

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

ROBERTA ROSA DE ARAÚJO

O LEGADO DE *FAUSTO* NA OBRA DE
EÇA DE QUEIRÓS

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

O LEGADO DE *FAUSTO* NA OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS

Roberta Rosa de Araújo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Aparecida de Fátima Bueno

São Paulo
2008

*"O Senhor é meu pastor, e
nada me faltará...
Guia-me pelas veredas da
Justiça por amor ao Seu nome."
(SALMO de Davi, 22-23)*

*"Porque aos seus anjos dará
ordem a teu respeito, para te
guardarem em todos os seus
caminhos. Eles te sustentarão
em suas mãos para que não
tropeces em alguma pedra."
(Salmo 91, 11-12)*

Agradecimentos

Agradeço a Deus em primeiro lugar.

Agradeço à FAPESP que sempre incentivou as minhas pesquisas, desde a graduação em Letras.

Agradeço a minha mãe que muitas vezes na minha formação, cuidou das contas enquanto eu cuidava dos livros.

Agradeço a todos que leram com boa vontade o meu texto e me deram sugestões oportunas.

Agradeço a Eloá Di Pierro Heise, um exemplo de professora, pesquisadora e de generosidade.

Agradeço a orientadora Fátima que com o seu olhar crítico fez com que esta Dissertação fosse se aperfeiçoando cada vez mais.

Agradeço a Saint Germain e a Melquisedek.

Agradeço aos Anjos da minha vida.

Resumo

O objetivo desta pesquisa é mostrar o legado de *Fausto* de Goethe na obra de Eça de Queirós, especialmente nos seguintes textos do autor português: *O Mandarim*, *Mefistófeles*, *Senhor Diabo* e *São Frei Gil*.

Palavras-chave

Fausto – Eça de Queirós – Literatura portuguesa

Goethe – Literatura Comparada

Abstract

The objective of this research is to show the legacy of *Faust* of Goethe in the work of Eça de Queirós, especially in Portuguese author's following texts: *O Mandarim*, *Mefistófeles*, *Senhor Diabo* and *São Frei Gil*.

Keywords

Faust - Eça de Queirós - Portuguese Literature

Goethe - Compared Literature

Sumário

1. Introdução.....	7
2. Intertextualidade, paródia e riso.....	9
3. Contexto da recepção de Fausto em Portugal na época do Romantismo.....	16
4. Prosas Bárbaras: elementos fantásticos e a referência à Alemanha	24
5. Johann Wolfgang Goethe e a obra Fausto.....	30
5.1. Fausto	35
6. Diálogo das obras de Eça de Queirós com Fausto de Goethe:	51
6.1. O Senhor Diabo	51
6.2. <i>Mefistófeles</i>	58
6.3. O Mandarim	62
6.4. São Frei Gil de Eça de Queirós e Fausto de Goethe.....	76
7. Considerações finais.....	86
8. Bibliografia	90

1. Introdução

*"Para o jovem Eça, é a doença romântica que, na esteira do pensamento de Goethe, surge como atração fascinante (...)
(Carlos Reis)¹"*

Eça de Queirós é conhecido como o precursor do realismo em Portugal, por isso mesmo os seus primeiros textos escritos por volta de 1865 e fortemente marcados pela literatura fantástica são pouco conhecidos. Em 1871, em conferência no Cassino Lisbonense, Eça vai renegar a prosa fantástica e o romance histórico. Em 1880 Eça publica *O Mandarim* um conto ampliado com elementos "fantásticos", ou seja, vai produzir uma obra preñe de elementos considerados não realistas, como por exemplo, divindades e forças sobrenaturais. Segundo Batalha Reis no prefácio de "Prosas Bárbaras", a provável fonte dos escritos fantásticos de Eça de Queirós tem a sua gênese na literatura alemã. Uma etapa primordial do nosso trabalho demandava um estudo interpretativo da obra *Fausto* (publicada a 1ª parte 1808 e 2ª parte 1832) de Goethe, base de comparação para o diálogo intertextual que se estabelece entre Goethe e Eça. Na interpretação desta obra, deu-se ênfase especial à leitura do prólogo, unidade menor da tragédia de Goethe que oferece na

¹ REIS, Carlos. História da Literatura Portuguesa. Vol. 5, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2001, p.158.

sua totalidade indícios para a compreensão da obra como um todo.

Erwin Theodor comenta acerca de uma onda “faústica” que se abateu sobre Portugal no final do século XIX e começo do Século XX. E como produto disso, cita um texto escrito por Eça sobre “o mago e santo português S. Frei Gil – um Fausto português”. (THEODOR, 1990: 39) Por isto, ampliamos a pesquisa e além dos contos de Eça analisados: *Mandarim* (1880), *O Senhor Diabo* (1867) e *Mefistófeles* (1867), incluímos também a leitura e interpretação da obra inacabada *S. Frei Gil* do mesmo autor, estabelecendo, também neste caso, um diálogo intertextual com o *Fausto* de Goethe.

2. Intertextualidade, paródia e riso

Não se pode admirar que E.Q., tão intimamente familiarizado com os tópicos da Alemanha romântica, gostasse da história de Fausto e Margarida.²
(Campos Matos)

Acreditou sempre Eça de Queirós na eficácia do riso.³
(Beatriz Berrini)

Para que entendamos a importância de estudar o legado do livro *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe, na literatura queirosiana, é necessário mostrarmos a fundamentação teórica desta pesquisa, ou seja, o conceito de intertextualidade que afirma que toda obra dialoga com outra e é herdeira de outros textos. Consideramos o termo intertextualidade em seu significado amplo, que lhe admite Bakhtin, isto é, o de qualquer tipo de relação entre dois textos.

A primeira utilização do termo está em *Introdução à Semanálise* (1972) de Júlia Kristeva. A autora utiliza o termo

² MATOS, A. Campos (org). Dicionário de Eça de Queirós. Lisboa: Ed. Caminho, 1988,p.53.

³ BERRINI, Beatriz. O Mandarin: Edição Crítica das obras de Eça de Queirós, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1992, p.10.

para solucionar as noções de polifonia e dialogismo, formuladas por Mikhail Bakhtin.

Segundo a teoria do dialogismo de Bakhtin, todo romance deve ser lido como um texto entre aspas. A enunciação nele reproduzida não é emissão de uma voz narradora, mas transmissão do discurso de outrem citado pelo autor. Segundo esse princípio todo enunciado lingüístico se fundamenta sobre o diálogo implícito com outros enunciados. Bakhtin começou a formular a sua teoria estudando os romances de Dostoiévski, percebendo que nos romances do autor russo a voz do herói possui na obra uma independência, tendo o mesmo valor que a voz do autor. Bakhtin identifica no romance de Dostoiévski, um coro de vozes simultâneas, com personagens assumindo pontos de vista e ideologias muitas vezes opostos ao ponto de vista do narrador. A este fenômeno Bakhtin deu o nome de romance polifônico.

Assim, a intertextualidade é o conceito instrumental teórico que a crítica utiliza para analisar o trabalho de transposição e absorção de vários textos na construção de todo texto literário. Nessa perspectiva é inerente ao texto literário o processo de diálogo com a tradição que o antecede. Segundo Tânia Carvalhal, esse processo não implica dívida de um texto para com outro,

mas sim um legado circulante do discurso literário. E sobre a importância deste legado, Mikhail Bakhtin escreve:

“Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Se ela nascesse por inteiro hoje (em sua contemporaneidade), se não mergulhasse no passado e não fosse substancialmente ligada a ele, não poderia viver no futuro. Tudo quanto pertence somente ao presente morre junto com ele.” (BAKHTIN, 2000: 364)

A proposta de Kristeva se opõe ao que até então era conhecido como “crítica das fontes”, o estudo da gênese literária, da psicologia da criação. Objetivava-se, através dessa “crítica das fontes”, descobrir a obra anterior que forneceu ao escritor a idéia ou tema de sua obra, e para isso era feito o levantamento biográfico e da correspondência entre a obra em questão e as demais obras lidas pelo escritor. Ou seja, enquanto a crítica das fontes se volta para o escritor, a intertextualidade procura o seu material de estudos primordialmente no texto literário.

Afonso Romano Sant’Ana, em *Paródia, paráfrase e companhia*, define tipos de intertextualidades, entre elas, paródia e paráfrase:

“Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade

das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças.”
(SANT’ANA,1990:28)

Retomando a discussão acima, sobre as teorias de Bakhtin e Kristeva, o autor ainda discute o termo intertextualidade – afirmando que esta ocorre quando um autor utiliza textos de outros, opondo a ela a intratextualidade, que acontece quando o escritor retoma e reescreve sua própria obra.

Também utilizaremos na nossa análise o conceito de paródia que, segundo Bakhtin, demonstra a bivocalidade, isto é, a presença da palavra de outro no discurso de um narrador. Segundo o autor citado, não havia literalmente nem um só gênero direto estrito, nem um só tipo de discurso direto – literário, retórico, filosófico, religioso, popular – que não tivesse o seu duplo paródico-travestizante, sua contraparte cômica-irônica. Bakhtin reforça a afirmação quando enfatiza que Ésquilo, Eurípedes, Frinico e Sófocles, que eram trágicos, também criavam dramas satíricos, isto é, sem que os mitos fossem profanados, pois a satirização não atingia os heróis, mas sim o modo como estes eram tratados pelos épicos. A paródia é orientada no discurso e no objeto do outro. Então, o que antes era fechado e restrito passa a ser aberto, pois dialoga com outros discursos. A paródia, na concepção de Boriev, é tida como um exagero das peculiaridades individuais. Entretanto, nem

sempre quando há uma paródia há um exagero. O exagero é uma característica inerente à caricatura, mas não é o elemento fundamental de uma paródia. (BAKHTIN, 1988:363-396)

O instrumento paródico é muito utilizado na sátira social. Porém, a paródia só se torna cômica quando revela a fragilidade interior do que é parodiado. Eça de Queirós muitas vezes se utiliza da ironia em seus textos com o intuito de realizar uma sátira e criar um efeito cômico. Para Propp⁴, a comicidade é algo intrínseco ao homem e está direta ou indiretamente ligada a uma esfera espiritual. Só há comicidade nas coisas inanimadas quando a fantasia atribui a essas, vida e personalidade.

Outro fator que nos permite ligar a comicidade ao homem é a capacidade de rir, que é uma característica específica do ser humano. O próprio Aristóteles reconheceu que apenas o homem, dentre os seres, é capaz de rir de si e de outras coisas. (BAKHTIN, 1999:59)

O riso, segundo Propp, está diretamente relacionado ao reconhecimento do ridículo, sendo que apenas os animais racionais conseguem realizar esta tarefa com êxito. (PROPP, 1992, p.37-40)

⁴ PROPP, V. *Comicidade e riso* São Paulo: Ática, 1992.

Bakhtin⁵ afirma que a paródia existia na antiguidade, pois o riso em uma cidade como Roma era sempre presente. Havia diferentes risos: o fúnebre, o ridicularizado dos heróis das guerras, os mimos e as saturnais. O riso em Roma era uma contrapartida ao sério. Todas as obras sérias tinham um correspondente cômico. O humor ou o cômico é objeto de estudo desde a Antigüidade, sendo Platão e Aristóteles os primeiros filósofos a mencionar o lado perverso do humor. Na concepção de Aristóteles, a comédia é a imitação dos maus costumes. Segundo a visão platônica, nós rimos dos nossos próprios vícios, ou seja, a comicidade é alcançada quando há a ruptura da norma pré-estabelecida.

Vários outros filósofos dissertaram sobre a comicidade, dentre os quais podemos citar Kant, Schopenhauer e Freud. Porém, cada qual atribuiu conceitos ou análises que se distingüiam entre si por fatores mínimos. Para Kant, o humor é oriundo da quebra de expectativa das pessoas, enquanto que para Schopenhauer o riso é oriundo do desencontro entre o conhecimento sensorial dos homens sobre as coisas e o conhecimento abstrato que temos dessas mesmas coisas. Já para Freud o riso é um ataque a alguma forma de censura ou repressão, ou seja, é uma forma de controle que a sociedade

⁵ BAKHTIN, Mikhail. A. cultura popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucite/Edunb, 1999.

tenta exercer sobre o indivíduo.⁶ Segundo Freud, para se conseguir o efeito cômico que resultará no riso, é necessária a codificação de uma mensagem compartilhada e de um contexto social no qual a matéria que acusará riso seja de conhecimento dessa sociedade.

Outro grande estudioso do humor foi Henri Bérghson⁷, cuja pesquisa atribuiu ao riso uma função moralizante, uma vez que corrigiria comportamentos indesejáveis, já que o riso para Bergson seria derivado daquilo que condenamos e queremos exaurir da nossa sociedade. Assim como Propp, Bergson também afirma que não há comicidade fora do gênero humano.

Partindo dos subsídios teóricos acima, serão realizadas as aproximações textuais das obras em questão.

⁶ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar/FGV, 1999.

⁷ BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

3. Contexto da recepção de Fausto em Portugal na época do Romantismo.

*Fausto: Tanto foi escrito sobre mim que já não sei quem sou.
Claro que não li todas essas obras. (...) Mas aquelas
de que tenho conhecimento são suficientes para que eu tenha
uma idéia singularmente rica e diversa do meu próprio destino.
Paul Valéry, Mon Faust.*

Nos primeiros anos do século XIX, Portugal sofre transformações radicais intimamente ligadas à ascensão da classe média, que promoverá a implantação do liberalismo, doutrina que valoriza a iniciativa individual e a capacidade criadora de cada um. Em sintonia com essas mudanças sociais, define-se a ideologia romântica portuguesa, e sobre o seu início em Portugal afirma Antônio José Saraiva:

“Data-se habitualmente de 1825, ano de publicação em Paris do *Camões* de Garrett, o início do nosso romantismo. Mas esta obra não teve seqüência imediata na nossa literatura. Só depois do regresso dos emigrados se verifica o fluxo contínuo de uma corrente literária diferente. É preferível marcar o início do romantismo em Portugal no ano de 1836, que se publica *A voz do profeta*, de Herculano, segundo o modelo das *Paroles d’un croyant* de Lamennais; em que aparecem as primeiras traduções de Walter Scott (...).”

No romantismo português, segundo Delile (1984:151), a recepção de *Fausto* concentrou seu interesse no drama burguês

que representa a tragédia de Margarida, portanto uma história bem ao gosto romântico. Contudo, os leitores da obra, à época, não deixaram de perceber que a tensão especial na tragédia de Goethe está voltada para o drama do protagonista, Fausto, com suas indagações metafísicas sobre o sentido da vida e seu ceticismo sobre a capacidade do homem de apreender a significado do universo, usando, para isso a razão.

O primeiro grande escritor português que demonstra em sua obra conhecer *Fausto* de Goethe é Almeida Garrett (1799 – 1854), que no final do capítulo XXVIII da obra *Viagens da minha Terra* (1846), cita parte do início de *Fausto*:

“Com os olhos vagando por este quadro imenso e formosíssimo, a imaginação tomava-me asas e fugia pelo vago infinito das regiões ideais. Recordações de todos os tempos, pensamentos de todo o gênero afluíam ao espírito, e me tinham como num sonho em que as imagens mais discordantes e disparatadas se sucedem umas às outras.

Mas eram todas melancólicas, todas de saudade, nenhuma de esperança!... –

Lembraram-me aqueles versos de Goethe, aqueles sublimes e inimitáveis versos da introdução do Fausto:

Ressurgis outra vez, vagas figuras,

Vacilantes imagens que à turbada

Vista acudíeis dantes, E hei de agora

Reter-vos firme? Sinto eu ainda

O coração propenso a ilusões dessas?

E apertais tanto!... Pois embora! seja;

Dominai, já que em névoa e vapor leve

Em torno a mim surgis. Sinto o meu seio

Juvenilmente tépido agitar-se
Co'a maga exalação que vos circunda.
Trazeis-me a imagem de ditosos dias,
E dai se ergue muita sombra amado;
Corno um velho cantar meio esquecido,
Vêm os símplices amores
E a amizade com eles. Reverdece
A mágoa, lamentando o errado curso
Dos labirintos da perdida vida;
E me está nomeando os que traídos
Em horas belas por falaz ventura
Antes de mim na estrada se sumiram.
Não me atrevo a pôr aqui o resto da minha infeliz
tradução: fiel é ela, mas não tem outro mérito. Quem
pode traduzir tais versos, quem de uma língua tão vasta
e livre há de passá-los para os nossos apertados e
severos dialetos romanos" (GARRET, 1997: 167-8)

Os versos utilizados por Garrett correspondem à Dedicatória da obra *Fausto*, sendo um dos três prólogos que antecedem a história de Fausto propriamente dita. Neste prólogo o autor alemão, sob forma de um monólogo, manifesta-se sobre a escolha do tema da tragédia e como este tema se mostra, para ele, recorrente e fugidio. Almeida Garrett, depois de mostrar sua admiração pela obra de Goethe, escolhendo versos que nos remetem à melancolia e ao saudosismo, tão ao gosto dos escritores românticos, sugere na mesma obra, que S. Frei Gil (figura histórica do santo e bruxo português que teria vivido no séc. XIII), seria um Fausto português:

“Respirando a custo aquele ar infecto, todo o tempo que lhe pudesse resistir, quis aproveitá-lo em examinar a principal e mais interessante relíquia da profanada igreja a capela e jazigo do grande bruxo e grande santo, S. Frei Gil.

Algures lhe chamei já o nosso Doutor Fausto: e é, com efeito. Não lhe falta senão o seu Goethe.

Vixere fortes ante Agamemnona multi.

Houve fortes homens antes de Agamemnon, e fortes bruxos antes e depois do Doutor Fausto. Mas sem Homero ou Goethe é que se não chega à reputação e fama que alcançaram aqueles senhores. Nós precisamos de quem nos cante as admiráveis lutas — ora cômicas, ora tremendas — do nosso Frei Gil de Santarém com o diabo.” (GARRETT, 1997: 215)

Interessante notar que uma das marcas do Romantismo é a procura das próprias tradições e valores, acontecendo por isso a defesa de valores nacionalistas. Dentro deste contexto, é que podemos caracterizar a tentativa de Almeida Garrett de encontrar um Fausto português, mostrando que Portugal tem figuras mitológicas do escopo de um Fausto, como podemos ver neste trecho: “lhe chamei já o nosso Doutor Fausto: e é, com efeito. Não lhe falta senão o seu Goethe.” (GARRETT, 1997: 215)

A idéia de que S. Frei Gil seria um Fausto português é retomada posteriormente por Eça de Queirós ao escrever *S. Frei Gil*.

Além do fato de ser mencionado na obra de Garrett, o *Fausto* de Goethe deve o começo de sua popularidade em Portugal graças à encenação da ópera *Fausto* de Gounod.

Na metade do século XIX o compositor francês Charles-François Gounod (1818-1893) trouxe para os palcos do Teatro Lírico em Paris, em 1859, a ópera *Fausto*. A escolha de *Fausto* refletia sua admiração pela obra de Goethe. A peça concentra a sua ação no romance de Fausto e Margarida e, na primeira cena, encontramos Fausto insatisfeito com a vida e com o conhecimento adquirido apenas em livros, quando invoca o diabo. Aparece o diabo Mefistófeles, que tem a aparência de um homem comum, Fausto faz um pacto e o primeiro pedido realizado é tornar-se jovem.

Mefistófeles oferece um contrato para que Fausto assine, e este se mostra duvidoso. Então, numa visão, é-lhe mostrado Margarida. Enfeitiçado pela imagem da moça, Fausto assina o contrato. Depois disso, a ópera concentra a sua ação no romance entre Fausto e Margarida, terminando com o remorso de Fausto e a ascensão de Margarida ao céu.

A ópera de Gounod estreou em Lisboa no ano 1865 e foi um sucesso, tendo sido representada inúmeras vezes, graças a isto,

um famoso jornalista da época escreveu que "***Fausto se tornara verdadeira mania portuguesa.***"⁸

Outro fato que colaborou para a divulgação do Fausto de Goethe foi a estada do diplomata português Agostinho D'Ornellas na Alemanha, que fica fascinado pelo texto de Goethe, ao assistir a sua representação em Berlim e decide traduzi-lo para o português. A esse respeito revela em texto introdutório à obra de Goethe:

"Como me cativara a primeira apresentação do Fausto a que assisti, assim me enlevou o trabalho a que me dei, de traduzi-lo. (...) Admirador sincero das idéias de Goethe e da forma sublime de simplicidade com que as revestiu, desvelei-me por transporta-las intactas para o português, cuja maravilhosa flexibilidade e riqueza tudo tornam possível. Respeitei até as liberdades de expressão, o amor do termo próprio que caracterizam o meu autor." (D'ORNELLAS, 2002: 22)

Agostinho D'Ornellas publica em Portugal a tradução da primeira parte de Fausto em 1867 e da segunda parte em 1873. "Reconhecida hoje pela crítica nacional e internacional como uma das traduções européias mais fiéis e mais poéticas da obra-prima goethiana." (BEAU apud DELILE, 1984:148). Esta primeira tradução do *Fausto* originou uma série de trabalhos sobre a obra de Goethe em Portugal.

⁸ ROSENTHAL, Erwin Theodor. Perfis e sombras: Estudos de Literatura Alemã. São Paulo, E.P.U, 1990, p.39. (grifo nosso)

Além dos fatos supracitados que colaboraram para a recepção do *Fausto*, o professor e crítico de literatura alemã, Erwin Theodor Rosenthal, no livro *Perfis e Sombras*, menciona outras obras que poderiam ser interpretadas como uma reprodução produtiva da obra de Goethe em Portugal: “Gomes Leal escreveu em 1869 a *Tragédia do Mal* e Teófilo Braga, no mesmo ano, a *Vertigem do Infinito*, ambas fortemente influenciadas pela obra goethiana.” (ROSENTHAL, 1990:39)

Antonio Feliciano Castilho publica em 1872, outra tradução portuguesa do *Fausto* goethiano, o que gerou polêmicas em Portugal, ocasionadas pelas diferenças entre a sua tradução e a de Agostinho d’Ornellas, feita anteriormente e considerada melhor. A tradução de Castilho “provocou justas e exaustivas críticas por parte de um grupo de eruditos e bons conhecedores da língua alemã.” (DELILE, 1984: 151)

Outro escritor português que como já citamos, bebeu na fonte goethiana é Teófilo Braga (1843 –1924), que escreve na sua obra *Visão dos Tempos* (escrito entre 1864 e 1894) um longo poema filosófico chamado *Vigílias de Fausto*, do qual destacamos o seguinte trecho:

Fausto! O Elixir que os Sábios procuravam
Para ampliarem da existência o curso,
Essa fonte de Vida, pressentida,
Que os Heroes demandavam sequiosos;
Ficando contra a morte invulneráveis,
Tornaste real, chegando a eterna fonte

Quando em tua alma o sentimento vibra
Da Humanidade, de que és órgão puro.
(BRAGA, 1895: 446)

O trecho acima faz uma alusão à salvação final alcançada por Fausto. E também, a personificação da humanidade na figura de Fausto.

Segundo Delile, nos “finais da década de 60, princípios da década de 70 – várias figuras das letras portuguesas procuraram verter para o idioma nacional a Primeira Parte de Fausto de Goethe (...).” Entre elas, uma tentativa frustrada merece destaque: “Antero de Quental, que, segundo testemunho do poeta Joaquim de Araújo e da professora Carolina Michaelis de Vasconcelos, virá traduzir diretamente do alemão grande parte do poema de Goethe e, sempre insatisfeito com a sua tradução, a acabará por destruir (...).” (DELILE,1984:148)

Além disto, nos princípios da década de 70, “a revista literária *A Folha* publica vários trechos do Fausto, em língua portuguesa, da autoria de Antero de Quental, Cândido Figueiredo, Domingos Enes e Antônio Feliciano Castilho.” (DELILE,1984:148)

Como vemos acima, o período romântico foi a gênese dos primeiros escritos em Portugal, que tinham como legado a obra *Fausto* de Goethe, tendo desdobramentos também no Realismo.

4. Prosas Bárbaras: elementos fantásticos e a referência à Alemanha

Relendo cuidadosamente as obras do grande escritor, descobrimos numerosas referências às coisas alemãs e, além do mais, uma visão geral muito nítida da Alemanha, cuja perspicácia chega a assombrar-nos (...).
(Campos Matos)⁹

No jornal *Gazeta de Portugal*, no ano de 1867, Eça publica os textos: *O Senhor Diabo* e *Mefistófeles*. Segundo Batalha Reis, neste “período romântico” de Eça de Queirós, ele apreciava autores alemães e estava muito entusiasmado com a Alemanha:

“Por toda parte, nos escritos das Prosas Bárbaras, se encontram os mitos, as cores e as formas do maravilhoso popular germânico, os aspectos evocadores da natureza alemã, as personalidades da História do Norte da Europa localizando, a cada passo, as fantasias do romântico português: São as nixes, as Willis, os Elfos, as Ondinas, ‘as velhas mitologias do Reno’, ‘as Monjas dos conventos da Alemanha a quem o diabo escreve’, ‘o abade de Helenbach’, ‘as abadessas de Vecker a quem o diabo faz sonetos’, (...) ‘O Abade de Tritheim vendendo a alma pelo segredo da circulação do sangue’, - que passam contínuo nas narrações; e ‘as encruzilhadas da floresta negra’, (...) onde Alberto Dürer desenhou a sua ‘Melancolia’, onde correm as

⁹ MATOS, A. Campos (org). Dicionário de Eça de Queirós. Lisboa: Ed. Caminho, 1988, p.51.

caçadas fantásticas do 'Freischütz' e passam os imperadores do Santo Império, 'Fausto', Mefistófeles', 'Margarida', Lutero...Spohr, Weber...." (REIS, 1951:28-29)

Como exemplo do interesse do escritor português por autores alemães recorda Batalha Reis à apreciação de Eça de Queirós pelo autor alemão Heine: "Recordo-me da impressão nova que me fizeram as poesias de Heine, - que eu decorava no colégio alemão, onde fui educado – quando Eça de Queirós (...) declamou enfaticamente, quase com lágrimas". (REIS,1951:12) Mas, o gosto do escritor português não se limitava a Heine, ele apreciava também a literatura fantástica alemã que ganhava novos apreciadores graças ao escritor alemão Hoffmann. Esta admiração de Eça de Queirós era partilhada com o amigo Batalha Reis, que estudou em colégio alemão e era grande entusiasta da literatura germânica. A respeito deste legado para a literatura fantástica portuguesa e mais especificamente nos primeiros textos ecianos disserta:

"A França – a mais ao norte das Nações definidoras, - recebeu, em grande parte, a sua literatura fantástica da Alemanha, por intervenção da França, a recebeu Portugal. Teve ela, de 1866 a 1867, em Eça de Queirós, o seu mais genial representante português". (REIS, 1903: 24)

Esta afirmação sobre a literatura fantástica refere-se aos contos do escritor supracitado, E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822), que tiveram uma grande popularidade na França¹⁰, repercutindo também em Portugal. Hoffman foi compositor e crítico de música, e só na idade madura começou a escrever. Sendo contemporâneo de Goethe e Schiller, sua produção literária não foi inicialmente considerada “alta literatura” na Alemanha. Uma recepção positiva em seu país de origem só ocorreu posteriormente, depois da ressonância de sua recepção na França. Suas obras mais conhecidas são: *Os elixires do Diabo* (1813-1816), *O Pote de Ouro* (1813) e *O homem da areia* (1815). Os contos fantásticos deste escritor destacam-se, segundo o grande crítico literário Anatol Rosenfeld, pelo “aniquilamento fantasmagórico da realidade externa (...), quer pela passagem a um mundo ideal, quer pela deformação grotesca da realidade-ambiente.” (ROSENFELD, 1993b: 35)

Os contos fantásticos causaram grande entusiasmo em Eça de Queirós, que se inspirou neles para escrever a sua própria literatura fantástica. Batalha Reis relata este período entusiástico na vida do escritor:

¹⁰ “A apreciação literária de Hoffmann foi na França bem mais positiva que na Alemanha.” (ROSENFELD, 1993b: 35)

“Certas noites, entrava Eça de Queiros já tarde, no meu quarto, com um rolo de papel na mão dizendo: - Sou eu sim amigo”.

E aludindo aos corvos, milhafres, gaviões que com tanta frequência, fantasticamente aparecem nos seus contos, acrescentava:

- Sou eu e, os meus abutres: Vimos criar, devorando cadáveres! “ (REIS, 1951: 12)

Em seu estudo sobre Hoffmann na França: *Os caminhos da construção do mito romântico*, Maria Cristina Batalha investiga o sucesso de Hoffman na França e o surgimento da designação literatura fantástica:

“(…) o entusiasmo suscitado pela divulgação do autor faz entrar em cena um novo adjetivo - “fantástico” -, que Jean-Jacques Ampère e Charles Nodier empregam amplamente, inscrevendo Hoffmann no programa literário que vislumbram para o futuro da literatura na França. Embora a palavra tenha um valor lexical e teórico pouco definido e bastante flutuante, ele servirá para designar uma nova modalidade de conto literário.” (BATALHA, 1998: 19)

A formulação acima se refere ao século XIX, já que no século XX, a partir do clássico estudo de Tzvetan Todorov, o conceito de literatura fantástica, enquanto gênero literário, ganha a seguinte definição:

“Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser

explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos cinco sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos." (Todorov, 1975: 30).

Segundo Todorov, para que uma obra possa ser considerada do gênero fantástico é necessário que haja dúvida se aquele elemento sobrenatural no texto é real ou não. Já Maria Cristina Batalha utiliza o termo fantástico no seu sentido mais abrangente, o qual seria uma obra com elementos sobrenaturais sem necessariamente haver incerteza no texto sobre a sua verossimilhança. Utilizaremos nesta pesquisa o enfoque dado por Maria Cristina Batalha.

Em reação a obra de Eça de Queirós, podemos ver que mesmo com sua grande contribuição à corrente literária realista, o escritor português também tem escritos de cunho romântico e fantástico que merecem ser destacados, como afirma Antônio José Saraiva na obra *Tertúlia Ocidental*:

"Eça é um escritor do gênero que depois se chamou "fantástico", e nas últimas, que são vidas de

santos, volta a esse caminho; as suas obras que foram chamadas “realistas” estão entre aquele começo e este fim “fantásticos”. São um intervalo numa série vasta, tendo em conta que mesmo na fase “realista” da obra de Eça há vários romances que programaticamente nada tem de realistas, como *O Mandarim*, *As cidades e as serras*, *A ilustre casa de Ramires*, e até onde falta qualquer propósito de coerência e de verossimilhança, como *A Relíquia*. Sem falar de *O mistério da estrada de Sintra*. (SARAIVA, 1990:149 – grifo nosso)

No comentário acima do respeitado crítico português vemos a polêmica opinião, que a essência do trabalho de Eça de Queirós é o fantástico, pois esta seria a sua maior característica, ao contrário do que é em geral reconhecido pelos críticos que destacam justamente como primordial na obra do escritor o diálogo com a escola realista. Por concordarmos com esta afirmação acreditamos na pertinência da presente pesquisa.

5. *Johann Wolfgang Goethe e a obra Fausto*

....e Goethe, vasto como o Universo.
(Eça de Queirós. In: Notas Contemporâneas)¹¹

Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) poeta, romancista, dramaturgo e filósofo alemão é considerado um dos maiores escritores em língua alemã. Goethe produziu uma obra que abrange desde o do movimento “Sturm und Drang” (Tempestade e Ímpeto) até o Romantismo. Essa discrepância de avaliação já mostra a dificuldade dos críticos em classificar a sua obra, pois “não se contém nos limites do gênero dramático, nem de um movimento literário.” (ROSENFELD,1977:12)

A obra abrangente e algumas vezes inclassificável de Goethe inclui poesia lírica, épica, baladas, peças teatrais, romances, contos, obras autobiográficas, etc. O sucesso da carreira de Goethe começa com a publicação de *Götz von Berlichingen* (1771-1773), retratando um herói destruído pela degeneração provocada pela idade e com esta narrativa o escritor alemão firmou seu conceito literário. “É uma peça revolucionária pelo desrespeito às regras tradicionais e pela linguagem forte e saborosa.” (ROSENFELD, 1993:67)

¹¹ QUEIRÓS, Eça de. Notas Contemporâneas. Porto, Lello e Irmão editores, 1951, p.337.

Em seguida escreve o livro que o torna famoso, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), romance epistolar sobre um forasteiro sem lugar no mundo. Escrito na forma de cartas, conta as desventuras amorosas do jovem Werther que, na impossibilidade de consumir seu amor por Carlota, acaba se suicidando. Este livro foi escrito quando Goethe tinha 25 anos e é considerado o exemplo específico de romantismo por muitos estudiosos de literatura, entre eles Alfredo Bosi. (Bosi, 1999:94) Mas, os pesquisadores alemães incorporam tanto este romance epistolar como o drama *Götz von Berlichingen* ao movimento "Sturm und Drang", uma fase tardia da "Aufklärung" alemã.

Mas a obra-prima de Goethe é a história de *Fausto*, um drama em duas partes, tema com o qual trabalhou e retrabalhou durante toda sua vida.

A lenda de Fausto na Alemanha surge no Século XVI a partir de um homem chamado Georg Faust, que teria vivido neste país no Século XV.

Em 1587, Spiess publica um livro sobre esta figura lendária que teria feito um pacto com o diabo: *Historia von D. Johann Fausten*. Este livro era vendido em feiras populares. A lenda alemã sobre o Dr. Fausto vai também emigrar para a literatura inglesa e Christopher Marlowe, dramaturgo contemporâneo de Shakespeare, publicou em 1592, o livro *A História trágica do Doutor Fausto*, que, por sua vez, vai ser apresentado por teatros

mambembes na Alemanha; repercutindo também na recepção do tema "Fausto" por Goethe.

Nas obras publicadas segundo a lenda tradicional, Fausto vendia a alma ao diabo e, no fim, tinha que pagar sua dívida entregando sua alma. No livro de Goethe, o personagem é salvo. Graças a esta versão, temos uma noção que é positiva da palavra "Fausto", "porque eis precisamente o sentido que o termo 'faústico', veio a ter, sendo representante extremo do homem, é um ser cuja essência é anseio, aspiração, eterno impulso de ir além de si mesmo" (ROSENFELD,1993:225).

Para compor a sua obra, Goethe utiliza-se também de fatos históricos, como por exemplo, a execução da infanticida Susanna Margaretha Brandt, no ano de 1772. "Por várias circunstâncias o jovem jurista Goethe pôde acompanhar intimamente o desenrolar do processo (inclusive com acesso aos autos e protocolos), e é bem provável que o impulso decisivo para a elaboração de *Urfaust* tenha nascido sobre o impacto da execução dessa "Gretchen" apenas três anos mais velha que o poeta." (MAZZARI,2004:18)

A partir de *Fausto* de Goethe, leitores do mundo inteiro tem contato com a lenda faustiana. Esta tragédia é produto de uma vida inteira do escritor, que começou a escrever a primeira parte aos vinte anos e concluiu a segunda parte meses antes de morrer. Graças a isto, o autor teve tempo de aprimorar e

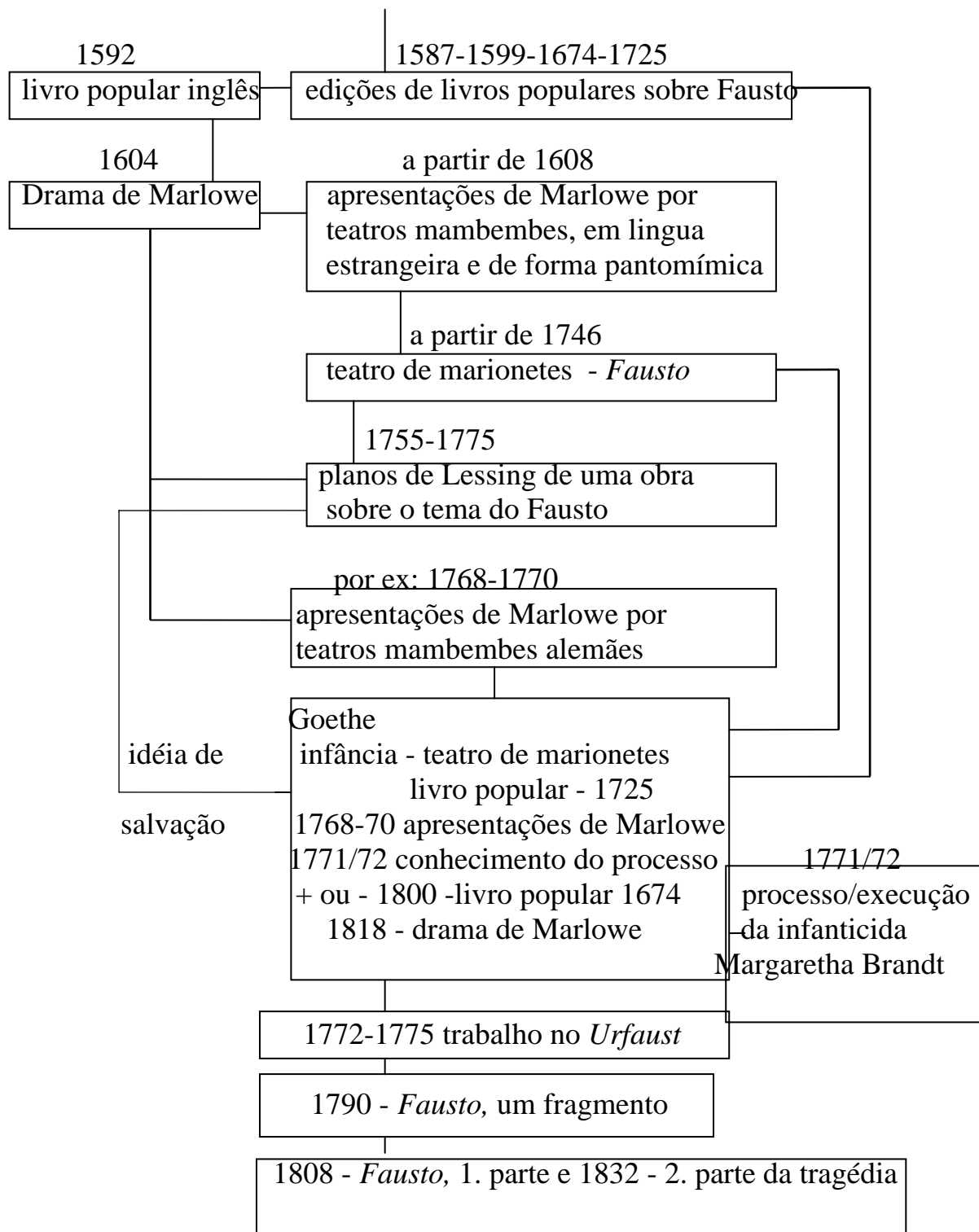
incorporar uma grande riqueza de elementos em sua obra. Ao mostrar o percurso de Fausto, Otto Maria Carpeaux compara:

“o caminho do leitor através das páginas de *Fausto* à subida pelas escadas da torre de uma catedral gótica: é uma escada estreita e às vezes perigosa, mas no alto abre-se o grande panorama do espaço e do tempo.” (CARPEAUX, s/d: 34)

O leitor é então guiado nesta catedral por Goethe, avistando o percurso de Fausto no seu próprio mundo (*Faustol*) e no mundo social (*FaustolI*).

Para que se tenha uma noção concreta do percurso desse tema na literatura anglo-germânica e quais foram as fontes de que Goethe lançou mão para elaborar sua obra, cabe reproduzir o diagrama que aparece nos comentários da edição de bolso da Klett Verlag:

1480-1540 - Fausto histórico



5.1. Fausto

Goethe, o Olímpico, (...) disse que Mozart era o único músico capaz de compreender Fausto e de sentir Margarida.
(Eça de Queirós) ¹²

Para comentários e análises do *Fausto I*, utilizamos o livro traduzido por Jenny Klabin Segall, que está editado na versão bilíngüe: português e alemão. Escolhemos esta versão por ser uma das melhores e conter notas do professor Marcus Vinícius Mazzari e nas análises de *Fausto II*, utilizamos a versão em português, traduzida também por Jenny Klabin Segall (editora Vila Rica), e a versão alemã da editora Ernest Klett.

Neste estudo, daremos um panorama geral da obra *Fausto* e faremos recortes do texto em questão, que serão relevantes para mostrar a intertextualidade com os textos de Eça de Queirós.

Começamos a nossa análise pela cena “Prólogo no céu”, pois nesta cena temos as linhas gerais da tragédia e a visão sobre a humanidade e o mundo dada pelos Arcanjos, por Deus e por Mefistófeles. O prólogo se mostra fundamental como premonição para o desenlace de toda a tragédia, à medida que se pode observar nesta cena a insinuação da redenção de Fausto, que

¹² MATOS, A. Campos (org). Dicionário de Eça de Queirós. Lisboa: Ed. Caminho, 1988,p.52.

ocorrerá na segunda parte da peça. Tal redenção já é antevista pelo Senhor ou Altíssimo:

Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,

So werd'ich ihn bald in die Klarheit führen.

Se em confusão me serve ainda agora,

Daqui em breve o levarei à luz.

(GOETHE, 2004: 53)

Nesta cena temos, também, um diálogo intertextual com o mito bíblico de Jó, no qual o Diabo tem a permissão divina para “tentar” o servo de Deus. No *Livro de Jó*, o diabo apresenta-se ao Senhor, junto com os filhos de Deus, e desafia a fé que Jó tem em Deus. O diabo diz para o Senhor que se ele perdesse tudo, com certeza amaldiçoaria Deus. Então, Deus dá permissão ao diabo para provar a fé de Jó e este tira a riqueza deste e o deixa doente. Depois disso, o diabo acredita na fé do servo de Deus e diz a este que mesmo nesta terrível situação, Jó nunca amaldiçoou Deus.

No livro de Jó, o diabo é chamado como sendo um dos filhos de Deus e no *Fausto* de Goethe temos Mefistófeles presente na convocação promovida por Deus, no prólogo.

Podemos perceber o diálogo que a obra de Goethe faz com a tradição bíblica, no fato de que em ambos os textos o diabo é recebido sem qualquer antagonismo. E em ambas as histórias o

diabo recebe permissão divina para colocar os servos de Deus à prova.

A cena “Prólogo no céu” de *Fausto* começa com três dos Arcanjos: Miguel, Gabriel e Rafael curvando-se ante o Senhor. Eles estão cantando a música das esferas, em adoração a Deus. E Goethe, apresenta o Arcanjo Gabriel dizendo:

*Und schnell und unbegreiflich schnelle
Dreht sich umher der Erde Pracht;
Es wechselt Paradieseshelle
Mit tiefer, schauervoller Nacht;
E em ronda arrebatada e eterna
Gira o esplendor do térreo mundo;
Radiante luz do céu se alterna
Com mantos de negror profundo; (...)
(GOETHE, 2004: 49)*

Nestas palavras de Gabriel, vemos a noção de polaridade – luz e escuridão - fazendo parte de uma unidade, isto é, são forças complementares, que produzem o movimento da criação. Podemos notar nestas palavras de Gabriel que, para os Arcanjos, o mundo feito por Deus é composto de forças polares opostas, mas em perfeita harmonia. Depois do canto individual de cada um dos três Arcanjos, temos a opinião conjunta dos três, afirmando que desde o primeiro dia, a obra divina se movimenta em perfeita harmonia.

Em seguida à opinião dada pelos Arcanjos sobre a criação, temos a visão de Mefistófeles sobre o homem:

*Von Sonn' und Welten Weiss ich nichts zu zagen,
(...)
Ein wenig besser würd' er leben,
Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts
gegeben;
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.
Er scheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Zikaden,
Die immer fliegt und fliegend springt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt;
Und läg' er nur noch immer in dem Grase!
In jeden Quark begräbt er seine Nase.
De mundo, sóis, não tenho o que dizer,
(...)
Viveria ele algo melhor, se da celeste
Luz não tivesse o raio que lhe deste;
De razão dá-lhe o nome, e a usa, afinal,
Pra ser feroz que todo animal.
Parece, se o permite Vossa Graça,
Um pernilongo ganhafão que esvoaça
Saltando e vai saltando à toa
E na erva a velha cantarola entoa;
E se jazesse ainda na erva o tempo inteiro!
Mas seu nariz enterra em qualquer atoleiro.
(GOETHE, 2004: 51)*

Vemos nesta formulação, a opinião de Mefistófeles, que se contrapõe a dos Arcanjos. Ele não tem comentário a fazer sobre o mundo “de mundo sóis não tenho o que dizer”, mas percebe como o homem, “o pequeno Deus da terra” se atormenta desde o primeiro dia. A raiz desse tormento está no fato de o homem

ter recebido a razão como dádiva do Senhor. Segundo Mefisto, a luz divina, chamada pelo homem de razão (“de razão dá-lhe o nome”), em lugar de ser um benefício, faz com que fique cada vez mais animalesco: “e a usa, afinal,/ Para ser feroz mais que todo animal”. Assim, movido pela razão, o homem anseia pelo infinito (“gafanhão que esvoaça/Saltando e vai saltando à toa”) para, infeliz, terminar por enterrar o nariz na terra, a única dimensão destinada ao ser humano. Diante de tantas críticas sobre a organização do mundo, Deus pergunta se Mefistófeles não acha nada direito na terra, ao que ele responde:

Nein, Herr! Ich find'es dort, wie immer, herzlich schlecht.

*Die Menschen dauern mich in ihren Jammertragen,
Ich mag sogar die armen selbst nicht plagen.*

Não mestre! Acho-o tão ruim quão sempre; vendo-o assim

Coitados! Em seu transe de homens já lamento,

Eu próprio, até, sem gosto os atormento.

(GOETHE, 2004:53)

Mefistófeles demonstra sentir pena dos mortais, pois não crê na harmonia da criação, já que os homens, apesar de ansiarem pelo infinito, estão presos ao mundo finito e por isso, segundo ele, em desarmonia com o mundo criado por Deus.

Para se contrapor a Mefisto, o Senhor “põe em jogo” Fausto, a quem chama de seu servo “Meinen Knecht!/ Meu servo, sim!”

(GOETHE, 2004:53) . Podemos ver, pelo argumento do Senhor, que a divindade lança mão de um representante de seu mundo, "seu servo" Fausto, para provar a perfeição da criação. Assim, Fausto personifica, nesta tragédia, toda a humanidade. Mefistófeles, conhecendo e reconhecendo Fausto, descreve a personalidade do "servo" do Senhor através das forças antagônicas e extremas que caracterizam sua alma:

*Fürwahr! Er dient Euch auf besondere Weise.
Nicht irdisch ist des Torentrank noch Speise.
Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewusst;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh'und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.*

De forma estranha ele vos serve, Mestre!
Não é do louco, a nutrição terrestre.
Fermento o impele ao infinito,
Semiconscente é de seu vão conceito;
Do céu exige o âmbito irrestrito
Como da terra o gozo mais perfeito,
E o que lhe é perto, bem como o infinito,
Não lhe contenta o tumultuoso peito.

(GOETHE, 2004:53)

Mefisto, mais uma vez, contesta e ironiza a escolha do Senhor, mostrando que o "servo" tem uma maneira muito peculiar de honrar a divindade; "De forma estranha ele vos serve, Mestre!". Segundo Mefistófeles, O homem (Fausto) quer o

infinito, mas também todas as coisas boas da terra. Nada o contenta, fazendo com que sua alma permaneça em conflito.

O Senhor, quase que resignado, tem que admitir que o homem erra, mas que, na luta e procura durante toda a existência, na sua aspiração infinita, acaba caminhando instintivamente para a luz:

*Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werd'ich ihn bald in die Klarheit führen.
Weiss doch der Gärtner, wenn das Bäuchen grunt,
Dass Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren.*
Se em confusão me serve ainda agora,
Daqui em breve o levarei à luz.
Quando verdeja o arbusto, o cultor não ignora
Que no futuro fruto e flor produz.
(GOETHE, 2004: 53)

Eis aqui o indício de que Fausto, como representante da humanidade, será salvo. O Senhor está ciente de que Fausto o serve de maneira confusa, admite os erros cometidos pelo homem, mas assegura a Mefistófeles que levará o homem para a Luz. "Daqui em breve o levarei à luz."

Mefistófeles, então, para provar seus argumentos, pede para conduzir Fausto pelo seu caminho e propõe a aposta para Deus:

*Was wetter Ihr? Den sollt noch verlieren,
Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,
Ihn meine Strasse sacht zu führen!*

Que apostais? Perdereis o camarada;
Se o permitirdes, tenho em mira
Levá-lo pela minha estrada!
(GOETHE, 2004: 55)

Deus, convicto de que o ser humano o serve, mesmo que por caminhos tortuosos, aceita a aposta e esclarece a causa dos erros do homem:

*Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.*
Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o
anima,
Da trilha certa se acha sempre par.
(GOETHE, 2004: 55)

O Senhor vê a sua obra como perfeita, pois o homem erra porque anseia por “algo”, e esses erros fazem parte do aprendizado, contudo, está consciente do caminho certo: “Da trilha certa se acha sempre par”. Portanto, o Senhor permite que Mefisto conduza o homem por seus caminhos e que o desvie da sua “fonte inata”, na certeza de que homem, mesmo no seu “ímpeto obscuro”, é “bom”.

A cena “Prólogo no céu” termina com a fala de Mefistófeles:

*Es ist gar hübsch von einem grossen Herrn,
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.*
É de um grande Senhor, louvável proceder
Mostrar-se tão humano até para com o demônio.
(GOETHE, 2004: 57)

Nestas palavras de Mefisto, vemos a originalidade de Goethe, que mostra um relacionamento amigável entre Deus e o demônio, o que é lógico dentro da obra, já que o Senhor criou tudo e crê que toda a sua obra está em harmonia. Então, não poderia proceder de outra forma com Mefisto, que é parte de sua criação. A primeira aposta da tragédia está feita, e o demônio tem a permissão divina para tentar Fausto.

A segunda aposta da tragédia de Goethe acontece na cena "Quarto de Trabalho". Agora a aposta se realiza entre Fausto e Mefisto. O diabo irá tentar satisfazer o homem, à medida que o conduz por seus caminhos. Nos termos dessa nova aposta, Mefistófeles será declarado vencedor se Fausto, em meio a sua busca titânica, encontrar um momento de satisfação, um momento tão pleno que ele não queira passar para o momento seguinte, como mostra o diálogo entre Fausto e Mefistófeles:

*Faust: Werd'ich beruhigt je mich auf ein Faulbert legen,
So sei es gleich um mich getan!*

Kannst du mich schmeicheld je belügen,

Dass ich mir selbst gefallen mag,

Kannst du mich mit Genuss betrügen,

Das sei für mich der letzte Tag!

Die Wette biet'ich!

Mephistopheles: Topp!

Fausto: Se eu me estirar jamais num leito de lazer,

Acabe-se comigo, já!

Se me logreres com deleite

E adulação falsa e sonora,

Para que o próprio Eu preze e aceite,
Seja-me aquela a última hora!
Aposto! E tu?
Mefistófeles: Topo!
(GOETHE, 2004: 169)

Segundo Eloá Heise, “o cerne da aposta com o diabo reside no desafio de conseguir que Fausto, satisfeito, diga ao momento ‘permaneça tão belo que és’ e deite-se, assim, numa ‘cama de preguiça’, ou seja, interrompa sua ação, paralise-se através da inércia.” (HEISE, 2001: 53)

A mesma interpretação é dada por Jaeger (2004)¹³:

A criação genial de Goethe consiste numa variação do velho assunto fáustico, que ele configura como caricatura do ideal moderno de progresso e dinamismo. Fausto obriga-se pelo pacto a um movimento incessante, vertiginoso, e, se ele parar por um instante, se conceder a si mesmo um momento de reflexão, terá perdido a própria aposta e a própria vida. Não cansamos de admirar a exatidão “simográfica”, as qualidades clarividentes do texto goethiano.

Desta forma, segundo Heise, acordados os termos da aposta, Fausto, conduzido pelo diabo, irá procurar plenitude através de experiências do “pequeno mundo” (*Fausto I*) e do “grande mundo” (*Fausto II*), sem encontrar satisfação. Poder,

¹³ JAEGER, Michael, História das catástrofes, Folha de São Paulo, 16 de maio de 2004, Tradução Marcus V. Mazzari, Caderno Mais! p.03)

riqueza, realizações, fama, sexo, etc. nada, contudo, nunca o satisfaz.

No fim da primeira parte da tragédia, Fausto está com o espírito quebrantado pela desgraça que, por sua causa, abateu-se sobre Margarida, sua infeliz amante. A personagem, involuntariamente, mata a mãe e, enlouquecida por ter sido abandonada por Fausto, torna-se também assassina do próprio filho e é condenada à morte, mas entrega sua alma ao Senhor obtendo a sua salvação:

*Dein bin ich, Vater! Rette mich!
Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen,
Lagert euch umher, mich zu bewahren!*
Sou tua, Pai no eterno trono!
Salva-me! Anjos, vós hoste sublime,
Baixai ao meu redor, cobri-me!
(GOETHE, 2004:521)

Nos episódios que compõem o *Fausto II*, (após a morte e salvação da Margarida em *Fausto I*), Mefisto continua em sua tarefa de tentar satisfazer a Fausto. Tenta-o, inicialmente, com poder e fama. Fausto torna-se conselheiro do imperador. Mas, também, isso não o satisfaz. Atendendo ao desejo do imperador, Fausto consegue materializar, por meio da magia, as figuras de Paris e Helena, como representantes da beleza. Sente-se arrebatado pela beleza de Helena e anseia por possuí-la, mas essa miragem mágica desaparece ao seu toque. Sua fantasia conseguira ultrapassar as fronteiras da realidade e criara, na

arte, uma realidade supra-real, na figura de Helena. O ponto central do *Fausto II* é o casamento de Fausto com Helena. Nessa relação estaria simbolizada a união do mundo da fantasia a da beleza (Helena) com o homem moderno, na sua procura incessante de conhecimento e de ação (Fausto). Mas o mundo da fantasia é o mundo do sonho, um mundo aparente, do qual Fausto irá despertar. Assim fama e beleza não o conduzirão ao conhecimento absoluto. Com o tempo Fausto vai ficando paulatinamente mais amadurecido percebendo que, como homem, não está fadado a penetrar na mais profunda compreensão da existência.

No fim da vida, já velho, invoca as forças diabólicas sob seu comando para criar uma região, emergi-la do mar e fazer uma Nova Terra. Ele sonha com uma utopia, pretendendo que este seja um lugar de um povo livre que habite esta terra em fraternidade, esforçando-se conjuntamente para conquistar esta liberdade. Quando, por fim, tem a miragem do objetivo a ser alcançado, está cego, velho e desiludido.

E ao se dedicar a um projeto que visa trazer liberdade e fraternidade para milhões de pessoas, enche-se de alegria. Convence-se, finalmente, que isso poderia ser o vislumbre de um ideal. E com a vontade de ver o resultado de suas obras, ele quer reter a visão até que tudo esteja completado e seu ideal convertido em realidade. Diante da visão da terra surgindo do

mar e o povo vivendo em fraternidade, ele parece proferir as palavras emblemáticas do seu pacto com Mefistófeles:

*Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn
Zum Augenblick dürft' ich sagen: (grifo nosso)
Verweile doch, du bist schön!*

*Es kann die Spur von meinem Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Geniess' ich jetzt den höchsten Augenblick.
(GOETHE, 1981: 220)*

À liberdade e à vida só faz jus
Quem tem de conquistá-las diariamente.
E assim, passam em luta e destemor,
Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.
Quisera eu ver tal povoamento novo,
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
Sim, ao momento então **diria:**
Oh! pára enfim – és tão formoso!
Jamais perecerá de minha térrea via,
Este vestígio portentoso! –
Na ima presciência desse altíssimo contento,
Vivo ora o máximo, único momento.
(GOETHE, 1991: 436)

Pelos termos da aposta, quando Fausto proferisse estas palavras, teria dado a vitória a Mefistófeles. Contudo, há uma pequena nuance semântica no dístico emblemático, Fausto usa o

verbo no condicional, isto é, este momento era tão maravilhoso que ele “diria: / Oh! pára enfim – és tão formoso!”. Em alemão, o uso da forma verbal no conjuntivo II “*Dürft’ ich sagen*” expressa, mais claramente, essa idéia de possibilidade, mas de irreabilidade, algo não concretizado. Portanto, esse momento pleno existe no plano do irreal. Sob este aspecto, Mefisto não vence a aposta; Fausto não será condenado à danação dos infernos.

Um outro fator importante de sua redenção é que Fausto não desejaria deter a marcha do tempo com o objetivo de desfrutar os prazeres sensuais, nem de satisfazer desejos apenas pessoais, como foi combinado anteriormente na aposta. Ele desejaria deter a hora que passava para a realização de um ideal altruístico. Por conseguinte, está realmente livre de Mefistófeles. Em seguida, uma batalha entre as forças angélicas e as forças demoníacas termina finalmente com o triunfo das primeiras, que conduzem a alma de Fausto:

Chorus Mysticus:

*Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.*

(GOETHE, 1982: 236)

Tudo o que é efêmero é somente

Preexistência;
O Humano-Térreo-Insuficiente
Aqui é essência;
O Transcendente-Indefinível
É fato aqui;
O Feminil-Imperecível
Nos ala a si.
(GOETHE, 1991:451-2)

Nesta estrofe o Chorus Mysticus diz que “Tudo o que é efêmero é somente / Preexistência”. Quer dizer, as formas materiais que estão sujeitas à morte são apenas uma ilusão. “O Transcendente-Indefinível/ É fato aqui”, isto é, o que pareceu impossível na Terra é consumado no céu.

A tragédia que começa no céu, onde foi dada permissão a Mefistófeles para tentar Fausto, também termina no céu, com a redenção do personagem, nos remetendo à idéia de unidade.

Em seu artigo “Goethe: Unidade e Multiplicidade”, Anatol Rosenfeld tenta explicar as crenças de Goethe sobre esta unidade:

“(...) a idéia é o princípio ordenador e unificante e os fenômenos individuais e singulares formam a multiplicidade caótica deste nosso mundo de cores, formas passageiras, aromas e sons. Percebemos um pouco surpreendidos, ao referirmo-nos a este dualismo, que pisamos em terreno platônico. Mas Goethe não era monista, adepto de Spinoza? Sim até certo ponto. Contudo, Spinoza viu as coisas individuais, os *modi*,

dentro da unidade de deus; Goethe viu Deus dentro da multiplicidade das coisas individuais." Aquele parte da unidade divina e todos os fenômenos singulares nada são senão ondas passageiras no mar do infinito; este parte do fenômeno singular e descobre nele a essência divina" (ROSENFELD, 1993:261)

O legado deixado por Goethe e por seu *Fausto*, pode ser visto na representação da figura do Diabo, aquele que, sendo integrante de uma unidade dual, tem sempre uma visão crítica e cínica do mundo. O próprio Goethe, em suas conversas com seu secretário Eckermann, chega a admitir que Fausto e Mefisto representam a mesma pessoa na divisão de papéis ficcionais; por outro lado, o autor também vê em si características dessas duas personagens, afirmando que as duas personagens são interpretações dialéticas da personalidade do poeta. Um diabo que não é apenas mau, também é apresentado em uma das obras em evidente diálogo intertextual com o *Fausto* de Goethe, e que analisaremos adiante. Que se veja, por exemplo, este trecho de *O Senhor Diabo*: "em certos momentos da história, O Diabo é o representante imenso do direito humano. Quer a liberdade, a fecundidade, a lei." (QUEIRÓS, 1951b: 169)

6. Diálogo das obras de Eça de Queirós com Fausto de Goethe:

6.1. O Senhor Diabo

Óscar Lopes¹⁴ afirma que Jesus e o Diabo percorrem toda a obra de Eça de Queirós e isto teve seu início nos seus escritos de 1866-67, chegando até o final de sua vida, quando escreveu sobre a vida dos santos, projeto o qual deixou incompleto. Para Lopes, assim como para Batalha Reis (1951) e Matos (1988), nos textos queirosianos iniciais, há uma marca indelével do romantismo alemão e entre os autores apreciados destacam-se Goethe e Hoffmann. Por causa deste legado alemão e da obra *Fausto*, vemos a figura de Mefistófeles, um dos personagens principais da obra de Goethe e personificação do diabo, aparecer como referência deste em algumas obras queirosianas. Basta lembrar do sonho que Teodorico Raposo tem com Mefistófeles no segundo capítulo de *A Relíquia*, ou a ópera *Fausto* vista por Luísa no romance *O primo Basílio*. Além destas obras, Oscar Lopes nos lembra outro intertexto de Eça com Mefistófeles, que acontece em *Os Maias*, no qual o personagem Ega vai a um baile de

¹⁴ LOPES, Óscar. Jesus e o diabo. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo. Centro de Estudos Portugueses da FFLCH da USP, 1997, p. 463-468.

máscaras vestindo-se como Mefistófeles e sai ridicularizado do baile. Analisando estas obras, percebemos que Eça de Queirós mostra fazer uma ligação entre a figura do diabo e o Mefistófeles da obra *Fausto* de Goethe, talvez por ter mais simpatia por esta figuração que combina com seu estilo, no qual a ironia se faz presente, já que o diabo goethiano é mais humano, do que aquele trazido pela cultura cristã. Como forte indício desta admiração, Óscar Lopes afirma que o texto *Mefistófeles* é uma apologia a este personagem que é visto como o verdadeiro protagonista da ópera de Gounod, que foi baseada no *Fausto I* de Goethe. Neste contexto e sendo escrito no mesmo ano do texto *Mefistófeles*, está o conto *O Senhor Diabo*, que para Lopes é o texto de maior importância nesta época¹⁵, já que neste conto Eça declara sua admiração por este personagem dizendo que o diabo é a figura mais dramática da história da humanidade.

O Senhor Diabo foi publicado pela primeira vez no ano de 1867, no jornal *Gazeta de Portugal*. Neste conto é narrado o último amor do Diabo na Alemanha. Eça escolhe o Diabo e a Alemanha, no que podemos pensar que é uma alusão à obra de Goethe. Isto fica ainda mais claro ao relacionarmos a data na qual foi escrito este conto, 1867, e o estrondoso sucesso provocado pela encenação da ópera *Fausto*, de Gounod (1865,

¹⁵ Op.Cit. p.463

baseada na obra de Goethe) em Portugal, vista por Eça de Queirós.

Sobre esta grande repercussão da peça neste período em Portugal, Erwin Theodor escreve: “Era época de intensa ressonância do tema fáustico em Portugal, o que se comprova pelo fato de a ópera homônima de Gounod, estreada em dezembro de 1865 no Teatro São Carlos de Lisboa, ter sido levada à cena 87 vezes, em apenas seis anos. Júlio César Machado, um jornalista da época, afirma em artigo do *Diário de Notícias*, de Lisboa, de 1873, que o *Fausto* se tornara verdadeira mania portuguesa.” (ROSENTHAL, 1990:38-39)

Eça de Queirós começa o conto fazendo comentários sobre o Diabo na história da humanidade e descreve a sua aparição na Alemanha, como por exemplo: “conspira contra os imperadores da Alemanha” e “e vinha ao anoitecer para as encruzilhadas da Alemanha”¹⁶. (QUEIRÓS,1951b: 169, 170).

Depois destas alusões, Eça continua: “Mas eu quero só contar a história de um amor infeliz do Diabo, nas terras do Norte.” (SD, p.172)

Neste conto o Diabo intromete-se no namoro de Maria e Jusel. Ela é uma moça ingênua e ele um rapaz religioso.

¹⁶ Doravante usaremos a sigla SD para nos referenciar ao conto *O Senhor Diabo*.

O Diabo aparece como um homem, carregando uma flor de cacto. É interessante notar o símbolo que Eça de Queirós usa para caracterizar o personagem, pois este se mostra uma figura polar, isto é, no conto mostrará o mal e o bem, humano e fantástico. E, graças a isso, tem também para caracterizá-lo uma flor que insinua a mesma relação polar, pois a planta cacto, ao mesmo tempo em que tem espinhos, é capaz de dar flores grandes e vivas.

De posse da Flor de Cacto, o Diabo aparece no início do conto e comunica a Jusel que sua morte está próxima. O intuito do Diabo é assustar Jusel, pois está apaixonado por Maria. Jusel, em uma atitude que se contrapõe às pretensões diabólicas, pretende proteger o seu amor através da sua fé e mostra para a sua amada a figura de Cristo (uma estátua de mármore) na varanda, onde costuma rezar. Na noite seguinte, o amante sobe com sua amada à varanda e sentam-se juntos à imagem de Cristo, para se protegerem do Diabo. Apesar de Maria temer a reação do seu pai, Jusel propõe-lhe realizar um desenho com as iniciais do casal no coração de Jesus. Assim, grava com a agulheta que prende o cabelo de Maria, os dois nomes entrelaçados, no peito da estátua de Cristo. Em oposição ao pacto faústico que é feito com o diabo, as letras iniciais grafadas na estátua têm aqui a intenção de efetuar um pacto contra o Diabo. Mas, o diabo tem uma peça importante em seu jogo: o

pai de Maria que age como se estivesse enfeitiçado por ele. Enquanto o casal estava na varanda foram interrompidos pela tríade: o diabo, o seu pajem e o pai de Maria que aparecem com o intuito de enforçar Jusel. Maria mostra ao pai as letras enlaçadas sobre o coração de Jesus. Quando o pai tenta raspar as letras, a imagem de Jesus cria vida:

“O velho foi para a imagem com a faca no cinturão. Tremia. Ia arrancar as raízes daquele amor, até ao peito imaculado de Jesus!

E então a imagem, sob o justo e incorruptível olhar da luz, despregou uma das suas mãos feridas, e cobriu sobre o peito as letras desposadas.

- É ele, Rabi! — gritou o homem da flor de cacto.”
(SD, p.182)

O Diabo surpreende-se com a estátua que ganha vida, e atribui isto a própria interferência mágica de Jesus. Os oponentes clássicos constituintes de uma visão cristã do mundo são aqui confrontados. O diabo, com o auxílio do pai da noiva, quer impedir e arrancar um amor sacramentado, uma vez que está depositado no coração de Jesus. Vence a visão cristã, à medida que Jesus se corporifica e impede que seja desfeita a união entre os dois amantes. Depois deste fato, o diabo percebe que não poderá fazer nada para separar o casal e desiste do seu intento, se tornando assim um diabo mais humano, apaixonado e desiludido, uma personificação das palavras escritas por Eça no

início do conto: “O Diabo ao mesmo tempo tem uma tristeza imensa e doce. /Tem talvez nostalgia do Céu!” (SD, p. 175)

Neste conto, Eça utiliza-se da narrativa fantástica, para criar uma atmosfera mágica e “vencer a incredulidade do leitor e fazê-lo participar de um sonho acordado, de um pesadelo vivo, de um mundo de regras desconhecidas”.(BERGIER, s/d: 2)

No final do conto, toda a atmosfera de terror dissolve-se em um final romântico:

“E então o homem pálido, que tocava na guitarra, (...) veio tristemente junto da imagem, enlaçou os braços dos namorados, como se vê nas velhas estampas alemãs, e disse ao pai:

— Abençoa-os, velho!”(SD, p.182)

O Diabo considera-se vencido e reconhece o amor do casal. No final, o Diabo separa-se de seu pajem, após uma conversa na qual reconhece que já não é o mesmo de antes: “Se eu no fim da vida tinha de me entreter perdoando e consolando — para não morrer de tédio. Fica-te em paz, mundo!” (SD, p.184)

A fala acima mostra claramente a ironia de Eça de Queirós ao retratar um Diabo apaixonado, que prefere aposentar-se quando vê que já não é o mesmo de antes, pois percebe em si sentimentos novos como o perdão.

E o diabo termina sua conversa com seu pajem declarando: “É esta minha última aventura. Vou para o meio da Natureza,

para junto do livre mar, pôr-me sossegadamente a morrer.” (SD, p.184)

Neste conto de Eça, encontramos uma atualização da figura do Diabo, um Diabo apaixonado. Podemos pensar que neste conto de Eça há uma visão convencional e cristã do mundo - não se questiona o significado e a essência da vida, como no caso de Goethe – há alusões à Alemanha sem haver uma discussão metafísica, pois o diabo em *O Senhor Diabo*, apesar de apresentar alguns poderes mágicos, é mostrado como humano e impotente, diferente da figura de Mefistófeles em *Fausto*. Na obra eciana, apesar de termos elementos que no início nos remetem ao *Fausto* de Goethe, como por exemplo, a figura do diabo associado à Alemanha, e também o pacto, percebemos que Eça faz uma completa subversão desta história em relação à obra de Goethe, criando uma história totalmente nova e com um final inesperado. Na obra eciana, o diabo em vez de fazer parte da criação ajudando o criador e por isto contando com amplos poderes como o Mefistófeles de Goethe, acaba se envolvendo tanto com o mundo terreno que se parece mais com um anjo caído, aproximando-se da história cristã de Lúcifer que por querer ser igual ao criador virou um anjo caído na humanidade. Outra diferença relevante que podemos apontar entre as duas obras, é que enquanto o diabo de Goethe é muito racional, o diabo de Eça foi inteiramente levado pelo coração.

6.2. Mefistófeles

*Num dos seus grandes romances, no Primo Basílio, Eça utilizou uma representação do Fausto no Teatro de São Carlos para espelhar, na alma de Luísa, o crime de amor proibido. Luísa está no seu camarote, em companhia do caquético conselheiro Acácio e da sua amiga ridícula, D. Felicidade, e no palco desenvolve-se o amor ilícito do Fausto.*¹⁷

(Campos Matos)

Mefistófeles foi publicado originalmente no ano de 1867, também na *Gazeta de Portugal*, jornal para o qual Eça de Queirós escrevia com regularidade. Neste texto o escritor português mostra-se leitor do *Fausto* goethiano. O escritor empolga-se com a apresentação da ópera de Gounod e passa a tecer comentários comparativos entre esta e o livro de Goethe.

Para Eça a principal figura da ópera é Mefistófeles, ao contrário do livro de Goethe, cujo personagem central é Fausto: “o sábio que penetrou a medicina, a física, a lógica, a dialética, a dogmática, a teologia, a metafísica, para quem os seis mil anos do passado são apenas prefácio do saber humano” (QUEIRÓS, 1951b: 208).

¹⁷ MATOS, A. Campos (org). Dicionário de Eça de Queirós. Lisboa: Ed. Caminho, 1988, p.53.

O escritor alude em seu comentário à infinita ânsia de saber do personagem Fausto que, insatisfeito com o conhecimento que o “saber humano” lhe proporciona, procura outras fontes, como, por exemplo, o ocultismo e a alquimia.

O escritor prossegue seu texto mostrando com humor - como no conto *O Senhor Diabo* – as aparições da figura do Diabo na humanidade e para isto realiza uma intertextualidade explícita com *Fausto*, como pode ser visto neste trecho: “Na Alemanha, na noite de 30 de abril, dava um sarau magnífico nas alturas de Borx-Belg. Era a noite de Walpurgis” (QUEIRÓS, 1951b:212) . Eça refere-se, aqui, à lenda que existe na Alemanha, de que na data acima, as bruxas e os demônios se amam nas montanhas. Este episódio também é uma cena de *Fausto I*, chamada de “Noite de Valpúrgis”: “Segundo uma lenda popular do Harz (norte da Alemanha), onde Goethe situa a cena, na madrugada de 30 de abril para 1º de maio, seres demoníacos reuniam-se no cume da montanha mais alta dessa região (...) para promover um culto orgiástico a Satã”. (MAZZARI, 2004:433)

Depois de referir-se à lenda da Noite de Valpúrgis, Eça reflete sobre as diferenças entre a representação da personagem Margarida feita por Gounod e a feita originariamente por Goethe. Segundo o escritor português, na ópera de Gounod, Margarida é uma mulher sensual e que vê a morte como “um libertamento

romântico da vida – insuficiente”. Na versão de Goethe, segundo Eça, Margarida é representada como:

“o símbolo da alma alemã, simples, casta, sofredora, daquela alma alemã que como na *Melancolia* de Alberto Dürer, quando a matéria, a tirania, a desesperança a oprimem, só sabe dobrar as suas asas; aquela alma alemã que exala toda a sua imensa dor em frescas cantigas religiosamente humanas, que tem todas as simplicidades, todas as inteligências, todos os deveres que, quando olha para a terra é para amar. Quando olha para o céu é para orar, quando olha para si é para morrer.” (QUEIRÓS,1951b:209)

No trecho acima, o escritor contrapõe, através de sua interpretação, a Margarida de Gounod e a retratada originalmente por Goethe e, com isso, revela a sua visão, uma visão do século XIX, da alma alemã. Margarida de Goethe, segundo Eça, a personificação da alma alemã, é comparada ao quadro *Melancolia*¹⁸. A visão de Eça sobre Margarida de Goethe, contudo, não faz jus à complexidade e simbologia de figura goethiana, pois para o autor alemão a personagem é mais complexa. Afinal, a personagem de Goethe, além de representar a mulher pura e simples, representa também a mulher sensual

¹⁸ Quadro no qual Albrecht Dürer (1471-1528 - pintor alemão e um dos teóricos do Renascimento, realizou o estudo Tratado das proporções), retrata formas extraídas da geometria espacial ao lado de instrumentos de desenho ou cálculo, cujo estado de abandono espelha-se na figura de um animal adormecido em meio a uma ruína onde se vê, sentada, girando um compasso entre os dedos, a figura mitológica da Melancolia, olhos perdidos ao longe, apoiando a cabeça sobre o punho.

que ama e coloca o amor acima de tudo. Na cena do cárcere, quando é condenada à morte terrena e, admitindo sua culpa, é salva para a vida celeste pela voz que vem das alturas, Margarida tem nos lábios, como últimas palavras, o nome do amado, Heinrich, ou seja, Fausto. Este amor, exemplar e incondicional de Margarida, aproxima-se do amor divino, por isso ela representa o « eterno feminino », sem o qual Fausto não alcançaria a redenção final. Como procuramos mostrar até aqui, existem elementos que nos mostram o interesse de Eça por obra *Fausto* de Goethe e pela cultura alemã.

6.3. O Mandarin

É evidente que o diabo de *O Mandarin* tem características novas (...). Há em todo o caso qualquer coisa que Eça põe pela primeira vez em relevo: É o Diabo como “delicioso terror da nossa infância católica”, o que ao meu ver revela a base de todo o enfeitamento de Eça pelo **diabolismo das literaturas germânicas**, que tanto perpassa a sua obra.¹⁹

(Óscar Lopes)

Depois desta primeira fase de sua carreira, em que foram escritos *Mefistófeles* e *O Senhor Diabo*, o escritor português dedica-se a escrever obras de cunho realista, mas retorna ao terreno do fantástico com *O Mandarin*²⁰ em 1880.

Uma singularidade deste conto, segundo Beatriz Berrini e que o qualifica de fantasista, é o fato de Eça de Queirós recriar em algumas páginas desta obra uma China que nunca conheceu:

“ele que privilegiava a observação objetiva e direta da realidade e, preferencialmente, escrevia a respeito daquilo que o impressionara e lhe captara a atenção arguta, e que posteriormente reproduzia à sua maneira. Ora, a sua China não foi vista e examinada com os seus próprios olhos, porém imaginada e criada a partir de informações colhidas em textos alheios.” (BERRINI, 1992:16)

¹⁹ LOPES, Óscar. Jesus e o diabo. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo. Centro de Estudos Portugueses da FFLCH da USP, 1997, p. 464. (grifo nosso)

²⁰ Conto ampliado, de acordo com a nomenclatura feita por alguns críticos literários e que poderia ser caracterizado como uma novela para outros (uma forma narrativa de extensão intermediária, entre o conto e o romance).

Nesta obra fantástica, permeada pela fantasia, Eça apropria-se novamente da temática de *Fausto*. A história gira em torno do pacto com o Diabo. Além da temática de um acordo feito com o diabo, existem citações que nos permitem confirmar o legado de Goethe e *Fausto* nesta obra.

Segundo Otto Maria Carpeaux, na segunda parte de *Fausto*: “os personagens, inclusive o próprio Fausto, são símbolos, ou antes, alegorias, personificando certas idéias.” (CARPEAUX, s/d: 14) Assim, Helena personifica a beleza, a arte da Antigüidade, enquanto Fausto representa o homem moderno no seu ímpeto por conhecimento.

Interessante notar que, assim como *Fausto* está cheio de elementos alegóricos, Eça de Queirós também caracteriza a sua história como uma alegoria.

A palavra alegoria tem origem na palavra grega *allegoría*, que significa, “dizer o outro”, ou seja, dizer alguma coisa diferente do sentido literal. A alegoria distingue-se do símbolo pelo seu caráter moral e por representar a realidade elemento a elemento e não no seu conjunto, como o símbolo. A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato, um sentido mais profundo, sempre de caráter moral. O lastro moral da narrativa de Eça pode ser detectado à medida que a fortuna ganha pelo

personagem Teodoro com a morte do Mandarim não lhe traz a felicidade almejada.

A narração começa com um prólogo, um diálogo entre dois amigos:

“1º AMIGO (bebendo conhaque e soda, debaixo de árvores, num terraço, à beira-d'água)

Camarada, por estes calores do Estio, que embotam a ponta da sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!...

2º AMIGO

Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...

(comédia inédita).”

(QUEIRÓS, 1957: 17)²¹

A proposição e os pressupostos do relato já são revelados no prólogo, no qual Eça tematiza, através da voz de um dos personagens, a sua interrupção no trabalho com livros de cunho realista: “repousemos do áspero estudo da realidade humana”, e a opção em se embrenhar no terreno do fabuloso e do fantástico: “onde ergue a torre abandonada do sobrenatural”. Outro

²¹ Doravante aos nos referirmos ao conto *O mandarim*, utilizaremos a sigla OM.

elemento que mostra as intenções do escritor português com esta obra é esta referência à palavra comédia no final do prólogo, a qual lhe permitiu sugerir que se trata de um momento de repouso e distração. (BERRINI, 1994:54)

Segundo Carlos Reis é relevante ressaltar que este conto foi narrado em primeira pessoa, o que facilita a subjetividade e a fantasia, diferentemente das obras realistas de Eça que são escritas em terceira pessoa, permitindo assim maior objetividade. (REIS, 1990:156)

O personagem central, Teodoro, é um funcionário público que mora na pensão da D. Augusta e leva uma vida monótona e medíocre. Ao descrever-se Teodoro diz:

“nunca fui excessivamente infeliz – porque não tenho imaginação: não me consumia, rondando e almejando em torno de paraísos fictícios, nascidos da minha própria alma desejosa como nuvens da evaporação de um lago; não suspirava, olhando as lúcidas estrelas” (OM, p. 23).

Nesta formulação do personagem, percebemos a paródia que Eça faz em relação ao Fausto de Goethe, que é descrito por Mefistófeles como:

*Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewusst;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,*

*Und alle Näh'und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.
Fermento o impele ao infinito,
Semiconsciente é de seu vão conceito;
Do céu exige o âmbito irrestrito
Como da terra o gozo mais perfeito,
E o que lhe é perto, bem como o infinito,
Não lhe contenta o tumultuoso peito.
(GOETHE, 2004: 53)*

Comparando o perfil dos dois personagens, com características antagônicas, pode-se detectar em Eça a utilização da paródia, ou seja, o escritor mostra intertextualmente a diferença entre os dois personagens, que se relacionam por oposição, com o intuito de criar um efeito cômico, pois enquanto o personagem de Goethe tem a “ânsia pelo infinito”, o personagem de Eça “não almeja paraísos fictícios”.

Um dia, passeando por uma feira, Teodoro depara-se com um livro estranho que lhe chama a atenção. Leva-o para a casa e quando o abre se depara com esta mensagem:

“No fundo da China existe um mandarim mais rico que todos os reis de que a fábula ou a história contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdes os seus cabedais infindáveis, basta que toques essa campainha, posta a teu lado, sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode

sonhar a ambição de um avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha?" (OM, p. 25)

A proposta mexe com as suas ambições, já que ele, tocando uma campainha, poderia herdar milhões e ninguém saberia quem foi o causador da morte do Mandarin. Teodoro decide tocar a campainha e torna-se assim milionário. O personagem sabe que atrás deste grande poder, que o fez milionário, está a figura do Diabo, que lhe aparece e desaparece algumas vezes, na aparência de um homem comum. Teodoro não acreditava nesta figura, e explica as suas crenças religiosas antes do estranho incidente:

"Céu e Inferno são concepções sociais para uso da plebe – e eu pertenço à classe média. Rezo, é verdade, a nossa Senhora das Dores: porque, assim como pedi o favor do senhor doutor para passar no meu ato; assim como, para obter os meus vinte mil-réis, implorei a benevolência do senhor deputado; igualmente para me subtrair à tísica, à angina, à navalha de ponta, à febre que vem da sarjeta, à casca da laranja escorregadia onde se quebra a perna, a outros males públicos, necessito ter uma proteção extra-humana. Ou pelo rapapé ou pelo incensador, o homem prudente deve ir fazendo assim uma série de sábias adulações, desde a Arcada até ao Paraíso." (OM, p. 29-30)

Neste comentário do personagem, aparece a característica mais forte da prosa queirosiana, a ironia. O personagem, quando reza, não é por ter fé nas concepções religiosas, mas por

precaução, ele nunca sabe onde estará a pessoa que o poderá ajudar, caso no futuro necessite de um favor.²² O comentário inicial de Teodoro mostra também um ponto de vista equivalente ao personagem Fausto, que não se importa com o que acontece além da vida terrena:

*Davon will ich nichts weiter hören,
Ob man auch künftig hasst und liebt,
Und ob es auch in jenen Sphären
Ein Oben oder Unten gibt.*
Nem me interessa ouvir, deveras
Se há no além, ódio, amor estima,
E se há também tais esferas
Algum 'embaixo' e algum 'em cima'.
(GOETHE, 2004:167)

As duas proposições “blasfemas”, contestando o senso comum de religião e pondo em xeque a divisão moral e ética entre as esferas infernais e celestes, adquirem claramente perspectivas diferentes nos dois autores. Enquanto o questionar de Fausto mostra todo seu ímpeto em tentar ir além dos limites convencionalmente estabelecidos para o homem, na busca pela

²² Esta visão do personagem de Eça era comum na religiosidade portuguesa da época, segundo Moisés Espírito Santo: “A referência a Deus é uma comodidade, imposta, sem dúvida, por acção das camadas eruditas e das instituições eclesíásticas. (...) Aliás, a sabedoria camponesa aconselha a ser tão reverente com o Diabo como com Deus, já que “o Diabo não é tão feio com o pintam”. Na religião popular eles são concorrentes, cada um escolhe a sua clientela.” p.14. In: Moisés Espírito Santo - *A religião popular portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, s.d.

essência, o personagem de Eça coloca o debate em termos puramente sociais, desmistificando os dogmas cristãos convencionais, e dando um final inesperado para a sua contestação. Através do humor, da ironia, o autor português expressa sua crítica. Tendo como alicerce a tragédia de Goethe para construir essa crítica, o escritor, mais uma vez, relaciona-se com o texto alemão através da diferença, da paródia.

Teodoro depois de herdar milhões, apaixona-se por Cândida, mas encontra-a com uma carta que “começava por meu idolatrado – e era para um alferes da vizinhança”. Sentindo-se desiludido pela traição, acredita que nada o pode impedir de levar a vida sonhada. Depois disso, Teodoro vive semelhante a Fausto na primeira parte da tragédia, numa busca incessante de satisfação dos prazeres. Assim descreve este período:

“Descri para sempre dos anjos louros, que conservam no olhar azul o reflexo dos céus atravessados; de cima do meu ouro deixei cair sobre a Inocência, o Pudor, e outras idealizações funestas, a ácida gargalhada de Mefistófeles: e organizei friamente uma existência animal, grandiosa e cínica.” (OM, p. 57)

No trecho acima Teodoro deixa claro que perdeu a sua última ilusão e agora quer experimentar tudo que a vida tem a lhe oferecer de prazeres terrenos. O que nos lembra a procura de *Fausto I*, levado por Mefistófeles, na ânsia por satisfação de

instintos terrenos, como a procura dos prazeres da bebida, na cena “Na Taberna de Auerbach”; e da procura pela felicidade em uma mulher, na figura de Margarida.

Nesta desilusão amorosa de Teodoro, vemos também uma equivalência paródica, cujo alvo é a personagem Margarida de Goethe. Eça descreve Cândida com a mesma aparência de Margarida: loira e de olhos azuis. A opinião de que Eça idealizava a Margarida loira como um dos elementos da cultura alemã é emitida pelo crítico Campos Matos.²³

Mas, enquanto Margarida é pura e fiel, Cândida trai Teodoro na primeira oportunidade.²⁴

Depois disso, Teodoro prossegue realizando todos os seus desejos (prestígio social, posses materiais, sexo, etc.) e pensa que isto lhe trará felicidade. Ao contrário do Fausto de Goethe que sabe que os prazeres desta vida nunca o irão satisfazer, por isto estabelece a aposta com Mefisto. E Teodoro, assim como acontece com o personagem de Goethe, depois de várias tentativas, não encontra satisfação.

Segundo Michael Jaeger²⁵ (2004) e Jerusa Pires Ferreira²⁶ (1995) a figura de Fausto é um mito do homem moderno,

²³ MATOS, A. Campos (org). Dicionário de Eça de Queirós. Lisboa: Ed. Caminho, 1988, p.52.

²⁴ Vale ressaltar que Eça de Queirós utiliza esta mesma figura de mulher no conto *Singularidades de uma rapariga loira*, no qual esta, assim como Cândida, é uma figura traiçoeira. No conto citado, a personagem é uma ladra.

sempre procurando mais e mais, e quando se pensa em alguém que quer ir além de si mesmo, a figura de Fausto nos vêm à mente, e nisto percebemos a paráfrase de Eça com o Fausto goethiano.

Prosseguindo em sua busca, Teodoro começa a sentir-se culpado pela morte do Mandarin e viaja para a China, com a intenção de ajudar a família do Mandarin e assim amainar a sua consciência. Estando neste país, Teodoro comparece a um jantar no qual estão presentes generais ingleses e alemães e ocorre o seguinte diálogo irônico entre este e o general alemão:

“E o general, depois de tossir formidavelmente, murmurou, com condescendência:

- Portugal é um belo país...

Eu exclamei com secura e firmeza:

- É uma choldra, general.

A generala, colocando delicadamente à borda do prato uma asa de frango, e limpando o dedinho, disse:

- É o país da canção de Mignon. É lá que floresce a laranjeira...” (OM, p. 29)

Nesta citação, Eça de Queirós realiza um diálogo intertextual com a cultura alemã, já que a referida frase pertence à Canção

²⁵ JAEGER, Michael, História das catástrofes, Folha de São Paulo, 16 de maio de 2004, Tradução Marcus V. Mazzari, Caderno Mais!

²⁶ FERREIRA. Jerusa Pires. Fausto no Horizonte. São Paulo:Hucitec / Educ,1995.

de Mignon²⁷ escrita por Goethe (referindo-se a Itália) e musicada por Schubert em 1816:

“Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?
Kennst du es wohl? — Dahin, dahin!
Möchtl ich... ziehn.”

Este trecho da canção, em uma tradução livre, quer dizer: “Conheces a região onde florescem os limões/ onde laranjas de ouro ardem no verde escuro da folhagem?/ conheces bem? Lá, Lá /eu desejava estar”.

A mesma canção de Goethe foi utilizada por Gonçalves Dias como epígrafe do poema patriótico *Canção do Exílio* (1843), no qual as belezas do Brasil são exaltadas. Eça utiliza-se da mesma canção, em outro contexto, pois este jantar ocorre em uma região geográfica que está perdendo a autonomia e sendo invadida por países europeus. Nesta passagem do jantar, Eça de Queirós utiliza-se do humor crítico, e podemos pensar que faz uma alusão - com a presença dos generais no jantar - à presença do Imperialismo no século XIX.

Mas apesar do humor crítico do escritor, vemos que Teodoro é uma completa paródia do personagem de Goethe, pois

²⁷ A Canção de Mignon aparece pela primeira vez na obra “Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister” de Goethe.

enquanto o Fausto é permeado pela ânsia metafísica do infinito, o personagem eciano é totalmente volúvel, como o mesmo disse anteriormente que não almeja “paraísos fictícios”. E quando o leitor acha que Teodoro ganhará uma densidade dramática, pois mostra-se arrependimento em relação a morte do Mandarim, querendo ajudar a família deste, e por isso viaja para a China, notamos neste momento a subversão da história e a paródia eciana:

Também na China, esquece-se Teodoro da razão que o levou até o Oriente, e com má vontade recebe a notícia que a família do seu Mandarim fora encontrada. A ambigüidade interior de Teodoro, dominado pelo remorso e logo depois esquecido do seu crime; programando uma viagem para encontrar a família da sua vítima e esquecendo tal objetivo ao chegar no Oriente – acentua o caráter superficial da personagem do protagonista, extremamente volúvel nos seus desígnios.” (BERRINI,1992:69)

Assim, não realizando o seu intento inicial de ajudar a família do Mandarim, Teodoro retorna para Portugal. E mesmo sendo milionário, graças ao seu arrependimento, volta a viver do mesmo jeito que vivia antes e a morar na Pensão da D. Augusta. Perde todos os amigos interesseiros que fizera, pois estes acham que está pobre. Em seguida, mostra-se arrependido pela morte do Mandarim e por não ter ganhado o seu dinheiro trabalhando.

Faz seu testamento, deixando os seus milhões de forma metafórica para o demônio.

Deste modo, novamente vemos a ambigüidade deste personagem que age de forma volúvel em uma hora, mas termina o conto totalmente arrependido e vivendo de forma simplória. Comparando o personagem eciano com o *Fausto*, percebemos que no caso de Eça, o personagem arrependido volta a sua vida anterior, mas tendo que pagar por seu “pecado” com a perda das “amizades”. Reestabelece-se, de acordo com a moral cristã, a ordem social preestabelecida.

“Contém o Mandarim uma lição que o autor procura transmitir de forma lúdica: quer divertir o leitor a fim de lhe comunicar algo. Por isso exagera e, personagens e ações, assumem traços caricaturais. Acreditou sempre Eça de Queirós na eficácia do riso.” (BERRINI, 1992: 68)

Já no final de *Fausto* de Goethe temos a redenção do personagem, o qual não demonstra nenhum arrependimento, contrariando a moral cristã na qual o arrependimento é um dos passos para a redenção.

A narrativa de Eça termina com uma mensagem ao leitor que poderia ser a visão de Mefistófeles sobre a humanidade:

“consola-me prodigiosamente esta idéia: que do norte ao sul e do oeste a leste, desde a Grande Muralha da Tartária até às ondas do mar Amarelo, em todo o vasto

Império da China, nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdá-lo os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!”
(OM, p. 62)

Nesta formulação de Teodoro, a crítica se volta ao homem, dando uma visão nada edificante do ser humano, como um ser movido pela ganância e, portanto, sem salvação. Sob este ponto de vista, soa a descrença e a ironia de um Eça que, mesmo dando um toque moralizante a sua história, acaba por mostrar que, se a culpa é de todos, ou a culpa deixa de existir, ou todos os seres humanos são uma criação mal realizada de Deus. Já Goethe, um universalista, em uma concepção não moralizante, é mais crente na perfeição da criação como um todo. Exatamente por procurar e, por isso errar, o homem merece a salvação, pois sua suprema tarefa é colocar o **mundo em movimento**:

Und schreibe getrost : Im Anfang war die Tat!

E escrevo em paz: **Era no início a Ação!**

(GOETHE, 2004: 131 – grifo nosso)

6.4. São Frei Gil de Eça de Queirós e Fausto de Goethe

Jaime Cortesão²⁸ afirma que Eça escreveu São Frei Gil entre 1891 e 1893, mas o escritor não chegou a concluir a história, deixando apenas o manuscrito inicial e o plano de trabalho da obra que aponta qual seria a conclusão do texto. Mas a publicação somente se deu no volume póstumo organizado por Luís de Magalhães em 1912, chamado *Últimas páginas*, no qual além da história da vida de S. Frei Gil, há também a vida de Santo Onofre e São Cristóvão.

Utilizaremos para este resumo inicial o plano de estudos da obra deixado pelo escritor português e mais adiante a intertextualidade com o texto já publicado da obra.

O personagem São Frei Gil, assim como Fausto, é uma pessoa que realmente existiu. Mas a história de Fausto assim como de S. Frei Gil, estão por demais envoltas em lendas, que é difícil discernir a diferença do que é fantasia e do que é realidade. A lenda de S. Frei Gil²⁹ diz que ele nasceu em Vouzela (Portugal) em uma família de nobres, teria estudado em Coimbra e quando foi para Paris estudar Medicina, apareceu-lhe o diabo e propôs uma forma fácil de conseguir conhecimento, poder e

²⁸ CORTESÃO, Jaime. *Eça e a questão social*. Lisboa: Seara Nova, 1949. p.19

²⁹ BERARDINELLI, Cleonice. Apresentação e Notas Introdutórias. In: *Vidas de santos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p.243-244.

glória: freqüentar aulas de magia em Toledo, tendo como professor o diabo, que assim como no Fausto de Goethe, tinha a forma humana. O jovem acabou vendendo a alma ao diabo, e o pacto foi assinado com sangue.

Depois de estudar magia, vai a Paris e vira um grande médico. Graças à magia, Gil teria tido sete anos de satisfação de seus desejos, quando começou a ouvir uma voz que o intimava a mudar de vida. Tenta continuar na mesma vida, mas não consegue, pois sempre escuta a mesma voz. Arrepende-se, distribui toda a sua riqueza, queima todos os seus livros e entra para um convento em Santarém, vivendo o resto de seus dias em oração e penitência.

Segundo BERARDINELLI (2002), esta lenda refere-se a história do personagem histórico Gil Rodrigues de Valadares que nasceu em 1185 em Coimbra e morreu em 1265 em Santarém. Gil de Valadares estudou filosofia e teologia em Portugal e medicina em Paris.

Apropriando-se desta lenda, Eça de Queirós começa a sua história mostrando o jovem Gil estimulado pela ânsia de conhecer o mundo e a alma humana, pois possuía “uma curiosidade temerária, que tudo queria compreender, até a ordem da Natureza”. (QUEIRÓS, s/d: 250)

Podemos ver também neste outro trecho a caracterização da curiosidade do personagem:

“D. Gil voltava para o solar, devorado pela curiosidade daquele saber.... Por aquela ciência, como por uma escada sem fim que mergulha nos céus, o homem ascende aos altos segredos!” (QUEIRÓS, s/d: 268)³⁰

A analogia entre o Fausto e Gil pode ser feita de maneira quase que imediata. Na obra de Goethe, o homem é descrito, nas palavras de Mefistófeles, como aquele que anseia também pelo infinito, o equivalente nas palavras de Gil “uma escada sem fim”:

*Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh'und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust*
Fermento o impele ao infinito,
Semiconsciente é de seu vão conceito;
Do céu exige o âmbito irrestrito
Como da terra o gozo mais perfeito,
E o que lhe é perto, bem como o infinito,
Não lhe contenta o tumultuoso peito.
(GOETHE, 2004: 53)

Neste excerto do *Fausto*, fica claro que os conhecimentos obtidos através dos estudos não irão satisfazer o protagonista, por isso irá buscar o desvendamento dos mistérios da vida através da magia.

Em S. Frei Gil, assim como em Fausto, temos esta insatisfação com as fontes convencionais de conhecimento, e por

³⁰ Doravante a referência ao texto São Frei Gil virá como SFG.

isso os dois protagonistas vão procurar o saber através de outros meios, que são chamados magias ou bruxarias, como vemos nesta descrição da juventude de Gil:

“No solar o velho D. Rui estranhava a nova existência de Gil – que, agora, das suas caminhadas solitárias, sem galgo, sem escudeiro, voltava carregado de ervas, como um aprendiz de ervanário. Mas quando soube que ele andava aprendendo a arte de curar, a sua admiração por aquele filho excelente cresceu.” (SFG, p.269) – podemos perceber aqui um paralelo com o Fausto goethiano, que também se entrega aos mistérios da magia:

*Drum hab' ich mich der Magie ergeben
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund
Por isto entrego-me à magia,
A ver se o espiritual império
Pode entreabrir-me algum mistério,
(GOETHE, 2004:63)*

A passagem do texto de *S. Frei Gil* aborda um episódio da juventude do personagem quando seu pai começa a perceber as mudanças que ocorrem com o filho, depois de sua amizade com Porcalho. Este amigo tinha grande interesse por medicina e “as artes de curar”, e para exercitar suas práticas, roubava cadáveres do cemitério para melhor conhecer o corpo humano. Desta forma, Porcalho estudava medicina, mesmo correndo o risco de ser preso ou excomungado por profanar corpos; sua ânsia pelo conhecimento da anatomia humana (para assim

descobrir a cura de doenças) era maior que o medo de ser pego em ato considerado blasfemo pela sociedade medieval da época. Também Fausto, na procura pela essência, vai além dos limites e não respeita barreiras:

*Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel*
Com dúvidas e escrúpulos ao me alocó,
Não temo o inferno e Satanás tampouco
(GOETHE, 2004: 63)

Enquanto Fausto, é guiado pelo “pequeno mundo” por Mefistófeles, no afã de encontrar um momento de plenitude, Frei Gil é despertado para o caminho obscuro por mestre Porcalho, como vemos nesta passagem:

“As secas plantas, com que mestre Porcalho lhe ensinara a fazer emplastos para curar humores, lhe tinham dado o desejo de conhecer toda a vasta natureza que cobre a Terra, e a estrutura dessa Terra (.....) bem depressa quis conhecer a alma, e as leis múltiplas e maravilhosas que a regem Porque aspirava ele ao bem? Porque sentia uma resistência ao mal? (...)” (SFG, p.271).

Gil em sua juventude quer saber por que o homem teme o mal. Nesse sentido, o personagem de Eça bem difere de Fausto que, no monólogo inicial da obra de Goethe, diz que não tem escrúpulos, nem teme o mal ou o diabo. Nesse mesmo monólogo inicial do Fausto o personagem diz que já estudou tudo, e mesmo assim, continua o mesmo, tão tolo quanto dantes.

*Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heissem Bemühen.
Da steh' ich nun, ich armer Tor,
Und bin so klug als wie zuvor!
Ai de mim! Da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! Da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou! (GOETHE, 2004: 63)*

Fausto mostra que procurou o conhecimento em todas as fontes convencionais, não se satisfazendo com elas. Diante desses questionamentos, Gil decide sair de sua cidade em busca da ampliação de conhecimentos. E começam as aparições do Diabo, que assim como na obra de Goethe tem a forma humana. A primeira vez que Gil encontra o diabo é numa montanha, quando está pensando se deve ir estudar fora de sua cidade. É nesta hora que aparece um jovem muito simples que por coincidência tem o mesmo sonho. Mas depois desta conversa, o jovem desaparece e a erva que outrora havia sido pisada por ele secara. Depois disso, Gil decide ir em busca de novos conhecimentos e junto com seu empregado Pero Malho realizam a viagem de cavalo à procura do seu intento. Avistam um oásis localizado numa floresta, e decidem descansar, quando encontram um homem estranho de nome Astorga, acompanhado

do seu empregado Habrico. Neste trecho percebemos que é outra aparição do diabo quando é feita a descrição deste estranho:

Era sobretudo aquele tufo de cabelo erguido na testa, como uma crista flamante, que o inquietava. E que alforge era aquele que continha, na sua estreita bolsa, bacias de prata, bragais de linho fino, toda a hucharia de uma mesa real, e tapizes de rico samite? E onde houvera mais coruscante olhar, negro como fendas do inferno, do que aquele do estranho Habrico? O bom Pero coçava o queixo, com um desejo, que o invadia, de gritar de repente, por sobre o fidalgo, o escudeiro e os alforges, o nome afugentador de Jesus, Maria e José. (SFG, p.286-287)

Depois deste encontro, o manuscrito acaba e o que temos é o plano de trabalho da obra no qual Eça mostra o que pretendia com a obra e neste planejamento³¹ do escritor português temos:

Frei Gil irá estudar medicina em Paris, mas no caminho encontra um cavaleiro que o convida para estudar as “artes negras” em Toledo. O cavaleiro diz que as artes aprendidas em Toledo dão ao possuidor o ouro, o poder e a eterna mocidade e a felicidade. Quando chega à Universidade das artes negras em Toledo, os professores pedem que assine um pacto com o demônio, Gil assina e começa a desfrutar de um poder inigualável. Começa por palácios, mulheres, cavalos, ouro...

³¹ Interessante notar que este plano de trabalho de Eça de Queirós é tão cheio de detalhes que poderíamos aproximá-lo de um conto, pois tem toda a estrutura da futura obra.

Depressa, no entanto, percebe que apenas estas coisas não o satisfazem. Vai estudar em Paris e sente-se insatisfeito com o acúmulo de informações, apenas como um fim em si mesmo. Então, procura o poder e também se cansa dele. Passa às grandes aventuras pelo mundo afora, e permanece insatisfeito. O diabo o leva para conhecer as estrelas, quer conhecer o Céu e o Inferno, mas o diabo não tem permissão para lhe mostrar. Gil começa a pensar que um amor verdadeiro poderá lhe satisfazer a alma inquieta. Avista uma mulher que de repente passa a adorar, sem lhe ver o rosto; segue-a até que um dia a miragem se lhe revela enfim, e é o esqueleto da Morte. Tal fato o leva a repensar sua vida e renegar todo o seu passado, e a ir para Santarém em Portugal, onde vai morar em um convento.

Começa a sentir-se infeliz, e quer anular o pacto com o diabo. Gil tem fé na Virgem Maria, começa a rezar e pede que esta realize o milagre de anular o pacto. Então, Frei Gil dedica-se a uma criança e a um velho enfermo. Acredita que mudando a sua vida, merecerá um milagre. O que acaba ocorrendo, a Virgem anula o pacto. Ainda assim, o diabo o tenta; mas ele, agora, sente-se protegido pela Virgem Maria e despreza as investidas do diabo. Passa a viver feliz e em paz em um convento, que fica em um silencioso vale. E morre sendo considerado um santo.

Ao analisar o plano de trabalho da obra, vemos que outra passagem de evidente intertextualidade com a obra de Goethe é a redenção promovida pelo Feminino. No final de *Fausto II*, de forma paralela, temos a seguinte cena:

*Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.*
O Transcendente-Indefinível
É fato aqui;
O Feminil-Imperecível
Nos ala a si.
(GOETHE, 1991: 451-2)

Em ambas as obras (Goethe e Queirós) a salvação só é alcançada graças ao Feminino. No caso do *Fausto* temos a salvação do personagem alcançado através de um amor humano (Margarida), que tudo perdoa, em nome do homem amado. Por isso, esse amor ultrapassa também a esfera terrena e equivale ao amor divino. Margarida é aquela que ama exemplarmente, é a corporificação do amor, que se torna divino.

No *Fausto* de Goethe temos na figura do diabo, aquele que abre as portas para o mundo das sensações físicas e suas facilidades. A diferença da relação dos personagens (Fausto e Gil) com o mal reside no fato de que em Goethe há um pacto, selado com uma gota de sangue, mas a tensão e atenção especial residem na aposta, feita entre Fausto e Mefistófeles, na

qual tanto o Fausto, quanto o diabo podem ser vitoriosos. Em *S. Frei Gil*, de acordo com o plano de estudos deixado pelo escritor português, temos apenas um pacto no qual só um pode vencer. No caso do planejamento de Eça de Queirós, contudo, através da intercessão de um poder superior – a Virgem Maria – o pacto pode ser desfeito. A obra da Literatura portuguesa aproxima-se, nesse sentido, mais da lenda popular sobre o Dr. Fausto, na qual o pacto com o diabo tem um caráter mais estático e fechado, não apresentando a mobilidade de uma aposta, ou seja, o diabo deveria servir a Fausto durante 29 anos; encerrado esse período, o Fausto popular fatalmente deveria entregar sua alma ao diabo.

Prosseguindo na comparação dos protagonistas dos dois textos pode-se afirmar que tanto Fausto quanto Gil são criaturas extremamente insatisfeitas com o presente e almejam o infinito. Graças a este fato estão permeáveis a uma troca feita com o diabo, dialogando assim com anseio fáustico da humanidade (originariamente personificado no *Fausto* de Goethe) por mais e mais conhecimento. Desta forma, Eça de Queirós realiza nesta obra uma intertextualidade temática entre sua obra e a de Goethe. Isto é favorecido pelas semelhanças entre as histórias dos personagens reais, as quais foram inspiradas ambas as obras.

7. Considerações finais

*Se em confusão me serve ainda agora,
Daqui em breve o levarei à luz.
Quando verdeja o arbusto, o cultor não ignora
Que no futuro fruto e flor produz.³²*
(GOETHE)

A pesquisa objetivou mostrar o legado de *Fausto* na obra de Eça de Queirós e para isto procuramos dar inicialmente um panorama geral deste legado na literatura portuguesa do século XIX. Analisamos que o primeiro grande escritor que inaugurou esta onda faústica em Portugal foi Almeida Garrett, com a sua tentativa, no livro *Viagens da minha terra*, de identificar um Fausto português, que seria S. Frei Gil, como demonstrado na pesquisa.

Percebemos que um dos escritores que mais se utilizaram do tema *Fausto* na Literatura Portuguesa do século XIX foi Eça de Queirós. Esta preferência pelo tema faústico, pode ser detectada nos textos analisados no qual o autor português retrabalha este tema: ora parodiando, ora parafraseando, ora estilizando. Através desta relação intertextual, o autor se apropria da obra

³²GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: editora 34, 2004,p.53.

Fausto de Goethe, subvertendo suas histórias segundo critérios e objetivos próprios, utilizando-se muitas vezes da ironia para este propósito.

Eça atualiza a temática de *Fausto* reescrevendo em seu momento histórico: *O Mandarin* dialoga com *Fausto*, parodiando algumas vezes. Ao fazê-lo o escritor firma as origens e fortalece a relevância da obra inaugural que, por discutir temas universalmente válidos, é sempre atual. Já na obra *Mefistófeles* Eça utiliza a ópera de Gounod, como ponto de partida para analisar *Fausto* de Goethe. Em *S. Frei Gil* temos uma obra inacabada, mas que tentamos demonstrar que apesar de ser inspirada numa história portuguesa tem elementos do *Fausto* goethiano em sua composição. No conto *O Senhor Diabo*, Eça atualiza a figura do Diabo - que não é visto somente como encarnação de forças maléficas - igualmente como no livro *Fausto*. E utiliza-se também, da ambientação da trama na Alemanha, em alusão à obra de Goethe. Mas, Eça cria em *O Senhor Diabo* uma obra singular que não se pretende paródia ou paráfrase de *Fausto*. Podemos observar através da análise temática a existência do legado recebido por Eça de Queirós nas obras estudadas, o que nos lembra a formulação de Mikhail Bakhtin: "Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados". (BAKHTIN, 2000: 364)

Esta dissertação procurou dar a sua contribuição aos estudos críticos intertextuais da obra de Eça com a literatura alemã, faceta do escritor português ainda pouco explorada pela crítica. Sob este aspecto, o estudo ora apresentado busca contribuir para este tema profícuo que é o legado do *Fausto* na obra de Eça de Queirós.

Além da intertextualidade com a obra *Fausto* que procuramos demonstrar nesta pesquisa, outro fato que nos chama a atenção é o fantástico novamente presente na obra de Eça de Queirós. Interessante lembrar que o escritor ficou conhecido como grande precursor do Naturalismo e representante máximo do Realismo em Portugal. Criticou escritores românticos, defendendo as idéias realistas, pois segundo o escritor na sua conferência no Cassino Lisboense, “o realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas” e prossegue explicando a sua crítica “a arte não deve ser destinada a causar impressões passageiras, visando simplesmente o prazer dos sentidos”.(QUEIRÓS apud MATOS, 1988:126). Esta crítica foi efetuada tempos depois de haver escrito os seus primeiros contos fantásticos, dentre eles *O Senhor diabo*, analisado nesta dissertação. Depois disso, o escritor dedica-se a obras escritas dentro do princípio realista de observação, análise e denúncia. Mas, talvez cansado de se ater a estes mesmos princípios outrora

defendidos, dá largas veias ao fantástico em o *Mandarim* (1867). Acerca deste fato, o próprio autor analisa em carta enviada ao redator da *Revue Universelle*, esta volta aos contos fantásticos como um ato de liberdade:

“mesmo depois do naturalismo, escrevemos contos fantásticos, verdadeiros, daqueles onde há fantasmas e onde se encontra no canto da página o diabo (...), então pelo menos ao longo de um pequeno volume, já não se sofre a incômoda submissão à verdade, a tortura da análise, a impertinente tortura da análise, a impertinente tirania da realidade. Goza-se de plena liberdade estética.” (QUEIRÓS apud RIBEIRO, 1996:206)

Assim, o escritor português mostra que já não existe apenas o escritor realista, mas o escritor Eça de Queirós, que se guia, antes de tudo, pela “liberdade estética” ao criar obras tidas como realistas e outras como fantásticas, como classifica Antônio José Saraiva. (SARAIVA, 1990:149)

8. Bibliografia

Obras do autor e sobre Eça de Queirós

AGOSTINHO, José. *Eça de Queirós*. Porto: Casa editora A. figueirinhas, 1925.

BERARDINELLI, Cleonice. Apresentação e Notas Introdutórias. In: *Vidas de santos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

BERRINI, Beatriz. *Eça de Queirós - literatura e arte - uma antologia*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

BERRINI, Beatriz. *O Mandarin: Edição Crítica das obras de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1992.

CANDIDO, Antonio. *“Eça de Queirós - entre o campo e a cidade”*. *Tese e antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978, p.29-56.

CORTESÃO, Jaime. *Eça e a questão social*. Lisboa: Seara Nova, 1949.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo de Eça de Queirós*. 4.ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

LIND, Georg Rudolf. Alemanha. In: MATOS, A. Campos (org). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Caminho, 1988. p.41-50.

LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queirós*. São Paulo: José Olympio, 1939.

LOPES, Óscar. Jesus e o diabo. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo. Centro de Estudos Portugueses da FFLCH da USP, 1997, p. 463-468.

MACHADO, Álvaro Manuel. In. Ribeiro, Maria Aparecida org. *História Crítica da Literatura Portuguesa*.(vol.6) coordenado por Carlos Reis. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1996.

MATOS, A. Campos (org). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Caminho, 1988.

MEDINA, João. *Eça de Queirós e a geração de 70*. Lisboa, Moraes Editores, 1980.

MELLO, de Allyrio. *Eça de Queirós, o exilado da realidade*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1945.

MOOG, C. Viana. *Eça de Queirós e o século XIX*. 5.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

PRADO. Jacinto Coelho do. *Dicionário de Literatura*. 5 vols. Porto: Figueirinhas, 1994.

QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarim*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarim*. São Paulo: Ática, 1997.

QUEIRÓS, Eça de. *Notas Contemporâneas*. Porto, Lello e Irmão editores, 1951a.

QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarim*. Porto: Lello e Irmão editores, 1957.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

QUEIRÓS, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto, Lello e Irmão editores, 1951b.

QUEIRÓS, Eça de. In: MATOS, A. Campos (org). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Caminho, 1988.

REIS, Batalha.(prefácio) in QUEIRÓS, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto, Lello e Irmão editores,1951.

REIS, Carlos & MILHEIRO, Maria Rosário. *A construção da narrativa queirosiana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1984.

REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 5, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2001.

RIBEIRO, Maria Aparecida org. *História Crítica da Literatura Portuguesa.(vol.6)*. coordenado por Carlos Reis. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1996.

RODRIGUES, Medina. *Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.

SACRAMENTO, Mário. Eça de Queirós. *Uma estética da ironia*. Coimbra, Coimbra Ed., 1945.

SAMPAIO, Albino Forjaz. *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos séculos XIX e XX*. Porto: Livraria Fernando Machado, 1942.

SCANTIMBURGO, João de. *Eça de Queirós e a tradição*. São Paulo: Siciliano, 1995.

SARAIVA. Antônio José. *As idéias de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

SARAIVA. Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. 9.ed. Porto: Porto editora, 1976.

SARAIVA, Antônio José. *A Tertúlia Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1990.

SIMÕES, José Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 3.ed. Amadora, Bertrand, 1980.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A Literatura "Negra" ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Editorial Novaera, 1978.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de Eça de Queirós*. Porto. Lello & Irmão Editores, 1990.

WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. S.L. Publicações Europa-América, 1976.

Obras do autor e sobre Goethe

Nota: Trechos de textos estrangeiros traduzidos sem nenhuma sinalização são traduções livres feitas por nós.

BOESCH, Bruno. *História da Literatura Alemã*. Ed. Herder/EDUSP, São Paulo, 1967.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Perspectiva. São Paulo, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. .Prefácio. In *Fausto*. Goethe. São Paulo, Clássicos Jackson, s/d.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1959.

CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Goethe. In: *A cinza do purgatório*; Ensaios. Casa do estudante Brasileiro, 1942.

CROCE, Benedetto. *Goethe / Benedetto Croce*. Mendoza : D'Accurzio, 1951.

DELILE, Maria M.Gouveia Delile. In: BARRENTO, João. Fausto Org. *Fausto na literatura européia*. Lisboa: Editora Apáginastantas, 1984.

D'ORNELLAS, Agostinho. In: *Fausto*. GOETHE, Johann Wolfgang von. São Paulo: Martin Claret, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec / Educ, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre literatura*. Sel. e trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Faust: *Der tragödie zweiter Teil*. Suttgart: Ernst Klett Verlag, 1981.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Martin Claret, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: editora 34, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall.. Belo Horizonte: editora Vila Rica, 1991.

HEISE, Eloá & ROHL, Ruth. *História da literatura alemã*, São Paulo: Ática, 1986.

HEISE, Eloá di Pierro. In: *A literatura da virada do século: Fim das utopias?* Org Laura Zuntini de Izarra. São Paulo: Fapesp/Humanitas, 2001.

JAEGER, Michael, *História das catástrofes*, Folha de São Paulo, 16 de maio de 2004, Tradução Marcus V. Mazzari, Caderno Mais!

KAISER, G. R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

MARTINI, Fritz. *História da Literatura Alemã II*. Lisboa: Estúdios Cor, s/d.

MAZZARI, Marcus A. in *Fausto*. Johann W. Goethe. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: editora 34, 2004.

RINTELEN, Fritz Joachim Paul von. *Goethe: espírito e vida*. São Paulo: Melhoramentos, 1949.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993b.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993c.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *A Literatura Alemã*. EDUSP, São Paulo, 1980.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *Perfis e sombras: Estudos de Literatura Alemã*. São Paulo, E.P.U, 1990.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. Prefácio in: Goethe, Johann W. *Fausto*. São Paulo: Itatiaia. 1981.

Obras Gerais

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar/FGV, 1999.

AMEAL, João. *História de Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1958.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética - a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucite/Edunb, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. Da pré-história do discurso romanesco. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BARROS, Diana & FIORIN, Luiz. (Orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em Torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo. Edusp. 2002.

BATALHA, Maria Cristina. *Os caminhos da construção do mito romântico in* Cadernos do CNLF, Série VII, nº09 - Língua e Linguagem nos Textos Literários, 1998.

BERGIER, Jacques. *Les chef-d'oeuvres du fantastique*. Paris: Planète, s/d.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CORTÁZAR, Julio – “Alguns aspectos do conto”, In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ESPIRÍTO SANTO, Moisés. *A religião popular portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, s.d.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Cultrix, 1972.

LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1987.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz. - A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro, Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada (história, teoria e crítica)*. São Paulo: Edusp, 2000.

PEIXOTO, Andréa. In: http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_gotica.htm

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SANT'ANA. Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e companhia*, São Paulo: Ática, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. São Paulo/Campinas: Papyrus, 1996.

WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. S.L. Publicações Europa-América, 1976.