

LITERATURA COMPARADA: *FAUSTO* DE GOETHE E “A IGREJA DO DIABO” DE MACHADO DE ASSIS

MATIAS, Felipe dos Santos (Autor)¹; SIQUEIRA, Joelma Santana (Orientadora)²

¹Universidade Federal de Viçosa / Departamento de Letras, lippem@yahoo.com

²Universidade Federal de Viçosa / Departamento de Letras, jandraus@ufv.br

Resumo - O presente estudo realiza uma análise comparativa entre a cena “Prólogo no céu” da obra *Fausto* de Goethe e o segundo capítulo do conto “A igreja do diabo” de Machado de Assis através da teoria da intertextualidade, concebida por Júlia Kristeva. Observa-se uma intertextualidade explícita do *Fausto* de Goethe no conto de Machado de Assis “A igreja do diabo”, pois há no conto uma citação do mito do Doutor Fausto. Essa presença do *Fausto* no conto de Machado de Assis é explicada pela teoria de Kristeva, a partir da qual observa-se que todo texto é um duplo de escritura/leitura, uma rede de conexões. E a partir da noção de intertextualidade, as relações entre obras literárias são compreendidas como um procedimento natural de reescrita dos textos. Nesse estudo, demonstra-se como Machado de Assis se inspirou em *Fausto* para compor o segundo capítulo do conto “A igreja do diabo”.

Palavras-chave: Intertextualidade; Fausto; A igreja do diabo; Goethe; Machado de Assis

Área do Conhecimento: Lingüística, Letras e Artes

Introdução

No livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* Haroldo de Campos coloca que o poeta alemão Johann Wolfgang Goethe escreveu entre 1770 e 1832 umas das mais sofisticadas versões da história de Fausto. Segundo o autor, Goethe iniciou o seu trabalho quando tinha 21 anos e só considerou concluído aos 62 anos. Nas versões mais primitivas do mito de Fausto, antes de Goethe, este personagem foi representado como um homem ambicioso que tinha vendido a sua alma para o diabo em troca de certos bens como dinheiro, sexo, fama e glória. No entanto, na obra de Goethe, Fausto possui um ideal mais nobre e altruístico, o sonho de libertar a humanidade do sofrimento e da dor. O personagem de Goethe é animado pelo sonho da modernização e do progresso, reunindo assim o ideal romântico de desenvolvimento com o ideal épico de uma nova ordem e de uma nova sociedade construídas a partir de nada, através do planejamento e da aplicação de uma racionalidade superior. A fim de criar o seu “admirável mundo novo”, Fausto vende a sua alma em troca do acesso irrestrito ao conhecimento, à racionalidade superior e à sabedoria.

A respeito da obra *Fausto* de Goethe, Otto Maria Carpeaux (1952, p. 6-7) comenta: “É a obra mais complexa do mundo, mistura incrível de todos os estilos, e isso se explica só pela maneira como foi escrita a obra, durante 60 anos, acompanhando e exprimindo todas as mudanças estilísticas e filosóficas dessa longa vida literária”. Para o crítico, *Fausto* é a *Divina Comédia* dos tempos modernos. Goethe é o Dante Alighieri moderno. Assim como o grande florentino, o poeta alemão dispunha do saber enciclopédico da sua época, resumindo poeticamente todos os

sentimentos e pensamentos do homem moderno. Importa destacar, junto com Carpeaux, que o próprio Goethe, além de ser um “indivíduo” modelo, revelou a intenção de transformar o Fausto, herói de uma velha lenda popular, em “homem representativo, modelo de gênero humano”. (p. 5)

Com relação ao conto machadiano, Afrânio Coutinho, no livro *Machado de Assis na literatura brasileira*, coloca que Machado de Assis é singular na nossa literatura, pois ele adaptou a clássica língua portuguesa para tratar dos assuntos pertinentes aos interesses do brasileiro “atemporal”, ou seja, do homem universal. Seus romances e, principalmente, seus contos trazem problemas ligados à psiquê humana; ao esmiuçamento dos problemas referentes à alma humana. O Machado de Assis contista em nada fica devendo ao Machado de Assis romancista, porque seus próprios contos já trazem uma grande profundidade, fazendo com que esses últimos possam ser considerados como “romances sintéticos”, condensados em pequenas páginas.

A técnica narrativa machadiana é fruto de um amadurecimento intelectual constante e progressivo. Machado de Assis possuía uma sólida leitura de obras literárias clássicas das literaturas inglesa, francesa, portuguesa, espanhola, alemã, russa e outras. Ele tinha um contato contínuo com a literatura universal, fato que explica a abundância de citações nas suas obras. José Guilherme Merquior (1990, p. 36), no ensaio “Machado em perspectiva”, escreve a respeito das citações na narrativa machadiana: “Machado realmente cita com abundância, é o campeão das citações na literatura brasileira, e faz um uso muito especial dessas citações”. O biógrafo Raimundo Magalhães Júnior (1981, p. 42-43) a respeito do conto “A igreja do diabo”, informa

que Machado “iniciava o ano de 1883 publicando, na Gazeta de Notícia, a 17 de fevereiro, um de seus melhores contos, “A igreja do diabo”. Em nota de rodapé, o autor informa que o conto logo mereceu transcrição em Portugal. Trata-se de um conto que contém uma alusão ao mito do Fausto, e neste trabalho, pretende-se discutir como Machado de Assis constrói o segundo capítulo do conto num intertexto com a cena “Prólogo no céu” da obra de Goethe.

Materiais e Métodos

Este estudo foi realizado a partir do cenário atual dos estudos em Literatura Comparada. E nesse contexto, a obra crítica de Sandra Nitrini expõe diferentes caminhos produtivos de se trilhar na elaboração de um estudo comparatista: um destes caminhos é o da intertextualidade.

No livro *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, Sandra Nitrini afirma que de acordo com René Wellek, a Literatura Comparada define-se por sua perspectiva e espírito, ao estudar qualquer literatura de uma perspectiva internacional, com uma consciência da unidade de toda criação e experiências literárias, independentemente de quaisquer fronteiras lingüísticas, étnicas e políticas.

A autora observa que “dentro do contexto de renovação dos estudos de literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX, a teoria da ‘intertextualidade’, concebida por Júlia Kristeva, foi recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’”. A intertextualidade se insere numa teoria totalizando o texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica. Essa perspectiva semiótica levou ao entendimento de que a especificidade do literário, visto ser um discurso entre outros, só pode ser pensada no diálogo interdiscursivo. Isto fez da prática comparatista o uso sistemático de estratégias de aproximação e de confronto de textos e discursos.

Em *Introdução à Semanálise*, Julia Kristeva (1974, p. 63-64), desenvolvendo uma concepção espacial do funcionamento poético da linguagem, destaca que, para que isso se dê, é necessário, antes, definir três dimensões do espaço textual, onde vão se realizar as diferentes operações do conjunto sêmicos e das seqüências poéticas: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. A autora ressalta que são “três elementos em diálogo”.

Para Kristeva, a palavra no espaço de textos define-se horizontalmente, “a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário”, e verticalmente, “a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior

ou sincrônico”. Destacando, ainda, que no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, “apenas enquanto propriamente discurso”, ressalta que este funde-se com aquele outro discurso em relação ao qual o escritor escreve o seu próprio texto, e com isso o eixo horizontal, composto pelo par sujeito-destinatário, e o eixo vertical, composto por sua vez pelo par texto-contexto, “coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto).

E para encerrar esta breve discussão em torno das idéias de Kristeva, resta ainda destacar que a autora considera que em Bakhtin os dois eixos por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, não são claramente distintos, e isso é uma descoberta positiva de Bakhtin, pois ele é o primeiro a introduzir na teoria da literatura a idéia de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”.

Ao citarmos a obra *Fausto*, usaremos a abreviatura “F”; ao citarmos o conto “A igreja do Diabo”, usaremos “ID”.

Resultados

No capítulo II do conto “A igreja do Diabo”, quando o Diabo chega ao céu e diz a Deus não vir pelo servo Fausto, mas “por todos os Faustos do século e dos séculos” reporta-nos à cena “Prólogo no céu” da obra *Fausto*. Destaca-se nesta cena a “simpatia” que Deus demonstra a Mefistófeles, e que, aliás, é recíproca. Nem em *Fausto* de Goethe, e nem no conto “A igreja do Diabo” de Machado de Assis as palavras são empregadas gratuitamente, pois vemos na primeira obra a palavra “prazer” pronunciada por Mefistófeles (Diabo) em sinal de admiração a Deus, e a “liberdade extrema” que Deus dá ao mesmo para entrar no céu.

Ver Deus, de perto, é imenso prazer

Dou-te sem restrições a liberdade extrema

Sem receio de aqui entrar (F, p. 29-30)

No conto “A igreja do Diabo”, quando Deus se dirige ao Diabo com “olhos cheios de doçura” e este o chama de “mestre”, existem provas demonstrativas da mútua admiração que se traduz nessa constante troca de elogios das duas partes.

– Sabes o que ele fez? perguntou o senhor, com os olhos cheios de doçura

– Tens razão, acudiu o Diabo; mas o amor-próprio gosta de ouvir o aplauso dos mestres (ID, p. 370)

Observa-se que tanto na cena “Prólogo no céu” quanto no capítulo II do conto, o Diabo usa de procedimentos retóricos para dialogar com Deus.

Perdoa se não uso alta e fina linguagem.

Às vaias da assistência há muito tenho horror.

Minha tara a teus risos dará sempre margem

Também caso não hajas perdido o teu humor,

Do sol e das estrelas eu não compreendo,

Atormentar os homens é só o que entendo (F, p. 27)

– Só agora concluí uma observação, começada desde alguns séculos, e é que as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e traze-las todas para a minha igreja; atrás dela virão as de seda pura...

- Velho retórico! murmurou o Senhor (ID, p. 370)

Assim como em *Fausto*, no conto “A igreja do Diabo” também há a presença de anjos e arcanjos, os quais compõem junto com Deus e o Diabo o cenário celestial.

(O Senhor dirigindo-se aos anjos)

E vós, que filhos sois dessa divina essência;

Do céu então gozai a agradável existência!

Aqui a Eternidade vive, exulta e canta

E vos envolve de amor em doces louros (F, p. 30)

Deus recolhia um ancião, quando o Diabo chegou ao céu. Os serafins que engrinaldavam o recém-chegado, detiveram-se logo, e o Diabo deixou-se estar à entrada com os olhos no senhor [...] Os serafins, a um sinal divino, encheram o céu com as harmonias de seus cânticos (ID, p. 370-371)

Tanto na cena “Prólogo no céu”, quanto no segundo capítulo do conto “A igreja do Diabo”, Deus dá a sua autorização ao Diabo para este fazer o que deseja.

Terás de mim já toda autorização (F, p. 28)

Vai, vai, funda a tua igreja; chama todas as virtudes, recolhe todas as franjas, convoca todos os homens... Mas, vai! vai! (ID, p. 371).

Discussão

A primeira coisa que chama atenção na comparação aqui realizada entre uma passagem da obra de Goethe e outra da obra de Machado de Assis é a semelhança na construção das duas cenas. Porém, digno de nota é a citação explícita que Machado realiza ao colocar na fala do Diabo a seguinte passagem: “Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos” (ID, p. 370).

Se chamarmos de mito, como fez P. Brunel et al (1995, p. 115), “um conjunto narrativo consagrado pela tradição e que manifestou, pelo menos na origem, a irrupção do sagrado, ou do

sobrenatural, no mundo”, mas que, num período avançado “pôde tomar uma significação abstrata”, concordaremos “que é então a presa de um tema ao qual ele tende a se reduzir”. Sobre o mito Fausto, podemos, então, dizer, como destinatário que está incluído, apenas enquanto propriamente discurso, que Fausto se tornou emblema do desejo do conhecimento e do poder que dele advém. No entanto, notando, mais uma vez, com P. Brunel et al, que “o escritor retoma o conjunto narrativo tradicional, mas o trata e o modifica com uma grande liberdade, reservando-se até o direito de acrescentar significações novas”, é possível observar que Goethe deu ao Fausto o direito de ser salvo do seu pecado de desejar o conhecimento, e que Machado de Assis, utilizando no conto o plural (Faustos) na fala do diabo quando este solicita a Deus a permissão para fundar a sua igreja, transforma em Fausto todo o ser humano que transgredir as regras, unindo os Faustos de hoje a Adão, e com isso permitindo a Deus vencer por paciência o Diabo que, ao final do conto, desiste de possuir uma igreja de homens que, podendo pecar contra Deus, pecam também contra o Diabo quando este assume as rédeas da situação. No conto, o caráter do Diabo é firme o bastante para resignar-se aos pecados do homem contra sua igreja.

Conclusão

A partir da análise comparativa entre a cena “Prólogo no céu” da obra *Fausto* de Goethe e o segundo capítulo do conto “A igreja do Diabo” de Machado de Assis, observa-se, por meio da intertextualidade, que Machado de Assis se inspira na obra de Goethe para compor o segundo capítulo do seu conto. Porém, sua linguagem é, no mínimo, dupla, e o seu Fausto é um outro Fausto, que já fora inclusive chamado de “Fausto suburbano” num trabalho intitulado “Polcas para um Fausto suburbano”, de Mário Curvello, exemplo para nós de que esta intertextualidade pode ser estudada de outros modos na obra do autor. É importante ressaltar que Machado de Assis faz referência à obra *Fausto* de Goethe em uma outra obra, o romance *Dom Casmurro*, no qual o narrador-protagonista Bentinho diz o seguinte: “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras?*” (*Dom Casmurro*, p. 18).

Referências

- ASSIS, Machado de. *A Igreja do Diabo*. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- CAMPOS, Haroldo. **Deus e o Diabo no Fausto**

de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- CARPEAUX, Oto Maria. Prefácio. In: GOETHE, J. **Fausto**. Trad. Antônio F. de Castilho. S/ed, s/d.

- COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 1990.

- CURVELLO, Mário. Polcar para um Fausto suburbano. In: BOSI, Alfredo (org). **Machado de Assis: antologia e estudos**. São Paulo: Ática, 1982.

- GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Trad. Silvio Meira. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Vida e obra de Machado de Assis**. Vol 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

- MERQUIOR, José Guilherme. Machado em perspectiva. In: **Crítica (1964-1989): ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.