisa travar com seu leitor, sem ter, para tanto, o tempo a seu favor. Por isso, o conto é incisivo desde o primeiro momento, como bem dizia desta necessidade, Julio Cortázar, um dos mestres neolatinos do conto curto e fantástico, em sua *Valise de Cronópio*:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam “significativos”, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário, contido na foto ou no conto. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua, desde as primeiras frases. (CORTÁZAR, 2011, p. 151-152)

Nesse sentido, já no modo como se apresenta ao leitor, o narrador luciferino abre o texto como processo paródico, intertextual e irônico, absolutamente corrosivo, o que guiará toda a sua narrativa, em que tanto o universo estético do fantástico, quanto o universo moral da religião, quanto o universo mítico do imaginário coletivo, propostos como memória do Diabo a respeito do conjunto da civilização humana, se redimensionam para caberem no cotidiano de uma história humana em particular que se dá nos Estados Unidos, envolvendo um certo professor e pesquisador:

[...] Sou um velho diabo, sim, muito velho, mas nem um bom diabo nem, menos ainda, um pobre diabo. Se se pensar que, nos últimos cem anos, me dediquei sobretudo ao progresso científico e que, os conhecimentos que resultaram da bomba de Hiroshima, fui eu a sugeri-los, um a um e rapidamente, aos maiores cientistas do século, em troca das suas almas, a começar pela de Albert Einstein – terá que se reconhecer que não sou um diabo menor. (MORAVIA, 1986, [s. p.])

O começar assim, dialogando, apresentando-se ao leitor, como um Diabo formalmente moderno, inserido no *epos* do século XX, atestando contemporaneidade na forma curta do discurso, mencionando as inspirações que tem dado ao prodigioso des(envolvimento) das ciências, dos indivíduos e das sociedades, destacando a participação que teve na construção da bomba atômica, na segunda guerra mundial, etc, o Diabo se presentifica e evanesce-se como figura sobrenatural, naturalizando-se como parte da história, como associado do desenvolvimentismo do século XX, em sua lógica paradoxal. Cita, pontualmente, e não por acaso, o exemplo de Albert Einstein, de um lado, judeu e, de outro lado, físico mirabolante, preparando o leitor para o seu discurso de dissolução das aparentes ambivalências históricas estabelecidas entre o universo das artes mágico-religiosas e o universo das artes científicas na história humana: abraço, portanto, entre o sagrado e o profano, conluio, como se poderia dizer, depois de Bento Santiago, uma associação capitolina. É nesse sentido que o Diabo fala orgulhosa e ironicamente de seus pactos e de seus pactários, e, ainda, do sucesso de suas sociedades com o saber das ciências e com o des(envolvimento) da tecnologia que, em sua tese, se configuram para além da ciência do bem e do mal e para além dos muros do mito edênico, como resultado de uma sociedade em que ele próprio é sempre um dos pactários.

Dessa maneira, o narrador luciferino – sem mencionar diretamente... – acaba remetendo o leitor a uma memória mítica, tanto ao primeiro pacto celebrado entre o ser humano e as forças sobrenaturais do mal, o que se efetivou ainda no jardim edênico entre o casal original e a “serpente” que o representava, quanto ao que celebrou com o Dr. *Jörg Faust*, na Alemanha humanista e protestante do século XVI, que foi transformado, progressivamente, por Johann Spies, por Christopher Marlowe e, finalmente, por Goethe, em referência mitopoética do afastamento entre a humanidade e Deus e, ao mesmo tempo, do afastamento entre a humanidade e a natureza original, resultando no necessário domínio e superação do ser humano sobre a natureza e no culto à história civilizatória, paradoxalmente movidas pelo engano e pela negação.

Para alcançar seus augúrios diante da humanidade, o Diabo narrador, a despeito de sua fama de ser o mal que faz o mal, reclama para si uma posição acima da moralidade na história, portanto, uma posição renovada, a do mal que faz o bem. Recupera e coloca-se ele, desse modo paradoxal, no campo da fantasia e do mito, no campo de suas funções psicológicas ancestrais no processo de constituição da própria psicologia humana, tanto em sua ontogênese, quanto em sua filogênese.

A necessidade humana vital de *fantasia* explicaria, assim, o sucesso do Diabo criativo, curioso e enganador e, ainda, a sua participação no sucesso dos empreendimentos civilizatórios da história humana, bem como na constituição de toda forma da arte narrativa e de todos os mitos de superação da natureza em direção da civilização, como o são os mitos de Prometeu e do Fausto – que se constituem como explicações da relação estabelecida entre forças naturais e forças sobrenaturais que movem o des(envolvimento) da horda humana e como memoriais, como celebrações, como rituais desses momentos de engrandecimento humano, na realização do saber e do prazer da horda, à custa do indivíduo recalcado. O argumento da metapsicologia de Sigmund Freud, conforme é apresentada por Herbert Marcuse, em *Eros e Civilização*, assim o explicaria:

O conceito de homem que emerge da teoria freudiana é a mais irrefutável acusação à civilização ocidental – e, ao mesmo tempo, a mais inabalável defesa dessa civilização. Segundo Freud, a história do homem é a história da sua repressão. [...] O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte. Sua força destrutiva deriva do fato de eles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como um fim, em si mesma, a qualquer momento. Portanto, os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado. As vicissitudes dos instintos são as vicissitudes da engrenagem mental na civilização. Os impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa. (MARCUSE, 1983, p. 27-28)

E, ainda uma vez mais, tratando do papel da fantasia nessa composição da psicologia humana e da sociedade:

A fantasia desempenha uma função das mais decisivas na estrutura mental total: liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas mas reprimidas ideias da memória coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade. (MARCUSE, 1983, p. 126)

E, se não, vejamos o que nos diz o próprio Diabo narrador do conto de Moravia:

[...] recorrermos à psicologia característica dos chamados espíritos criadores, sejam eles ou não inspirados pelo diabo. Já ouviram falar de um poeta que tenha renunciado alguma vez a publicar um verso da sua autoria? De um pintor que tenha destruído uma tela que lhe parecia perfeita? Os cientistas não são diferentes. Nenhum dos que assinou pacto comigo se sentia inclinado a renunciar às descobertas que eu lhe ia proporcionando, embora, sem dúvida, todos eles se dessem lucidamente conta de que eram descobertas absolutamente diabólicas. Einstein não era, de maneira alguma, exceção a esta regra, e sabia muitíssimo bem que as suas invenções conduziam diretamente a qualquer coisa terrível, indizível; mas posso garantir-vos que essa consciência não pesou para ele um segundo sequer nos pratos da inclinável balança do mal e do bem. (MORAVIA, 1986, [s. p.])

A este ponto, o luciferino narrador fala, todavia, da falta de limpidez nas reações psicológicas de seus pactários, por conta, sobretudo, do próprio limbo moral em que vivem e a que relacionam as forças visíveis e invisíveis movedoras da história, sobretudo, porque, nesse limbo, tais forças que a tudo engendram, também a tudo consomem e destroem, confundindo-se com o próprio tempo, Cronos. Nesse sentido, o narrador ressalta as díspares e contraditórias reações de seus associados, particularizando, todavia, o caso de Gualtieri, que será o objeto de seu desejo e de sua fantasia e, ainda, o motivo de seu discurso estético narrativo, daí por diante.

[...] Gualtieri, quem não o conhece? Quem não o viu já, pelo menos em fotos? Um homem de idade e, ao mesmo tempo, de aspecto juvenil: alto, magro, e elegante; com um rosto sedutor, simultaneamente severo e sorridente: olhos penetrantes à sombra de fartas sobrancelhas negras, cabelos de prata, grande nariz encurvado e impreciso, boca altiva e nobre. E com este aspecto, para dizer pouco, impressionante, tem ainda a voz mais suave e as maneiras mais convincentes que é possível imaginar. Este homem extraordinário, era-o já, quando ainda estudante, me aproximei dele pela primeira vez, no intuito de fazê-lo assinar a carta fatal. (MORAVIA, 1986, [s. p].)

Gualtieri foi recomendado ao Diabo por seu professor, outro associado do Diabo que não conseguiu lá grande coisa na história, a despeito da intervenção demoníaca, posta a sua preguiça, diga-se de passagem, a sua pendência dionisíaca, impedidora da ação apolínea. Mas, Gualtieri era diferentemente um gênio em potência e, certamente, faria grandes avanços civilizatórios:

[...] um verdadeiro gênio em potência, que, se decidir-se em fazer o pacto com você, pode ter certeza que vai revolucionar a ciência, pondo a ferro e fogo o seu campo, hoje ainda tão tranquilo. (MORAVIA, 1986, [s. p.])

Como se pode entrever no trecho, o processo histórico civilizador desencadeado pelo des(envolvimento) das ciências, ou seja, pelo des(envolvimento) do ser humano, supõe a passagem de um estádio da natureza (campo tranquilo) para um estádio da cultura (ferro e fogo), seja no plano individual, seja no plano coletivo.

O espírito do mal, construtor desta boa história, tem o seu desejo por Gualtieri aguçado, colocando-se então, a planejar uma maneira de fazer com que ele assinasse um pacto diabólico. Para tanto, após avaliar muito, o narrador resolve-se pelo método tradicional: o eros – a sedução feminina e o desejo de prazer.

Esta recomendação inspirou-me um ardente desejo de entrar em contato com Gualtieri. Hesitei longamente sobre a melhor maneira de fazê-lo. Que aparência deveria eu assumir para lhe aparecer e me apresentar? A do companheiro de estudos? A do industrial em busca de novos engenhos para

o seu laboratório? A da mulher apaixonada? Ative-me nesta última possibilidade. O disfarce que prefiro é o da figura feminina. Até porque acompanha a tentação do sucesso com a outra, muitas vezes irresistível, a tentação do desejo. (MORAVIA, 1986, [s. p.]

Primeiro, a aluna na universidade, sem obter êxito diante do desinteresse de Gualtieri pelo ser feminino; a sua obstinação, a sua única ambição era o saber, o conhecimento. No entanto, um episódio do professor em um parque revelou ao Diabo um vício de Gualtieri e sua porta de entrada. Depois disso, o processo da sedução fez-se fácil: uma menininha de 12 anos, sem calcinha, a brincar com as amigas no parque. Expedição exitosa: a vereda do desejo de prazer despertada pelo sexo de meninas:

Aproximo-me dele; tenho na mão um caderno escolar qualquer, no qual, *na primeira página, se encontra escrito em letra gótica (infelizmente, não me desfiz ainda dos meus velhos hábitos de diabo de origem alemã) o texto do contrato habitual*. Digo-lhe com a voz típica de uma menininha petulante: “estou fazendo uma coleção de autógrafos. Não quer assinar o meu caderno?” e, ao mesmo tempo, ponho-lhe o pacto debaixo dos olhos. [...]

“Leu e releu aquelas poucas palavras e finalmente disse: Então você quer a minha assinatura?”

“Sim, você me faz esse favor.”

“E o que você me dará em troca?”

Vocês pensarão que, neste ponto, seria fácil, para além de lógico, responder-lhe que estava pronta a fazer tudo o que lhe agradasse no momento e da maneira que preferisse. Pois bem, não, nada disso. Não estava ali para favorecer as suas tendências para o vício, as quais, noutros lugares, ele poderia satisfazer perfeitamente sem ter necessidade de me vender para isso a alma. Não, eu estava ali com um desígnio grandioso: fazer dele um árbitro dos destinos do mundo. *Esta ideia encontrava-se claramente, ainda que sob uma forma breve, indicada no contrato (não há um pacto padrão, cada pacto é sempre pessoal)*; e ele, sem dúvida, já compreendera tudo no momento em que pousara os olhos na página do caderno. Qualquer coisa semelhante a um abismo devia ter-se aberto à sua frente, nessa ocasião, no calor abafado do dia estival, na banalidade do jardim público. Depois, lançou-se de cabeça no abismo, com os olhos fechados, decidido a explorar toda a

sua insondável profundidade. Repetiu: “Então, posso saber o que me dará em troca?”

Respondi com a máxima sinceridade: “Tudo o que você quiser.” Ele respondeu com extrema frieza: “então, basta que me dê uma caneta para que possa assinar o caderno”. (MORAVIA, 1986, [s. p.], *grifos nossos*)

No trecho, com a inserção do Diabo na história humana cotidiana, explicita-se uma intenção paródica e irônica de se inserir o conto na tradição mitopoética – [...] *Esta ideia encontrava-se claramente, ainda que sob uma forma breve, indicada no contrato (não há um pacto padrão, cada pacto é sempre pessoal) [...] – e, de certo modo, meta-artística, que se afirma para dissolver o mito explicitando-o, metalinguisticamente, como mito, mesmo porque o próprio narrador faz clara referência ao caráter mítico de sua narrativa, vinculando-a ao mito fáustico: “[...] na primeira página, se encontra escrito em letra gótica (infelizmente, não me desfiz ainda dos meus velhos hábitos de diabo de origem alemã) o texto do contrato habitual.” (MORAVIA, 1986, [s. p.]). Depois, porque, nos termos do pacto, o Diabo se apresenta com o argumento do ideal feminino, representado pelo sexo da menina – o prazer juvenil, o desejo do “eterno feminino”, a mulher idealizada –, convertido, entretanto, em desejo e prazer vicioso, desviado tanto da tradição pagã, quanto da tradição judaico-cristã: um fruto proibido. O vício da pedofilia, o desejo e o prazer de Gualtieri inscreve-se, desse modo, no universo do *tabu social*, degenerado, doentio que, de algum modo, reclama sua interpretação de um universo primitivo e ancestral, o universo da natureza ainda intacta, como ambiente existencial, universo do ser humano ainda preso à sua condição animalesca, instintiva, do Eros absoluto, incontrolado e livre de qualquer vigência da horda, universo, portanto, pré-cultural, pré-civilizado, de onde emerge, conjuntamente, a forma da narrativa mítica.*

Nada mais curioso e exorbitante, todavia, que esta conjunção entre a história das ciências e a história da civilização moderna movida por um pacto de aproximação entre o ser social e cultural



que civiliza e o ser individual e natural que naturaliza, igualmente, engolfados, de um lado, por forças instintivas – forças sexuais –, de outro lado, por forças mágico-religiosas – o Demônio.

Por isso mesmo, as ilações deste narrador luciferino nos convidam, ainda mais uma vez, a navegar pelos mares da metapsicologia freudiana, como interpretação do processo civilizatório.

Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações de prazer pelo prazer devem parecer-se às “fleurs du mal”. [...] são um símbolo do que teve de ser suprimido para que a supressão pudesse prevalecer e organizar o cada vez mais eficiente domínio sobre o homem e a natureza – um símbolo da identidade destrutiva entre liberdade e felicidade. (MARCUSE, 1983, p. 56)

Após o pacto ter sido assinado à caneta – a tinta da civilização em lugar do sangue da barbárie –, acontece o óbvio: Gualtieri, tendo a sua energia em potência, primitivamente explosiva e natural, imbricada à força mágico-religiosa e sobrenatural do Diabo, se faz o mais brilhante descobridor, pesquisador e inventor de sua área: a Física.

Sendo esse o mal que faz o bem desmedido para o ser humano, o Diabo surge da cultura judaico-cristã, como uma paródia do próprio cuidado de Deus para com a humanidade, o que se pode observar em um trecho do livro dos *Salmos*, capítulo 8, versículos de 4-9, referindo-se ao modo como somente uma força sobrenatural pode conferir ao ser humano a gratificação, a satisfação e domínio sobre as forças da natureza:

Quando vejo o céu, obra dos teus dedos, a lua e as estrelas que fizeste, que é um mortal para dele lembrares, e um filho de Adão, que venhas visitá-lo? E o fizeste pouco menos do que um deus, coroando-o de glória e beleza. Para que domine as obras de tuas mãos, sob seus pés tudo colocaste: ovelhas e bois, todos eles, e as feras do campo e os peixes do oceano que percorrem as sendas dos mares. Iahweh, Senhor nosso, quão poderoso é o teu nome em toda a terra! (BÍBLIA, SALMOS, 1980, p. 954)

Diferentemente, entretanto, do ser humano crente no favorecimento das forças sobrenaturais, Gualtieri não lhes presta culto. Realizada plenamente a sua ambição de superação e saber, jacta-se de estar em uma condição superior a qualquer força sobrenatural, inclusive a do seu próprio associado diabólico:

Houve alguém que, entretanto, lhe disse: “Gualtieri, por acaso você não terá feito um pacto com o diabo?” E ele com uma imensa calma: “não fiz, não, mas estaria pronto a fazer.” “e porquê?” “porque o diabo está hoje numa situação inferior à do homem. Por isso, o pacto, seria eu a fazê-lo com ele, e não ele comigo. Isto é, não seria ele a ditar-me as condições, mas eu a ditar a minhas condições a ele.”. (MORAVIA, 1986, [s. p.]

Tal jactância, presunção, orgulho apaixona o narrador luciferino que, a princípio, pensa em dobrar Gualtieri, reduzindo-o novamente à sua condição miserável dos instintos, preso à natureza e a uma pré-história da cultura:

Tanta presunção me dispôs a achar o ponto fraco desse homem que parecia ignorar o que me devia, e só a mim, o seu estrepitoso sucesso. Queria debelar aquele seu orgulho, de alguma maneira luciferino; quase chegava, com efeito, a pensar que, de nós dois, era ele o diabo. Mas, descoberto o seu ponto fraco, seria fácil voltar a pô-lo, como se costuma dizer, no seu lugar de mísera criatura humana. (MORAVIA, 1986, [s. p.]

Assim, foram várias as tentativas e tentações diabólicas. Em seu primeiro disfarce, o narrador diabólico assumiu a forma de uma mulher de meia idade que procurou por Gualtieri na saída da aula e ofereceu a ele a possibilidade de ter sexo com uma menina de uns doze anos, ainda virgem. Bastava, para isso, um telefonema. Gualtieri resignou-se e não telefonou, apesar da tentação. Depois, foi a vez de o Diabo disfarçar-se de menininha de 12 anos e esconder-se no carro de Gualtieri, oferecendo-se a ele inteiramente nua. Gualtieri expulsou-a do carro, resignadamente. Então, foi a vez da maior de todas as astúcias diabólicas: Gualtieri, fora casado e



tinha uma filha de 11 anos, Paola. A menina passava dias com a mãe, dias com o pai. Num desses dias na casa de Gualtieri, o Diabo pousou sobre o sexo da menina, como borboleta branca, dando a ela uma alma e um desejo de mulher de 30. Paola foi até o escritório, em que seu pai estudava e reclamou sua ajuda nos estudos. Acomodou-se, todavia, não na cadeira ao lado, mas nos joelhos de Gualtieri, buscando propositalmente o seu sexo. O cientista e pai, aparentemente, perdeu o senso e perdeu-se em desejos. O Diabo preparou, então, o palco: interrupção da luz, tempestade, clarões de relâmpagos, uma vidraça como tela, um jogo de esconde-esconde... e, supunha o dramaturgo infernal, o incesto – um dos maiores tabus sociais.

Ora, esta sala, pela sua própria configuração, favorece o meu plano, consistindo este em fazer com que o tabu do incesto seja violado no interior de uma atmosfera demoníaca. A sala é, na realidade, um antigo miradouro, cujos arcos foram fechados por grandes janelões. Se o incesto ocorrer, como é inevitável que aconteça, os relâmpagos, os trovões, e a chuva que lhe servirão de fundo, convencerão Gualtieri de que até a própria natureza se revolta contra o seu horrível crime. Mas é certo que, enquanto qualquer outro no seu lugar se sentiria por isso desencorajado, ele, verdadeiramente possesso, só se sentirá desse modo talvez mais determinado. (MORAVIA, 1986, [s. p.])

Quando Gualtieri foi ao encontro da filha, ela estava nua, deitada no sofá. O Diabo descreve a cena, ufanando-se de sua capacidade, de sua cultura: o cenário ele tomou emprestado dos contos fantásticos, quem sabe de Edgar Allan Poe; a figura feminina tomou emprestada de Goya (*Maja Desnuda*, 1795-1800, de Francisco de Goya) e, assim, – por meio do intertexto, da paródia, da ironia dessacralizava-se a vida e a arte:

Então, no fundo da sala, Gualtieri vê Paola estendida em cima de um sofá, na atitude de convincente expectativa (eh, eh, sou um diabo culto!): as duas mãos juntas atrás da nuca, o peito avançado, o ventre recuado e as pernas bem fechadas. Está completamente nua; a única diferença em relação ao quadro reside no fato de Paola ter arranjado as coisas de modo a que a fenda branca, cheia e implume do sexo seja bem visível, constituindo o centro da visão. (MORAVIA, 1986, [s.p.])

Gualtieri, vendo-a desse modo, riu da sua filhinha e fez dela uma fotografia para eternizar a beleza da menina *Maja Desnuda*, como imagem:

No escuro, ouço bruscamente um surto de riso sarcástico, selvagem, e, depois, a voz de Gualtieri que exclama: “um Goya! Um Goya em minha casa! Tenho que conservar a memória desta aparição. Tenho que fazer uma fotografia da minha duquesinha de Alba. (MORAVIA, 1986, [s. p.])

Não havia meios de punir a ufanía de Gualtieri. Tal era a ambição, a insolência, o orgulho, a presunção, a soberba, a sabedoria, a frieza daquele pactário, que o Diabo confessa-se plenamente identificado com ele... a bem da verdade, apaixonado: apaixonado, isto é verdade, pela própria imagem, como uma espécie de Narciso. O Diabo recriou um Gualtieri à sua imagem e semelhança e, como ironia mais dissolvente do conto, agora, o narrador luciferino estava amando o seu pactário, como se fora uma mulher capitolina ou um homem casmurro.

Para consumir, então, o amor, o narrador luciferino precisou ir além na intimidade com seu amado e descobriu uma particularidade do desejo de Gualtieri: na verdade, a sua libido se voltava inteiramente para mulheres que tinham o sexo infantil. Por isso, em uma tentativa de puro desespero apaixonado, o Diabo narrador disfarçou-se de mulher mais uma vez: agora, era Ângela, uma oriental, que trazia um sexo de menina, ressaltado como olhos de ressaca, pronto para arrastar, seduzir e afogar o primeiro navegante desavisado da manhã. A tentação se deu na sala de aula da universidade estadunidense em que Gualtieri ministrava um curso, ambiente escolhido como símbolo do processo civilizatório capitalista desenfreado. O cientista estava angustiado. Suas conclusões eram terríveis: as ciências estavam conduzindo a humanidade para a destruição, para o completo aniquilamento. Ângela não hesitou: depois dos preâmbulos – a beleza, a capacidade intelectual, as insinuações maliciosas, os convites, o engano, o ataque radical e capcioso: uma simples e direta exibição do sexo impúbere – sofisticadíssima cena que, de fato, pensava o Diabo, seria o suficiente para estabelecer as

posições habituais naquele drama em que ele se colocara: da plateia, da primeira fila, Ângela tornou-se o espetáculo; do palco, da cátedra, o Professor Gualtieri, que roubara o protagonismo do Diabo, até então, converteu-se em espectador seduzido, encontrando no espetaculoso sexo de Ângela, o seu prazer original, o seu deleite, a sua fruição do prazer, o seu ser ancestral, seu Éden, a oferta do fruto proibido: realização do desejo e da ambição totalizadora, como, para o Fausto, foi a posse da casa de Balcis e Filemon.

O Diabo e seu pactário saíram então, da universidade, depois da aula, e, juntos, de carro, seguiram para um lugar deserto, próximo ao local em que estava sendo construída uma usina de testes nucleares. Gualtieri era quem guiava e, em sua condução de enganos, ironicamente, passa a tentar o Diabo:

[...] vou tratar-te por Mona.”
“Mona, por quê?” / “No dialeto veneto, significa aquilo que você me mostrou durante a aula. Mas, ao mesmo tempo, é um diminutivo de Demônia. De resto, aqui na América, há muitas mulheres chamadas Mona.” / “Demônia”, repeti, “por que Demônia?” / “ou Mefista”. (MORAVIA, 1986, [s.p.]

Na cena, como um todo, ocorrem várias menções ao mito fáustico e à cena da tentação do Cristo: o deserto, a solidão, o estado melancólico, o chagal, o cão, a associação entre uma força sobrenatural e uma força natural, a iminência da tragédia da morte: o mal fazendo o bem que, todavia, resulta no que Sigmund Freud chama o mal-estar da civilização. Por isso mesmo, Gualtieri se propôs, tal como o Fausto ou o Cristo, a uma total inversão da ordenação do poder dentro do mito e, como o Cristo, no alto do pináculo, ou como o Fausto, em seu *Dia Sombrio*¹⁷, propõe um redimensionamento e uma ruptura do pacto com o Diabo, um adendo ao contrato que, em suma, impõe ao Diabo que a associação entre os pactários salve a humanidade:

17 GOETHE, J. W. von. *Fausto I: Uma Tragédia*. Trad. Jenny Klabin Segall. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 489-495. “Dia Sombrio”.

“Resta o fato de que assinei num momento de fraqueza, quase de ruína. E essa fraqueza, essa ruína haviam sido provocadas já não pelas perspectivas de êxito científico, mas pela visão daquele sexo infantil tão parecido com o seu.” [...]

Ora, como não ver a relação entre a renúncia ao sexo e a criação científica? E entre o que poderia ter sido a minha ruína e o que parecia ser a minha glória?” [...]

“O diabo cumulou-me de favores. Tudo leva a crer que, de acordo com a lógica diabólica, não possa deixar de se manifestar dentro em breve, ou seja, à meia-noite.” [...]

“[...] era preciso que o pacto fosse dilatado [...] que o diabo me assegurasse uma carreira em sentido oposto à que tem sido a minha até agora.” [...]

“Como posso dizer? No sentido de uma descoberta que salve a humanidade da catástrofe doravante inevitável.[...]

[...] “ora, o diabo pode fazer tudo, até o bem.” [...]

[...] A pobre moça apaixonada por mim não me interessa para nada. “Farei amor com o diabo e depois sigo para o inferno.” (MORAVIA, 1986, [s. p.]

O Diabo estava apaixonado e aceita o redirecionamento de sua relação com o pactário e as novas condições do pacto:

Lancei um olhar em volta, por todo o imenso espaço daquele terreno asfaltado, numa agonia de medo e de incerteza. Depois, decidi-me, atirei-lhe os braços à volta do pescoço e gritei: “Sou o diabo, sim, sou o diabo e o amo. E agora que já sabe, vamos fazer amor, sim, pelo amor de Deus, vamos fazer amor os dois, porque sinto que desta vez haverá um milagre e a seguir poderemos viver juntos e felizes para sempre.”. (MORAVIA, 1986, [s. p.]

Apesar da tentativa de Gualtieri de desfazer o mito do Fausto – invertendo a posição de poder entre os pactários, refazendo, em outros termos, portanto, o pacto entre as forças naturais e as forças sobrenaturais, como está proposto desde a pré-história da humanidade, paganizado pela cultura clássica antiga ou moralizado pela cultura judaico-cristã –, a expectativa de Gualtieri se esvai, como em conto fantástico de Poe. Na consumação do amor e do sexo, o Diabo se dissolve, mostrando, na realidade, que as forças sobrenaturais não passam de um desvio das funções da fantasia humana em sua busca de substituição do princípio da

realidade pelo princípio do prazer. Fantasia que, de modo mais humano ainda e mais moderno, sobretudo, na cultura contemporânea do pós-guerras, significaria uma tentativa de democratizar, na horda dos irmãos, por uma espécie de renovada relação de fraternidade, de liberdade e de igualdade, todo prazer reservado ao direito de poucos, àqueles que, de algum modo, se investiram do poder, seja ele de ordem econômica, política ou cultural e se jactam de serem donos do mundo, seja lá por que pactos ou que forças sejam.

Semelhante a um desses círculos de fumo que os fumantes mais hábeis conseguem introduzir à volta da ponta acesa do charuto, a abertura oblonga do sexo mantém-se por um momento suspensa na extremidade do membro de Gualtieri; depois, gradual e molemente, começa a desfazer-se, a desaparecer. Agora, entre os braços e os joelhos do meu amante não há já mais do que um tênue fumo trêmulo, que poderia muito bem ser uma consequência do motor sobreaquecido do automóvel. E Gualtieri olha surpreso e desgostoso para o seu próprio membro que, estendido para fora das calças, ejacula, com espasmos intermitentes e violentos, onda sobre onda de sêmen.

É realmente assim: o diabo pode fazer, e fazer com que seja feito, tudo exceto o bem. E quem imagina possuí-lo acaba por abraçar o nada. (MORAVIA, 1986, [s. p.])

O BEM QUE FAZ O MAL E O MAL QUE FAZ O BEM

Parece evidente que a desconstrução do mito do Fausto e de todos os mitos mágico-religiosos associados a ele, a partir da figuração, da afirmação e da atualização destes próprios mitos, de maneira paródica e irônica, necessariamente, assume, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e no conto *O Diabo não Pode Salvar o Mundo*, de Alberto Moravia, uma conotação demolidora e revolucionária, lembrando, entretanto, muito de perto, os processos de carnavalização da cultura, como vistos por Mikhail Bakhtin, a demarcarem as transformações que conduzem a história humana de um estágio de civilização a outro. Segundo Cândido Martins, a respeito desse procedimento paródico, poderíamos afirmar:

Através da cultura do riso, da sátira e da paródia, em espetáculos, em ritos ou cortejos carnavalescos, desmitificam-se e desconstroem-se, festiva e grotescamente, as artes ou as instituições culturais: a Literatura, ou os seus autores canônicos, os seus códigos e temas recorrentes (paródias literárias, orais ou escritas); a Igreja católica, suas cerimônias de culto litúrgico e seus livros sagrados (nas paródias sacras ou no riso pascal); o Estado, suas representações e atos oficiais (através da intronização/destronização de figuras bufas). (MARTINS, 1998, p. 63)

Nesse sentido, fluem, no primeiro plano das narrativas *Dom Casmurro* e *O Diabo não pode Salvar o Mundo*, o tema do “desejo do conhecimento” e o tema “do desejo do prazer” – o eros –, além de uma vinculação estabelecida entre a potencialidade da natureza humana e a potencialidade do sobrenatural – a partir de um pacto, de uma associação, de uma sociedade, de um contrato civil explícito para o des(envolvimento) –, e, ainda, a enumeração das consequências morais – do bem e do mal – no mundo subjetivo (mundo individual) e no mundo objetivo (mundo social) para os sujeitos pactários.

Desse modo paródico, Machado, em *Dom Casmurro*, faz o seu narrador Bento enveredar-se pela via do pacto do bem que faz o mal e, de modo, aparentemente oposto, mas análogo, Moravia, em *O Diabo não Pode Salvar o Mundo*, faz o seu narrador Diabo enveredar-se pela via do pacto do mal que faz o bem. Antinomia que, obviamente, se desfaz dentro de um universo paródico do mito, nas duas narrativas, mesmo porque, pelas duas vias pactárias chega-se à mesma finalidade, qual seja: uma compreensão simbólica do paradoxo que move o processo histórico civilizatório assentado na ilógica do destruir construindo e do construir destruindo, cujo resultado para os associados – forças visíveis e invisíveis, bases materiais e ideológicas – é sempre um mal-estar disfarçado de bem-estar ou antes um bem-estar disfarçado de mal-estar: natureza última e estruturante do confronto entre o indivíduo e horda, no processo civilizatório.

Narrando e pensando, pois, a narrativa, articulando e rearticulando o narrar e o argumentar, alteando e rebaixando o mito, interseccionando memória individual e memória coletiva, mesclando passado e presente, num jogo de espelhamentos, tanto o narrador Bento quanto narrador Diabo “carnavalizam” o mundo em que estão, pela via da tragédia, da comédia e da épica mescladas e reformuladas, pela via do *puzzle* literário, do discurso mítico inserido na história cotidiana, apostando, revolucionariamente, na insurgência de um mundo novo, fruto da experimentação nova de novas formas, a partir de associações, de pactos realizados, entrementes, para o desvio de curso, para o engano do indivíduo e para a afirmação da horda, ou, muito pelo contrário, para o engano da horda e para a afirmação do indivíduo, o que vem a calhar, sem dúvida, como interpretação contraditória da história do mundo moderno e contemporâneo, que afirma o indivíduo nas “sombras inquietas”, para poder negá-lo no plano superficial da história; que afirma o poder de construção da horda no plano superficial da história, para destruí-la nas “sombras inquietas”.

Como veredas fundamentais, portanto, da composição das duas narrativas dessacralizadoras, os seus narradores, posicionados, no enredo, como memorialistas de altíssima capacidade paródica, intertextual, dialógica e irônica, despontam como elo entre a via do romance realista de Machado e a via do conto contemporâneo de Moravia, que os leva, ora para dentro, ora para fora do universo de significações do mito de Fausto, incorporado pelos narradores em seu caráter dissimulado e de engano, de negação da luz, de subversão do fictício e do histórico, de subversão do sublime da fantasia e do sublime do real, na exacerbação da imagem dos pactos ou associações para o des(envolvimento) do indivíduo “nas sombras” e da horda “na luz da história”, por meio do bem que faz o mal ou do mal que faz o bem.

Por isso mesmo, ambos os narradores enunciam em suas narrativas, tentativas paródicas e irônicas de interpretação do modo como se dão dois tempos de grande des(envolvimento) da história humana no processo civilizatório: primeiro, o tempo do século XIX, metonimizado pelo Rio

de Janeiro e Brasil; depois, o tempo do século XX, metonimizado pelos Estados Unidos da América, uma vez que suas histórias se dão em torno de uma espécie de de carnavalização da associação pactária entre forças visíveis e forças invisíveis, a saber: o ser humano e o diabo; a ciência e o capitalismo, a materialidade e os sentidos culturais da história humana.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max: *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1985.

AQUINO, Rubim Santos et Alii. *História Das Sociedades: Das Comunidades Primitivas às Sociedades Medievais*. São Paulo: Ao Livro Técnico, 1980.

ARANHA, Maria L. de Arruda e MARTINS, Maria H. Pires. *Temas de Filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril. (Os Pensadores), 1973.

ASSMANN, Aleida. *Espaços Da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

AUERBACH, Erich: *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rebalais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília, UNB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARRENTO, João (Org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984.



BENJAMIN, Walter: "Goethe", in: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BERMAN, Marshall. "O Fausto de Goethe: A tragédia do desenvolvimento", in: *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. Tradução de Carlos F. Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo. Edições Paulinas, 1980.

BINSWANGER, Hans Christoph. *Dinheiro e Magia*. Uma Crítica da Economia Moderna à Luz do Fausto de Goethe. Tradução de Maria Luiza Borges e Marcus Mazzari. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El Mágico Prodigioso*. Madrid: Editorial Cátedra, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *O Que é Ideologia*. 8. ed.. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DABEZIES, André: *Le Mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1972.

DRESDEN, Sem. *Humanismo no Renascimento*. Tradução de Daniel Gonçalves. Porto: Inova, 1968.

DURANT, Will. *A Reforma. Uma História da Civilização Europeia de Wyclif A Calvino: 1300-1564*. Tradução de Mamede de Sousa Freitas. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1957.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: LBL, s/d.

FREUD, Sigmund. *Obra Completa: Volume XXI – O Mal Estar da Civilização*. Edição Eletrônica Brasileira. Comentário e Notas: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago. s/d.



- GALLE, Helmut e MAZZARI M. (Org.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.
- GOETHE, J. W. v.: *Fausto – Uma Tragédia*. Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004 (edição revisada e ampliada: 2010).
- GOETHE, J. W. v.: *Fausto – Uma Tragédia*. Segunda parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004 (edição revisada e ampliada: 2011).
- GOETHE, J. W. v. *Fausto*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- GOETHE, J. W. v. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo, Editora 34, 2006.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara / Koogan, 1972.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética: A Ideia e o Ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética: O Belo Artístico ou o Ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo – O 'Bildungsroman' Na História Da Literatura*. São Paulo, Editora UNESP, 2000.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1999.



MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A Igreja do Diabo”, in: *Contos: Uma Antologia*. Organização de John Gledson. São Paulo: Companhia das letras (2 volumes), 1998.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto. A Vida do Compositor Alemão Adrian Leverkühn Narrada por um Amigo*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Clube do Livro, 1983.

MARLOWE, Christopher. *A História Trágica do Doutor Fausto*. Tradução de A. de Oliveira Cabral. São Paulo, Hedra, 2006.

MARTINS, J. Cândido. A Paródia Carnavalesca no Surrealismo Português e a Teorização de Mikhail Bakhtin. In: *Revista Centro de Estudos Portugueses*. Volume 1. Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa, São Paulo, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre Literatura e Arte*. 4. ed. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1974.

MAZZARI, Marcus V.: *Labirintos Da Aprendizagem – Pacto Fáustico, Romance De Formação E Outros Temas De Literatura Comparada*. São Paulo, Editora 34, 2010.

MORAVIA, Alberto. *Contos Eróticos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

MORAVIA, Alberto. “O Diabo não Pode Salvar o Mundo”. Disponível em: <http://www.beatrix.pro.br/index.php/o-diabo-nao-pode-salvar-o-mundo-alberto-moravia/>. Acesso em 09. out.2021.

MORETTI, Franco (Org). *A Cultura do Romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: CosacNaify, 2009.

PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*. Organização e introdução de Duílio Colombini. São Paulo: Edições Epopeia, 1986.

PROPP, Vladimir. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.



SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual, 1988.

SIMONSEN, Michele. *O Conto Popular*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Tradução e notas de Victor-Pierre Stirninann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

VALÉRY, Paul. *Meu Fausto*. Tradução de Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário Básico de mitologia: Grécia – Roma – Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

WATT, Ian. *Os mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010..

Envio: Setembro de 2021.
Aceito: Dezembro 2021.