

UM SATANÁS PELINTRA: UM EXERCÍCIO DE LEITURA DO MITO FÁUSTICO N' *OS* *MAIAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS

A DOWN-AT-THE-HEELS SATAN: A READING EXERCISE OF THE FAUSTIC MYTH IN THE MAIAS, OF EÇA DE QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p47-73>

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira ¹

RESUMO

A intenção do presente artigo é realizar um exercício de leitura d'Os *Maias* (2001) [1888], do romancista Eça de Queirós (1845-1900), assim pretende observar como certas características do 'mito fáustico' aparecem no decorrer do romance, quais sejam: o desejo pelo conhecimento e a contenda com o saber previamente estabelecido e o controle pelo próprio destino. Assim, o artigo será composto por três partes. Na primeira, apresentar-se-á a trajetória do mito fáustico até a sua recepção em Portugal, no século XIX tendo em vista que o mito fáustico mantém um núcleo duro ao mesmo tempo que se altera conforme o trajeto. Na segunda parte, pretende-se apresentar a aparição, para além do que é visto n'Os *Maias*. Desse modo, considerar-se-á que o mito pode ser

ABSTRACT

The following essay intends to do a reading exercise of Eça de Queirós's (1845-1900) *The Maias* (2001) [1888], that wants to understand how specific characteristics of the faustic myth, just as the longing for the knowledge or the control of one's own destiny, appear during the novel. Therefore, the essay will be divided into three parts. The first one will show the path trodden by the faustic myth until it arrived in Portugal in the 19th Century, always minding how the faustic myth keeps a solid core at the same time it changes during the trajectory. The second part will present the apparition of the faustic myth in the queirosian works, aside from the one seen in *The Maias*. Thus, it will be considered that the myth can be found in the chronicle "Mefistófeles", from *Prosas Bárbaras* [1903]

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

encontrado na crónica “Mefistófeles”, de *Prosas Bárbaras* [1903] (1912), escrita para o folhetim da *Gazeta de Portugal*, de 1866 até 1867; e no romance *O primo Basílio* (1878). Do mesmo modo, ponderar-se-á um pouco sobre a localização d’*Os Maias* no contexto geral da obra queirosiana, como integrante do projeto literário “Cenas Portuguesas” ou “Cenas da Vida Portuguesa”. Por último, realizar-se-á uma análise de caso da obra de predileção, focando principalmente no primeiro volume do livro que, como foi possível observar, é aquele que traz em suas páginas as representações que consideramos mais pertinentes para uma leitura do mito fáustico. Do arcabouço teórico queirosiano, foi de valia o livro de Izabel Margato, *Tiránias da modernidade* (2008), e o livro de Sérgio Nazar David, *O século de Silvestre da Silva, vol.2: estudos queirosianos* (2007). Da mesma forma, os livros *Fausto na literatura europeia* (1984), organizado por João Barrento, e *O olhar de Orfeu* (2003), organizado por Bernadette Bricout, foram essenciais para uma ponderação bem fundamentada das bases históricas, literárias e filosóficas do mito fáustico.

PALAVRAS-CHAVE

Os Maias; Eça de Queirós; Fausto; Mito; Literatura Comparada.

(1912), written for the feuilleton of the *Gazeta de Portugal*, from 1866 to 1867; and in the novel *Cousin Bazilio* (1878). In the same way, it will be pondered about the place of *The Maias* in the general context of the queirosian works as an integrant of the literary project called “Portuguese Episodes” or “Episodes of the Portuguese Life.” Finally, in the third and last part, it will be done the analyses of the work of predilection, focusing mainly on the first volume of the book, which, as was possible to realize, is the one that brings in its pages the representations that we considered the most pertinent for a reading exercise of the faustic myth. From the queirosian critical fortune, it was extremely important the following books: Izabel Margato’s *Tiránias da Modernidade* (2008) and Sérgio Nazar David’s *O século de Silvestre da Silva, vol.2: estudos queirosianos* (2007). Equally, the books *Fausto na literatura europeia* (1984), edited by João Barrento, and *O olhar de Orfeu* (2003), edited by Bernadette Bricout, were essential for one’s well-organized thinking about the historical, literary, and philosophical foundations of the faustic myth.

KEYWORDS

The Maias; Eça de Queirós; Faust; Myth; Comparative Literature.

1 TRAJETÓRIA DO MITO – ORIGENS, TRANSFORMAÇÕES E RECEPÇÕES

1.1 PREÂMBULO

Assim como na ária inicial de uma ópera, cujo tom prepara a narrativa por vir, o presente estudo pretende, com essa introdução, apresentar o caminho das nossas ponderações sobre *Os Maias* [1888] (2001), de Eça de Queirós (1845-1900). Ainda que, é claro, é necessário que, antes de adentrarmos nas questões do romance, apresentar o que seria esse tal mito fáustico, quais seriam as suas características, ou melhor, quais seriam os seus problemas literários que instigaram dezenas de autores – prosadores, dramaturgos e poetas – a virem à sua porta deixar aos pés do portal obras das mais variadas, como espécie de tributo grave ou jocoso.

No entanto, como diz o subtítulo, cabe que explicitemos o que queremos e consideramos necessário apresentar, à guisa de preâmbulo. Ou melhor dizendo, o que é necessário explicitarmos para além da afirmação, não de maneira extremamente categórica – pois cabe que as nossas intenções de leitura não suprimam o que a própria obra tem a nos dizer –, a existência de uma apreensão do mito fáustico no romance.

Desta forma, gostaríamos de apresentar que ele estará dividido em três partes: “A Trajetória do Mito”, no qual irá apresentar o caminho do mito fáustico, indo das suas origens alemãs até a sua recepção no Século XIX e em Portugal especificamente; “Apreciações Fáusticas”, que abordará as aparições do mito fáustico na obra de Eça de Queirós; por fim, o último movimento, “*Je suis Mephisto*”, será aquele que lerá *Os Maias* de maneira mais próxima e que intuirá as aparições do mito na obra.

1.2 ORIGENS

Apresentada a estrutura do estudo, podemos prosseguir às trajetórias do mito fáustico. Assim, importa-nos apresentar, nesta subseção, como e qual foi essa trajetória até o que viria a ser a sua recepção em terras lusitanas no século XIX. Sabemos que por ser esse um movimento muito abrangente, iremos olhar de maneira um tanto mais breve e panorâmica sobre as manifestações de tal mito, retendo-nos, é claro, naquelas obras que, tendo em mente a sua importância na história da literatura, serão os principais, e em alguns casos os mais famosos, representantes do mito. Quais sejam: o *Volksbuch (História do Doutor João Fausto)* (1587), publicado por Johann Spies (1540-1623); o *Doctor Faustus* (1604-1616), de Christopher Marlowe (1564-1593); e o *Fausto* (1808-1831), de Johann Wolfgang Goethe.

No entanto, antes que prossigamos no desenrolar da perspectiva panorâmica proposta, é preciso um alerta: quando nos colocamos, quando nos posicionamos diante de um mito, nós temos de ter em mente que não necessariamente estamos olhando, lendo ou ouvindo uma versão definitiva, com todos os seus pontos estabelecidos de modo a não haver dúvidas da sua procedência. Lidar com um mito é como olhar para um busto de Jano e entender que por trás da face que olhamos há outra que não vemos. Compreendemos então o que nos fala Bernadette Bricout em prefácio do livro *O Olhar de Orfeu* (2003), no qual diz que:

o mito é sempre um jogo de luz e sombra, descoberta e recobrimento, ao mesmo tempo ingênuo e complexo, transparente e enigmático. [...] O mito ultrapassa as fronteiras dentro das quais gostaríamos de prendê-lo. Tal qual o espírito pairando sobre as águas no instante da criação, quando o mundo era somente caos, o mito vagueia (Bricout, 2003, p. 14).

O mito, então, envolto nesse caráter provisório e revoltoso, mostra-se, muitas vezes, avesso a, como bem fala Bricout, definições que estabeleçam uma chave de leitura unívoca. Por isso, a função que imaginamos ter a apresentação das transformações do mito fáustico seria a de atestar o conhecimento dessa ‘cadeia evolutiva’ de modo que, no instante em que seja realizado o embate com a obra de Eça de Queirós, compreendamos como certas características típicas do mito fáustico – o conhecimento como poder e a vontade de ultrapassar todos os limites do conhecimento pré-estabelecido; a tomada do próprio destino e as aspirações em limites – apareceriam e seriam relacionadas ao problema fáustico n’*Os Maias*. Assim, tal percurso permitirá observarmos como a específica obra de Eça de Queirós irá receptionar uma vertente romântica do mito e, a partir de sua postura crítica e a partir do conhecimento do autor da literatura fáustica anterior, irá apontar a fragilidade, além de ridicularizar tais impulsos fáusticos através das personagens.

Portanto, sem mais delongas, que as cortinas se levantem e possamos ver o desfile de alguns dos Faustos escolhidos, cada qual com o seu pacto, o seu diabo e a sua danação.

A primeira encarnação que olharemos aqui do mito, a *História do Doutor João Fausto*, de fato, é baseada em histórias da tradição oral alemã sobre, exatamente, um Fausto. Presumidamente nascido em 1480 e morto em 1540-1541, as lendas giravam ao redor da figura de um homem, filho de camponeses, cuja propensão para as Letras era tamanha e que, perseguindo a vontade de conhecer o mundo, se doutora em Teologia. Porém, pela sua personalidade ímpia e pelo ímpeto, os conhecimentos que estavam nas Sagradas Escrituras não eram o bastante e começam a perseguir um conhecimento especulativo.

Claro, essa é uma versão da história, saída do *Volksbuch*¹ de 1587 e

¹ Segundo Maria Helena Goncalves da Silva em nota de seu texto “A fixação literária do Mito de Fausto: *Volksbuch* de 1587”: “Os *Volksbücher* continham lendas e eram vendidos a preços ínfimos nas feiras, no século XVI” (Silva, 1984, p. 36).

já influenciada pela moral protestante emergente por causa da Contrarreforma, na qual Fausto é um herege que desafia o Deus ao renegá-lo e buscar um conhecimento que não se encontra na esfera humana. Pintado muitas vezes tal qual um médico, um alquimista, um mago, um charlatão; um herege que fez o pacto com o Diabo; como uma figura popular ou como pária social, é difícil, em si, estabelecer como seria a figura histórica do Fausto. Rita Iriarte, em ensaio referido anteriormente em nota, dirá que: “Esta disparidade de opiniões mostra a impossibilidade de reconstituir com rigor o significado da figura histórica de Fausto.” (Iriarte, 1984, p. 26). No entanto, ainda que as histórias populares que dão base ao *Volksbuch* não permitam estabelecer uma linha biográfica acurada, elas abrem espaço para que façamos uma leitura dessa figura importante que foi o Doutor Fausto dentro das contradições e das turbulências que compunham a sua época. Assim como abre diálogo conosco na contemporaneidade e ajudam a compreender o porquê da longevidade do mito, pois, como fala Iriarte (1984, p. 32):

Uma das razões que explicam a universalidade de Fausto é o facto de ele se situar entre duas fases da cultura europeia e participar de ambas. A reflexão sobre o mito de Fausto não só nos conduz à tradição mágica e religiosa subjacente ao mesmo, como também à reflexão sobre o sentido da ciência, do saber secularizado oriundo do século XVI e que, no mundo de hoje, coloca o homem em graves problemas. É na ciência que a sede de saber do homem contemporâneo se exterioriza, é essencialmente no campo da ciência e da técnica que ele faz as suas conquistas.

Dessa maneira, tornar-se-ia o Fausto uma figura que carregaria nas suas costas o peso de representar uma nova figura do sábio, que não mais está restrito ao conhecimento teológico, mas é revelador dos fenômenos da natureza, local tipicamente reservado aos mistérios divinos, pela natureza ter sido criação de Deus e somente Ele ser capaz de compreendê-la em sua totalidade.

O valor de transitarmos pelas histórias populares permite compreendermos para onde o *Volksbuch* de 1587 levou o mito fáustico ou que mudanças foram realizadas nele. Talvez, em primeiro lugar, uma grande mudança foi o uso da lenda para estabelecer um forte tom de moral protestante em suas páginas. O que antes havia de burlesco e anedótico, assume um tom prescritivo, como conto que adverte os perigos de sair do caminho da religião. Um conto no qual o “homem da ciência” que deseja o

reino físico, o mundo da mente e almeja ser parte das hostes do diabo, no fim, por sua ambição, é arrastado aos infernos, sem que haja a mesma piedade que Deus demonstrou para tantos outros Santos magos do passado que venderam a alma e então se arrependeram, sendo acolhidos pelo seio piedoso do Criador. O mito, alterado pela moral protestante, demonstraria que não haveria piedade para “um herói anti-ordem, anti-autoridade, anárquico, amoral, folgazão, dentro dos moldes de um dos arquétipos que C. G. Jung definiria séculos mais tarde – o malandrim, zombeteiro, artiloso e desordeiro” (Silva, 1984, p. 41). Desta feita, os valores fáusticos que aqui, na sua primeira forma, arregimentam-se e que formariam o caldo primordial do qual o mito cresceria e derivaria, partem de dois principais fatores: a) da intenção humana de dominar a natureza; b) da vontade humana de adquirir um conhecimento que “não” lhe pertence, questionando o previamente estabelecido. Ambos os fatores não seriam perdoados pelo estatuto moral protestante, pois tanto o conhecimento, reconhecido como conhecimento religioso, não poderia ser contestado, quanto a natureza, reconhecida como uma faceta de Deus, não poderia ser dominada pelos saberes científicos.

1.3 TRANSFORMAÇÕES

No final das contas, tal transformação do mito e o estabelecimento das histórias populares em um livro moralizante que, editorialmente fizera muito sucesso e fora vendido e reeditado diversas vezes, foram de extrema importância para a difusão da história para o mundo, mais especificamente o mundo anglófono do Século XVI a partir de uma tradução feita em 1592. Tal tradução permitiu que a influência do mito fáustico adentrasse no mundo da dramaturgia elizabetana, mais acuradamente na obra *Doctor Faustus* (1604-1616), do dramaturgo Christopher Marlowe.

O *Doctor Faustus*, ou *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604) ou *The Tragedy of Doctor Faustus* (1616)², foi escrito sob a influência, como dito

² A diferença de títulos e datas se deve ao texto de Marlowe possuir duas versões, chamadas de *A-text 1604*, e *B-text 1616*. No interior da fortuna crítica da obra dramática de Marlowe, a definição de qual é o texto original, qual seja, aquele que fora encenado enquanto Marlowe era vivo, ainda é motivo de debate. De todo modo, cabe salientar que ambos os textos apresentam diferenças em relação ao estilo e em relação ao modo como certos elementos da trama se se apresentam. Como não é o foco do nosso estudo analisar de modo preciso a crítica textual do *Doctor Faustus*, cabe que seja avisado ao leitor a existência do presente problema de fixação textual.

anteriormente, de uma tradução anônima para o inglês do *Volksbuch* de Spies, por volta de 1592. Deveras, mesmo que o núcleo duro da peça tenha sido uma história de tom moralizante sobre um homem, e mais prontamente, um homem do conhecimento que representava um perigo para a nova ordem religiosa emergente, a figura de Fausto não será pintada com o mesmo tom moralizador, ainda que, no seu fim, ao ser arrastado às profundezas pelas legiões infernais, o Doutor Fausto encontrara o seu destino trágico.

Na leitura dramática do mito feita por Marlowe, em sua primeira fixação literária, se assim podemos dizer, o Fausto continua sendo um estudioso – mago e teólogo –, portador de um pujante e nascente sentimento de individualidade em conjunção com uma inconformidade com os limites do saber e do conhecimento humano. Mesmo que possa parecer repetitivo, é sempre preciso salientar que essa inconformidade do saber, junto com uma sede de viver e de experimentar os sabores do mundo, não importando a moral vigente ou a integridade de outrem, é uma característica que vai ser retrabalhada e relida com o passar dos anos e com o desenvolvimento do mito. Igualmente, é na peça de Marlowe que há o estabelecimento dos princípios fáusticos do conhecimento como poder e da vontade de controle do destino.

Nessa primeira aparição literária, Fausto não é aquele que é tentado a assinar o pacto, pois, em verdade, é ele que invoca, sem querer, Mefistófeles e o convence de comprar a sua própria alma para vendê-la a Lúcifer. Tal venda rende-lhe em troca a servidão de Mefistófeles, além de mais vinte e quatro anos de vida nos quais poderia saborear dos prazeres do mundo. Mefistófeles, trajado de monge franciscano, aparece-lhe por vontade própria, atraído pela conjuração e pela heresia cometida. O próprio Mefistófeles, em diálogo com Fausto, tenta convencê-lo a abandonar a intenção de vender a alma, pois ele não sabe o que é a privação dos Céus³. Em resposta, Fausto troçará do sofrimento de Mefistófeles e dirá que ele aprenda com os modos de Fausto⁴ – que muitas vezes se refere a si mesmo na terceira pessoa – e que ele venderia tantas almas que pudesse,

³ “Isto é o inferno, não estou fora dele. / Pensas que eu, que vi de Deus a face, / e gozei das alegrias do Céu, / não sinto mil infernos de tortura / Por ser privado da alegria eterna? / Fausto, abandona essas demandas frívolas, / Que apavoram-me a alma que desmaia” (Marlowe, 2015, p. 285).

⁴ “Mas sofre tanto o grande Mefistófeles, / privado das celestes alegrias? / Com Fausto aprenda a viril fortaleza, / e desdenhe alegrias que não tem” (Marlowe, 2015, p. 286).

caso tivesse mais de uma⁵. Tal Fausto, personagem de Marlowe, na sua empáfia de conquistar o mundo sensorial e mental, tornaria-se a representação de “uma transformação ideológica que reflecte o individualismo económico nascente e o espírito pagão do Renascimento ou duma Idade Média herética” (Barrento, 1984, p.55-56). Ou como também diria Maria Helena Gonçalves da Silva (1984, p. 45):

O pícaro e pecador na visão do povo, a figura emblemática de um protestantismo em afirmação, o espírito inquieto do humanismo fundem-se na imagem de uma intensa inquietação metafísica. A tragédia de Marlowe perde o tom moralista do *Volksbuch* e Mefistófeles, apesar de investido duma comicidade burlesca, deixa de ser um estratega do mal para carregar toda a força da intimidação que uma figura de tão elevada hierarquia é capaz de exercer.

Sabermos dessa transformação do mito a partir da sua primeira apropriação literária permite compreendermos um pouco sobre a dimensão que ele tomara em suas formas posteriores, assim como permite compreender o caminho que fora pavimentado até esse momento. Desse percurso até agora, entendemos que, aquilo que poderemos chamar de a modernidade do mito fáustico, advém, principalmente, da sua lida com problemas que acompanham a civilização e literatura ocidental – que chamaremos de Europa nessa ocasião. Sobre tal problema da modernidade de Fausto, Pierre Chartier em texto “Avatares de Fausto”, encontrado no livro já citado, *O olhar de Orfeu*, dirá que:

Por isso, o termo tão gasto, ‘moderno’, convém muito bem a Fausto. Obviamente, em todos os tempos houve modernos no espaço europeu, instigados por novidades, embriagados às vezes por liberação, rompendo tradições desgastadas, imagens murchas e poderes usurpados. Seria esse até mesmo um dos traços, como o pensamento metafísico do ser, associado à transcendência, capaz de melhor definir esta civilização da qual saímos (Chartier, 2003, p.153).

No entanto, mesmo que possuidor desse espírito da modernidade, após a aparição do drama elisabetano de Marlowe, no Século XVI e XVII, outras aparições literárias do mito, pelo menos até o Século XIX, diminuíram e ficaram restritas, primariamente, ao território da Alemanha e da Áustria. Como diria Chartier, o mito não deixaria “correr por baixo do

⁵ “Tivesse eu tantas almas quanto estrelas, / e todas daria por Mefistófeles” (Marlowe, 2015, p. 286).

pano da Europa Ocidental” (Chartier, 2003, p. 154). Sobrevivendo, então, nas traduções realizadas do *Volksbuch* e nas encenações populares do mito fáustico, tendo, no século XVIII, assumido a feição que influenciará Goethe na produção de sua obra, o Teatro de Marionetes.

No entanto, antes que a obra de Goethe tomasse forma, outros escritores alemães do Século XVIII, em especial aqueles que participariam do movimento *Sturm und Drang*, também produziram as suas versões literárias do mito. Desses casos, é valioso mencionarmos uma versão do Fausto produzida por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que, sendo um Fausto do Século das Luzes, pretende salvá-lo da condenação eterna a que sempre esteve fadado, e glorificá-lo pelas características que antes eram execradas, mas que, agora, se tornariam representantes da emancipação do indivíduo burguês.

O *Fausto* (1808-1831), de Goethe, foi, como bem colocado no decorrer do presente estudo, um dos maiores, se não o maior representante do mito fáustico na literatura ocidental, considerado um trabalho de toda uma vida. A sua primeira manifestação literária foi produzida em 1773, sob o nome de *Urfaust – Fausto Original* ou *Fausto Zero* –, no qual as bases do que viria a ser a primeira parte do *Fausto* (1808) já estavam estabelecidas. Por ter sido produzida por mais de 60 anos, o poema dramático de Goethe carrega as marcas de sua irregularidade, refletindo, em certa medida, as mudanças literárias sofridas pelo próprio Goethe. As novas roupagens simbólicas dadas por Goethe ao Fausto o tornaram uma figura titânica, um novo Prometeu libertador.

De modo diferente aos Faustos anteriores, há um grande aprofundamento alegórico do mito na obra, uma complexificação da trama e uma reorganização das personagens dramáticas. Sobre essas mudanças específicas do mito, Chartier (2003, p. 156) diz que:

Com Goethe, Fausto, até então principal referência mítica da transgressão, torna-se um dos mitos centrais do nosso continente, modelo positivo, apesar da sua ambiguidade, crítico, apesar de seu gosto pelo risco, e isso a despeito daquilo que muitos epígonos tentarão fazer dele, em suma, uma fonte na qual virão beber, um a um, os mais eminentes espíritos, artistas e escritores, filósofos e pensadores.

O Fausto, que começara a peça como um velho estudioso solitário, que, decepcionado com a sua vida de estudos e com o local ao qual uma vida de estudo o levou, tenta, desesperado, convocar e atar o Espírito da

Terra à sua vontade, mas falha devido ao poder deste. Aquele, que ao seu chamado, atende Mefistófeles e é com ele que assina o pacto no qual vende a alma pela juventude que almeja, pela vida que pretende aproveitar e viver. Essa figuração de Fausto, como uma personagem envolta em melancolia, solidão e contemplação, acena para o modo como o homem do conhecimento ou os atributos intelectuais são vistos na tradição ocidental. Porém, esse homem, antes melancólico, após o rejuvenescimento, torna-se o que poderíamos chamar de um homem da ação que intenciona, a partir de um conhecimento positivo, ultrapassar os limites da experiência e do saber, não importando pelo que ou quem tal vontade trespassaria, nem tão pouco os horrores que a sua vontade entregaria ao mundo.

Desse modo, se a personagem de Fausto é, de tal maneira alterada, aprofundada e complexificada, tão pouco poderíamos esperar que isso não aconteceria com outras, ou que mesmo não surgiram novas personagens para o circuito do mito. Assim, Mefistófeles, que antes era bem mais próximo dos diabos medievais ou das suas representações lendárias anteriores, agora se torna um espírito da negação, fazendo o bem, pretendendo o mal. Como descreveria Silva, no escrito “O ‘Fausto’ de Goethe”, Mefistófeles seria: “Céptico, espirituoso, snob, desdenhoso, por vezes melancólico e covarde, ele é uma criação contraditória, complexa, tão moderna e civilizada quanto o doutor Fausto” (Silva, 1984, p. 72). Não seria ele, então, simbolizador ou portador do puro mal, como nas lendas era apresentado. A sua própria postura cética seria uma forma de afronta para uma das grandes apostas da modernidade, pois poderia demonstrar a então falha da razão pura como forma de conhecer o mundo, em vista da vivência e da experiência das coisas com a qual vai empurrando Fausto.

Antes que partamos para a parte final desse movimento, achamos válido apontar para outra personagem fulcral do poema, que é a jovem Margarida, mulher simples, com a qual Fausto vive sua primeira grande experiência e com a qual trava um amor sublime e profundo, mas com consequências trágicas, a morte da mãe, do irmão e de seu filho devido às ações de Fausto, que a abandona. No entanto, no momento de sua morte e condenação pelos homens, a sua alma é salva pelo coro celeste, devido à sua pureza. Sobre Margarida, Silva (1984, p. 74-75) faz um apontamento muito relevante:

Sabemos que Goethe queria, através do amor, da culpa e do suplício de Margarida, combater a moral austera e os preconceitos rígidos de

uma burguesia atrasada, moralista e intolerante que castigava com impiedade a mulher seduzida, ao ponto de a levar ao infanticídio.

Desta feita, com esse percurso realizado, pudemos notar que, com o passar dos séculos, houve uma complexificação do mito diante das suas origens do Século XVI. Porém, cabe sabermos como o mito ultrapassou as barreiras linguísticas que o prendiam às suas raízes e, portanto, percorreu a Europa e, por certo, poderíamos considerar, veio a ser um dos fatores que definiriam o Ocidente em sua interioridade.

1.4 RECEPÇÕES

Em princípio, mesmo que no século XVI o mito fáustico tenha feito sua primeira parada na Inglaterra e em outros países devido à disseminação da tradução do *Volksbuch* de 1587, a mais profunda dispersão do mito na Europa se deu no século XIX com a tradução feita por Gérard de Nerval (1808-1855), em 1827, do *Fausto* de Goethe. A presente tradução influenciou escritores de outros países europeus, como, por exemplo, Almeida Garrett (1799-1854) em Portugal, que utilizou o *Fausto* goethiano em “Dedicatória” encontrada no final do Capítulo XXVIII do *Viagens da Minha Terra* (1846), no qual é apresentada versão de fragmento da obra de Goethe. Nesse ponto, podemos considerar pertinente observar o fato da primeira recepção portuguesa vir da mediação francesa, para, somente mais de vinte anos depois, em 1867, ter surgido a tradução da primeira parte do *Fausto*⁶ diretamente do alemão feito por Agostinho d'Ornellas.

Retornando à recepção francesa do mito, a tradução de Gerard de Nerval, é preciso colocar que, para além da recepção dos literatos, foram abertas as portas para uma transformação do mito ainda mais popular e que alcançou esferas sociais que as obras literárias, em princípio, não eram capazes de alcançar. Tal nova transformação fora ocasionada pela adaptação operística do mito, a primeira Hector Berlioz, citado no primeiro movimento do nosso estudo, em *La Damnation de Faust* (1846), que, segundo prefácio do próprio autor, era uma adaptação dos versos de Goethe, por conta da impossibilidade de musicalizar a obra de Goethe em sua inteireza sem que fosse realizada alguma modificação grave em seus versos.

⁶ A tradução da segunda parte foi finalizada somente em 1873.

Berlioz abriu espaço para duas outras óperas sobre a temática: o *Faust* (1859), de Charles Gounod (1818-1893), e o *Mefistofele* (1868), de Arrigo Boito (1842-1918). Sendo destas, a que fez maior sucesso, tornando-se uma das operas mais encenadas na Europa, foi o *Faust*, de Gounod. Sobre as operas, Luiz Francisco Rebello, diz em “O Mito do Fausto no Teatro Português”: “A partir de então, pode dizer-se que nenhum país da Europa houve em que o tema não conhecesse aflorações” (Rebello, 1984, p. 139).

No entanto, apesar da popularidade alcançada pela ópera de Gounod, aparentemente, ocorre uma simplificação dos caracteres poéticos e dos problemas literários, filosóficos e metafísicos da obra base, assim como um afinamento das personagens clássicas do *Fausto* goethiano. Sobre essa questão, fala Pierre Chartier (2003, p. 156):

Se, num caso como no outro, [Fausto de Berlioz e Gounod] Fausto e Mefisto perdem de modo inegável sua força poética e intelectual de contestação, se Margarida não tem mais a mesma complexidade humana, será em proveito de uma legibilidade da obra, até então sem igual; o tema de Fausto, sem as marcas da tragédia de Goethe, alcança, graças à ópera, uma notoriedade universal. O mito, sob sua forma romântica, acelera sua corrida triunfal, portado nas asas de uma música popular renovada.

Segundo Chartier, então, uma maior recepção da obra pressuporia uma simplificação em face do rejuvenescimento do mito na cultura europeia, assim como esse seria o preço a ser pago pela maior legibilidade e pela glória de ser uma das óperas mais populares do século XIX. Porém, achamos importante dizer que, ainda que essa popularização tenha acontecido às custas da profundidade do mito, as personagens ainda carregam, mesmo que de maneira mais branda, os problemas literários de seus antecessores.

Agora, retornando para a recepção do mito em terras lusitanas, há um ponto levantado por Maria Manuela Gouveia Delille, em “O Fausto de Goethe na literatura portuguesa do século XIX”, que nos ajuda a elaborar um modo de compreender a expansão do mito em Portugal. Segundo ela, haveria três caminhos para a recepção: o primeiro por meio das traduções da própria obra – ponto que já fora abordado anteriormente –; o segundo seria o das apreciações críticas; e o das emulações da obra por escritores portugueses. Curiosamente, como ela mesmo aponta, todos esses caminhos partem de Almeida Garrett; seja pela tradução realizada por ele

do *Fausto*, de Goethe, seja por apontar a necessidade de ser escrita uma obra sobre o Fausto português, o São Frei Gil⁷, intencionando um processo de nacionalização do mito.

Seguindo na ordem pensada por Delille, temos de entender que, para além das traduções realizadas por Almeida Garrett e por Agostinho d'Ornellas, houve as traduções de trechos do *Fausto* por Antero de Quental, Cândido de Figueiredo, António Feliciano de Castilho e Domingos Enes entre 1870 e 1872. De todas as traduções mencionadas, a de Feliciano de Castilho foi pivô de grande polémica – por ter sido uma versão feita a partir do cotejamento de uma tradução portuguesa, advinda do irmão de José Feliciano de Castilho, e de uma tradução em prosa do alemão –, chamada de Questão do “Fausto”, de certo modo uma continuação da Questão Coimbrã.

É necessário ser dito que não é apenas por conta qualidade da tradução realizada por d'Ornelas, que o *Fausto* goethiano irá ganhar fama e tanto interesse junto ao público e aos literatos. Como vimos anteriormente, o *Faust*, de Gounod, foi uma febre em toda a Europa, e em Portugal não foi diferente. Como afirma Delille (1984, p. 148):

O forte interesse pela tragédia goethiana e seus protagonistas que se verifica em Portugal nesses anos está, a nosso ver, estreitamente relacionado com o êxito obtido pela ópera *Fausto* de Gounod, que se estreia no Teatro de S. Carlos em Dezembro de 1865 e, até princípios de 1872, perfaz um total surpreendente de 87 récitas, sempre com grandes enchentes.

Não sendo surpreendente, portanto, que possamos observar em ambas as obras a influência do mito fáustico, pois, como já vimos, Eça de Queirós era um leitor de Goethe e ouvinte de Gounod. A partir disso, podemos realizar o balanço crítico lido na crônica “Mefistófeles” anteriormente apresentada aqui. Nesse ponto, Eça se tornara um dos críticos dos *Faustos* na literatura portuguesa, que tanto produzia uma

⁷ Dom Gil Rodrigues de Valadares (1190-1265), conhecido por São Frei Gil de Santarém, nascido em Vouzela, foi um frade dominicano médico, taumaturgo, teólogo e pregador de grande renome e projeção. Foi beatificado por Papa Bento XIV em 9 de maio de 1748. De acordo com as lendas e as histórias, aprendeu magia de um estranho que, em troca, requisitou a entrega de sua alma ao diabo e a assinatura de um pacto de sangue. Após a assinatura, passa Frei Gil por diversos percalços e provações que testam a qualidade de sua alma e da sua fé, até determinado momento, no qual o diabo é compelido a devolvê-la e coloca o pacto assinado no altar da Virgem Santíssima, representando a retomada da alma de Frei Gil à Deus.

leitura sobre o mito, como o transformava no decorrer de sua obra, como vimos. Ou, como diria Roberta Rosa Araújo em dissertação produzida sob o título *O legado de Fausto na obra de Eça de Queirós*, “Esta preferência pelo tema fáustico, pode ser detectada nos textos analisados no qual o autor português retrabalha este tema: ora parodiando, ora parafraseando, ora estilizando” (Araújo, 2008, p. 86).

No entanto, não é somente Eça de Queirós que produz uma obra literária que tem como parte de sua temática o mito fáustico. Outro poeta do século XIX, António Duarte Gomes Leal (1848-1921) ou Gomes Leal também produziu diversos poemas, sendo longos ou não, nos quais o mito é relido. Tais obras são: *A Tragédia do Mal* (1868); *Vertigem ao Infinito* (1869); *Anti-Cristo* (1884); *Vigílias de Fausto* (1895); *Psicose do Fausto* (1901) e *Mefistófeles em Lisboa* (1907).

De toda feita, esperamos que esse longo movimento consiga ter preparado o estudo de caso que pretendemos – o mito fáustico na obra de Eça de Queirós, assim como n’*Os Maias* – e que não tenha sido tão fastidioso para leitura, ainda que rápida, da vida de um mito de mais de cinco séculos. Claro, temos a grave compreensão das limitações, em um trabalho como o nosso, de abarcar o mito fáustico em sua totalidade, por isso mesmo optamos por realizar pinceladas gerais e elaborar uma visão panorâmica de modo que os pontos levantados sirvam de estofa literário para o que veremos, exatamente, n’*Os Maias*.

2 APRECIÇÕES FÁUSTICAS – APARIÇÕES DO MITO FÁUSTICO EM EÇA DE QUEIRÓS

Ao iniciarmos esse novo movimento, achamos cabível colocar que tal observação, a de apontar aparições fáusticas na obra do nosso autor de predileção, não é nova, seja quando avistamos a obra de Eça de Queirós em sua completude, seja quando procuramos a fortuna crítica que a rodeia e que a contempla. Podemos ver as aparições do mito fáustico, e mesmo a utilização de figuras como Diabo, em outras produções de Eça de Queiros. Essas aparições poderiam ser vistas naquilo que Jaime Batalha Reis (1847-1935) chamaria, citando as palavras do próprio Eça, da sua fase romântica⁸,

⁸ Na permissão de citarmos a introdução escrita por Batalha Reis para o *Prosas Bárbaras*, na qual ele expõe trecho de escrito do próprio livro chamado *Uma carta (a Carlos Mayer)*, que diz: “Nesses primeiros escritos Eça de Queiroz era, na verdade, o que geralmente se denomina um ‘Romântico’”. E continua: “Ele próprio dizia da época imediatamente anterior: ‘Naqueles tempos

encontrada principalmente nos escritos produzidos para os folhetins da *Gazeta de Portugal*, de 1866 até 1867, e que foram reunidos postumamente por Batalha Reis em um livro chamado *Prosas Bárbaras* [1903] (1912), nome sugerido, igualmente por Eça de Queirós⁹. Em tais *Prosas Bárbaras*, a figuração de Fausto, enquanto personagem literária e obra, e do Diabo estariam presentes nas crônicas “Macbeth” e “Mefistófeles” e no conto “O Senhor Diabo”.

Da mesma maneira, tais figurações estariam presentes também em obras posteriores. Sejam as que comporiam o projeto literário “Cenas Portuguesas” ou “Cenas da Vida Portuguesa”, pautado na produção de uma literatura engajada na estética realista-naturalista¹⁰, estabelecendo, com essa estética, por vezes, um movimento de atração e repulsão, ou insistência e superação, como diz Nazar David (2007), ao aludir a relação de Carlos da Maia e Maria Eduarda, personagens principais d’*Os Maias* (1888), e a forma como são ligados o amor e o desejo sexual na obra, que em muito diferiria em abordagem estética de obras anteriores e pertencentes a esse projeto literário, como *O crime do padre Amaro* (1876-1880)¹¹ e *O primo Basílio* (1878).

Retomando, tal projeto teria como uma das suas grandes intenções a produção de uma arte revolucionária que criticaria os valores – entranhados de beatismo católico e ainda ‘empacados’ na literatura romântica – da vida burguesa portuguesa. Se anteriormente denominamos de revolucionária essa perspectiva, é necessário que paremos o desenrolar do texto e respiremos um pouco nessa conceituação, por conta das possibilidades de compreensão polissêmicas que tal termo permite. Desta feita, se então chamamos de revolucionária, estamos pensando no sentido de uma revolução liberal, anticlerical, ancorada em certos princípios de uma conduta advindas da Ilustração francesa. Como bem diz Nazar David (2007, p. 89):

o ‘Romantismo’ estava nas nossas almas. Fazíamos devotamente oração diante do busto de Shakespeare” (Reis, 1912, p. 18).

⁹ Como coloca Batalha Reis, transcrevendo conversa que tivera com Eça de Queirós: “ — Tens talvez razão, com efeito — está claro, tens razão. Talvez se deva publicar isso em livro. — E acrescentou muito grave: — Mas sob o título crítico e severo de *Prosas Bárbaras*” (Reis, 1912, p. 52).

¹⁰ Usamos a terminologia realista-naturalista baseados nas apreciações, que serão no decorrer do texto levantadas, feitas por Sérgio Nazar David em seu livro *O Século de Silvestre da Silva, vol.2: estudos queirosianos* (2007).

¹¹ Datas referentes à primeira versão e à última versão d’*O crime do padre Amaro*.

A arte revolucionária que Eça acredita necessária seria “uma bengalada do homem de bem” nessa sociedade que “não está na verdade” e que por dever tem que ser atacada. É uma sociedade que reclama um “artista vingador”. É esse artista que Eça de começo quer ser.

Seria, então, uma arte revolucionária que pretenderia reclamar a contemporaneidade para a sociedade e para a literatura portuguesa, ou seja, a intenção de reclamar para esse país, Portugal, que se encontrava, de certo modo, na periferia da Europa, a nova leva de valores que frutificavam na Europa (ou Ocidente como um todo), estariam se mostrando cada vez mais presentes e preponderantes. Assim, segundo as colocações que Isabel Margato no livro *Tiraniias da Modernidade* (2008) faz sobre a Geração de 70, da qual fazia Eça parte, e a relação que os jovens coimbrãos tinham com a galopante modernidade e a ‘decadência’ portuguesa, podemos entender que: “ser moderno também é perceber agudamente o descompasso existente entre os países produtores dessa nova realidade e os situados numa margem onde a modernidade só existirá concretamente nas manifestações da consciência de uma elite intelectual” (Margato, 2008, p. 10).

Para além dessa interseção conceitual e das intenções regeneradoras desse projeto literário, para que não fujamos do que propomos, vale, como fora feito anteriormente, mencionarmos algumas outras obras, seja das que fazem parte das “Cenas Portuguesas”, seja as que não estão prontamente inseridas nesse projeto estético, que portam uma aparição do mito Fáustico. E tais obras são: *O primo Basílio* (1878), no qual o *Faust* (1859), ópera de Charles Gounod (1818-1893), se faz presente na obra inteira; *O Mandarim* (1880), um conto longo, publicados em folhetins, no qual o diabo se faz presente e é considerada, ainda que trazendo elementos alheios à cartilha estética naturalista, o “ápice do realismo-naturalismo de Eça” (David, 2007, p. 11); e *São Frei Gil* (1891), escrito inacabado sobre a vida do Frei Gil, santo português, considerado na tradição como o *Fausto* português e figura recorrente na literatura portuguesa como um todo.

Depois de curto caminho no qual passamos, de modo muito breve, sobre tais obras de Eça de Queirós é possível notarmos que a temática fáustica não é nada estranha para Eça de Queirós, tendo em vista que ela atravessa algumas de suas obras mais importantes. De tal maneira que tais aparições não são estranhas quando atentamos para as influências literárias que formaram Eça, pelo menos, de acordo com Batalha Reis (1912,

p. 24-25), seriam:

Ássim as primeiras influências que actuaram em Eça de Queiroz, — aquelas que mais evidentemente se reconhecem nas suas primeiras criações literárias, os escritores de cuja frequentação eu posso dar testemunho, — foram principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire; mais distantemente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Poe, e, envolvendo tudo poderosamente, Vítor Hugo.

O crucial de realizarmos essa citação de Batalha Reis não advém somente da necessidade de conhecermos um tanto mais das influências de Eça de Queirós, mas principalmente de encontrarmos na lista o nome de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), polímata, grande autor alemão e escritor do poema dramático *Fausto*¹² (1808-1832), obra na qual trabalhara durante toda a sua vida e que viria a ser uma das mais famosas transformações literárias do mito fáustico. Nesse ponto apresentado, além de compreendermos Eça de Queiroz como um leitor de Goethe e um leitor de *Fausto*, a partir da tradução feita por Gérard de Nerval, podemos observar o autor como um apreciador da literatura e do imaginário fantástico que povoava tal literatura. Novamente, Jaime Batalha Reis nos demonstra isso ao observarmos os escritos reunidos por ele reunidos, dizendo da seguinte maneira:

Por toda a parte, nos escritos das *Prosas Bárbaras*, se encontram os mitos, as cores e 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 (Reis, 1912, p. 28).

No mais, não é somente com a influência literária do *Fausto* goethiano que Eça de Queirós teve contato, como vimos anteriormente, o *Faust*, de Gounod, exerceu papel na apropriação queirosiana do mito, tanto que a crônica *Mefistófeles*, publicada em *Prosas Bárbaras*, exercita uma leitura crítica da ópera de Gounod em relação a sua fonte original e afirma,

¹² O *Fausto*, de Goethe, é dividido em duas partes. A primeira parte, *Fausto I*, fora publicada em 1808, e a segunda parte, *Fausto II*, fora publicada postumamente em 1832. Segunda parte essa que fora escrita e ocupou o seu pensamento até os últimos momentos de sua vida, como bem podemos observar nas *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832* (1836-1848), de Johann Peter Eckermann (1792-1854).

dentre muitas outras pontuações as quais pretendemos retornar mais em frente, que, “Aquela ópera é uma simples aventura do antigo Diabo” (Queiroz, 1912, p. 207). Lembrando sempre que esse diabo, Mefistófeles, não é frágil diabrete, mas figura potente e central da obra, na visão de Eça de Queirós.

Para que nos aproximemos mais do encerramento desse movimento introdutório, cabe entendermos, por fim, o que comporia tal mito fáustico. Nesta intenção, pois, como veremos em breve, ainda que o os seus pontos narrativos fundamentais¹³ possam se manter em seus filhos legítimos, nos ilegítimos por sua vez, ou seja, naqueles que não carregam o seu nome, mas que têm seu sangue – suas letras e linhas –, serão as questões internas que caracterizarão um *ethos* fáustico, qual seja: a compreensão do conhecimento enquanto poder; as aspirações sem limites; o expansionismo da vontade humana; a tentativa de domar a natureza; e a batalha pelo controle do próprio destino.

Acho necessário afirmarmos que não é preciso que uma obra cumpra todos essas categorias para estar no *hall* de obras fáusticas. No entanto, tais informações nos ajudam a ter uma direção, principalmente quando lidamos com um mito de mais de quinhentos anos, cuja história é variada e os representantes são figuras de grande nome. Por isso, no término dessas considerações, que se apresente o segundo subtítulo e seu movimento.

3 JE SUIS MEPHISTO – O FÁUSTICO EM OS MAIAS

Antes que comecemos verdadeiramente o movimento final, no qual, em seu desenrolar, as personagens d’*Os Maias* se prepararão para uma festa à fantasia – cada uma vestindo a capa que lhe deve –, tal a *soirée* dos Cohens, no Capítulo IX do primeiro volume da obra, um aviso é necessário. Tal aviso, menor, para que não seja do enfado, consiste em considerar que, dos dois volumes d’*Os Maias*, iremos focar no primeiro,

¹³ Fazendo uso de leitura realizada por Rita Iriarte em ensaio “Fausto: A História, a Lenda e o Mito”, encontrado no livro *Fausto na literatura europeia* (1984), podemos entender que na sua formação primeva, enquanto conjunto de histórias populares sobre o Doutor *Johann Fausten* contadas nos principados que compõem a atual Alemanha do Século XVI, o “mito de Fausto constituiu-se em torno de dois elementos oriundos da tradição literária: o motivo do pacto com o diabo e a figura lendária do mago” (Iriarte, 1984, p.11). Porém, tais elementos narrativos, claro, com a transformação do mito, também se alteraram.

que, como pudemos tecer com mais atenção, é aquele que traz em suas páginas as representações que consideramos mais pertinentes para uma leitura do mito fáustico, assim como as personagens de nossa predileção serão João da Ega e Carlos da Maia, cada qual carregando, respectivamente, Mefistófeles e Fausto

Os Maias, como a própria fortuna crítica nos mostra, é um romance no qual o projeto da arte revolucionária pela qual Eça de Queirós combatia estava vivo e pulsante, sendo integrante do “Cenas Portuguesas”, mesmo que com colorações não tão ortodoxas, se assim é nos permitido dizer. E exatamente por fazer parte desse projeto, que o foco do olhar crítico de Eça de Queirós não estava virado para o que Izabel Margato chamaria de mundo da pequena burguesia (*O Primo Basílio*) e do baixo clero (*O crime do padre Amaro*). Para ela, “O escritor olha a sociedade burguesa de um lugar bem definido, bem demarcado: o da alta burguesia portuguesa ou, mais especificamente, o do seletivo grupo que se reunia no Ramalhete.” (Margato, 2008, p. 14). Nessa perspectiva, Carlos da Maia, João da Ega e outras personagens estarão na mira de certo escrutínio e as suas ações serão avaliadas, por muitas vezes, pelas palavras de um narrador irônico, o que causará comicidade, principalmente nas cenas de João da Ega, mas que, no final das contas, terá um efeito questionador quanto ao que cada uma das personagens representa.

Ainda em Margato (2008), reconhecemos que a divisão realizada por ela dos romances de Eça de Queirós que faziam parte do “Cenas Portuguesas”, entre *Cenas de Maldizer* – de uma primeira fase na qual a crítica é mais aberta, sarcástica e desdenhosa – e *Cenas de Escárnio* – de uma segunda fase na qual a crítica é velada, irônica e corrosiva – é pertinente. Pois para ela, *Os Maias* seria o maior representante dessa segunda fase.

Dessa maneira, partimos dessa perspectiva ao percebermos que os elementos fáusticos da obra – citando especificamente: a aspiração sem limites; o controle do destino e a vontade de conhecer para além do estabelecido – aparecem de maneira velada, pois não há pacto, nem aparição do diabo, nem elementos fantásticos, somente a denominação entre si das personagens e cenas que indiquem referencialidade da obra para com as literaturas anteriores. Da mesma forma, tais elementos, como ditos anteriormente, transfigurados pela época numa coloração romântica e “positiva”, são alvos de uma crítica mordaz do narrador. Desta feita, a leitura realizada por nós da crítica velada do romance também poderia

assumir uma perspectiva maior caso notássemos que, se tal fáustico, ainda que mantendo o seu núcleo duro, assume um tom romântico, a sua inscrição em uma obra cujo subtítulo apresenta “Episódios da Vida Romântica”, poderia ser lido não só como velado, mas como ostensivo.

Em tal situação, teríamos que ter em mente, segundo o que foi escrito por Delille (1984, p. 152), que:

Alguns anos mais tarde, em 1866-67, o jovem Eça de Queirós, nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, identifica Fausto com o tipo soberano do romantismo “em que se resumem todos os sofrimentos, todas as desesperanças, as melancolias, as incertezas, as penumbras, as aspirações, os lirismos desta época pálida e doentia”.

Assim, uma crítica de Eça ao romantismo perpassaria também, em segundo plano, no desmantelamento do fáustico enquanto ideia atingível na sociedade portuguesa presente na sua obra. Destarte, passada essa pontuação, perseguiríamos a aparição desse mito focando principalmente nas ações das personagens, nas suas características e nos acontecimentos do romance.

A leitura que propomos de Eça seria a de que, então, o mito assumiria uma releitura essencialmente irônica, exatamente por Fausto ser uma representação, um tipo ideal e soberano do espírito romântico, como é possível ver na obra *Prosas Bárbaras*. Nessa esteira, seguimos a vida romântica vivida pelas personagens, como é alegada por João da Ega, ao falar que a paixão era aquilo que dava relevo à vida, em conversa com Carlos da Maia no último capítulo¹⁴. O curioso de tal afirmação de João da Ega é que ela descasca a máscara que as personagens trazem no primeiro volume do livro. Ou, por certo, contradiz, em partes, pois talvez isso já estivesse traçado nas entrelinhas, principalmente quando observamos os atos das personagens, quando mais novas, as suas vontades a floradas e portadoras de grande aspiração e ímpeto, em comparação com o que elas representariam enquanto mais envelhecidas e aburguesadas.

Mas quais são essas mudanças? O que haveria de tão irônico nesse acomodamento da vontade? Para essas questões, será preciso que nos aproximemos das personagens e as coloquemos diante das fantasias que

¹⁴ “– E que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão” (Queirós, 2001, p. 485).

lhes caberiam. Nessa situação, observaremos certas características que os integrariam ao histórico das personagens fáusticas – enquanto personagens literárias – como homens da ciência, do conhecimento ou do demoníaco, atentando a questões de ordem figurativa. Da mesma forma, sobre essas personagens, realizaremos escrutínio entre o seu modo de agir, suas ações e a correlação destas com o problema fáustico em suas histórias.

Portanto, se formos observar Carlos da Maia como personagem que assumiria o papel de Doutor Fausto, a sua educação inglesa é motivo de aproximação da figura a ser representada. Pois, de modo diferente da do seu pai, Pedro da Maia¹⁵, Carlos teria uma educação focada no fortalecimento do corpo, pelos exercícios de ginástica e da mente, pelas ideias iluministas – o perseguir a virtude pela virtude, não por ameaça da condenação – e, potencialmente, anticlericais – isso se visto da perspectiva de um católico –, passadas pelo avô, D. Afonso. Em vista da sociedade portuguesa, uma educação como essa transformaria Carlos da Maia em uma figura questionadora e, de certo modo, disruptiva, tendo em vista que ele, potencialmente prefigurando um homem fáustico, poderia reger e reformar o estatuto da ordem pré-estabelecida, o conhecimento positivo lhe daria controle sobre o mundo ou melhor, seria chave para alavancar mudanças. Aqui, uma chave essencial de compreensão é a de que o ideal fáustico, ainda que carregado de significações, estará atrelado ao local de produção e sua historicidade, pois como diz João Barrento (1984, p. 108) sobre a atualização dos mitos:

Creio que ela vem da possibilidade de aculturação dos mitos, da sua funcionalização histórica e ideológica. Ou seja: do preenchimento, que pode ser ‘cultural’ ou pessoal, do seu núcleo ‘vazio’, mas invariável e ‘coriáceo’, como diz Gilbert Durand, núcleo esse que é, afinal, o que no mito existe de mais pleno, mas também de mais vulnerável, sempre à espera de ser preenchido – qualquer coisa como os ocos e vazios numa escultura de Henry Moore, que cada um de nós preenche com os olhos e com as mãos.

Portanto, as apropriações que possivelmente vejamos no texto de Eça de Queirós carregaram, claro, uma partícula rija dos conceitos e condutas, mas também leem o mito de acordo com sua particularidade, potencialmente vendo o fáustico como uma “potencialização dos desejos

¹⁵ Como coloca Sérgio Nazar David (2007, p. 30): “educado à portuguesa debaixo das batinas dos padres”.

subjetivos”, como diria Barrento (1984) ao descrever os Faustos produzidos nos primeiros anos do Século XIX.

Retomando, a educação iluminista que recebera na infância poderia conceder-lhe os ares de Fausto, da personagem fáustica, um homem do conhecimento e da ciência, mas o que lhe entregaria a parença maior seria a sua formação em Medicina. Na intenção de levar a prática a sério. A sério, porém, que no decorrer dos anos de formação, fora esquecido em face das artes, da literatura e das discussões revolucionárias e de tópicos tão mais atuais¹⁶ do que os textos de medicina. Ainda que houvesse em Carlos da Maia a vontade de levar a sério o ofício com o qual trabalharia, mesmo quase reprovando e sendo salvo por sua condição financeira e por sua fama, o veneno do diletantismo corria em suas veias, como diria seu amigo João da Ega. Em tal ponto, Carlos da Maia poderia muito bem ser um homem fáustico aos moldes do romantismo, aquele que persegue suas vontades e desejos. No entanto, tal diletantismo romântico não é narrado de modo prestigioso no romance, e nem Carlos da Maia se satisfaz com a posição na qual se encontra. A visão crítica que a narração impõe a uma subordinação do fáustico ao romantismo ou mesmo a consideração que, um homem fáustico, não-romântico e imbuído do pensamento científico moderno e europeu não poderia existir em Portugal, mesmo com uma educação que não lhe corrompa com a cruz e a batina, é patente, pois ele ainda será vítima do aburguesamento de sua vida e daqueles que pertencem à sua classe.

Uma continuação das ações de Carlos da Maia no romance poderia demonstrar o quanto mais suas ações, mesmo que intencionalmente fáusticas, no sentido mais grave de aspirar por uma tomada do seu destino e por perseguir um conhecimento ulterior e grandioso, terminam somente em um acomodamento burguês e em uma vontade pequena e vã. Vejamos, já formado, pretende clinicar, montar laboratório e escrever um livro que faça diferença na medicina portuguesa, mas como o veneno lhe habita o sangue, tais vontades se perdem, ainda que com as bases constituídas, diante das artes. O luxuoso consultório montado não lhe rende, o laboratório não produz a solução alquímica que lhe daria prestígio

¹⁶ “– Havia ruidosos e ardentes cavacos, em que a Democracia, a Arte, o Positivismo, o Realismo, o Papado, Bismarck, o Amor, Hugo e a Evolução, tudo por seu turno flamejava no fumo do tabaco, tão ligeiro e vago como o fumo. E as discussões metafísicas, as próprias certezas revolucionárias adquiriam um sabor mais requintado com a presença do criado de farda desarrolhando a cerveja, ou servindo *croquetes*” (Queirós, 2001, p. 62).

e o livro se reduziria a artigos de jornais, receitas e um artigo sobre medicina antiga grega. Carregava o destino de uma péssima estrela.

Como um Doutor Fausto talvez estivesse bem mais próximo da definição que Eça de Queirós daria da personagem Fausto em Gounod, um Fausto retirado da potencialidade dada por Goethe e amenizado pelas intenções sentimentais românticas:

Nela, o Fausto não é o sábio que penetrou a medicina, a física, a lógica, a dialéctica, a dogmática, a teologia, a metafísica, para quem os seis mil anos do passado são apenas o prefácio do saber humano, que procura o X terrível da equação dos astros, e que ao ruído que faz a sua alma buscando através da natureza o Deus fugitivo, [...] Não. Na ópera. Fausto é simplesmente um daqueles ambiciosos grotescos, que contratavam por escrito com o velho Diabo, nos claustros malditos, lhe compravam a realização de um desejo, por uma pequena coisa desprezível, menos valiosa que o dinheiro e que os estofos, uma coisa inútil e estéril, que se lhe atirava desabridamente — e que era simplesmente a alma! (Queiroz, 1912, p. 208).

Dura que seja a comparação e mesmo que não haja uma venda da alma ao demo, o apequenamento da vontade de Carlos perante a permeação do conhecimento, ainda que cheio de ímpeto de curto-fôlego, é irônica. Pois caso Carlos fosse representar o “homem fáustico”¹⁷ encontrado nos mitos, nessa releitura realizada por Eça, a busca pelo conhecimento, seria, por fim, sempre falha, pela incapacidade desse homem romântico, de impotente espírito fáustico, de cumprir as aspirações que tanto lhe insuflam o peito.

Quanto ao princípio do prazer, isso sim é por ele perseguido, seja no caso que tem com a Gouvarinho, seja nas relações que travou com a prostituta *Encarnacion*. Porém faltava-lhe algo, algo que lhe deixava indiferente perante as carícias da Gouvarinho e inerte para os sentimentos. Sobre essa falta, lembra-nos bem Sérgio Nazar David (2007, p. 103) citando trecho de *Os Maias*: “Os padres da Igreja – diz Carlos da Maia a João da Ega – tinham-lhe ensinado que ‘a grande tortura de Satanás é que não podia amar’. E completa: ‘sou impotente de sentimento, como Satanás...’. Carlos ainda não tinha conhecido Maria Eduarda”. É o encontro e a relação amorosa de certo modo trágica que tem com Maria Eduarda, muito distante de uma Margarida

¹⁷ “Homem Fáustico” que segundo João Barrento em “Fausto: as metamorfoses de um mito”, seria composto pelo “desejo do conhecimento” e pelo “princípio do prazer”.

ingênua¹⁸ e próxima de uma Helena de Tróia¹⁹, personagem mítica que aparece tanto no *Fausto* goethiano quanto na tragédia de Marlowe. Ainda que não venhamos a falar aqui de Maria Eduarda e como ela poderia ser vista no mito fáustico, achamos que pode ser profícuo, futuramente, nos aprofundarmos um tanto mais na figura feminina em *Fausto* e na sua reprodução em representações posteriores do mito.

Colocando-o defronte ao espelho de Doutor Fausto, a fantasia serve a Carlos, mas os seus gestos e a atuação são incompletos pelo trabalho de reconstrução irônica do mito na obra. E quanto a João da Ega? O que poderíamos falar de si, que no capítulo IX do primeiro volume se prepara a sua fantasia de Mefisto para *soirée* dos Cohens encontra a sua amante, Rachel Cohen, que estaria lá vestida de Margarida. De si, cuja carapuça de diabo lhe serve bem pelas suas atitudes?

Como personagem, vemos João da Ega, filho de mãe rica e viúva, que, nos tempos em que Carlos da Maia estudava medicina, estava às voltas com a formação em Direito, a qual andava vagarosamente. Considerado na sua cidade natal, Celorico de Basto, e na Academia que, nas figurações de homem fáustico, decerto ironicamente apresentado pela narrativa: ele espantava pela audácia e pelos ditos, como o maior ateu, o maior demagogo, que jamais aparecera nas sociedades humanas (Queirós, 2001, p. 64).

Em suma, João da Ega acumularia em si a figura de um herege, que busca os prazeres do mundo e a alteração da ordem vigente. Muito bem poderia ser trajado de Doutor Fausto. Isso, se lembramos do modo como o Fausto fora representado em Marlowe, pela sua postura questionadora, impávida, e dominadora da vontade humana e do seu Mefistófeles. Da mesma forma que Carlos da Maia, João da Ega possuía aspirações amplas. Disruptivo e de vanguarda, defensor do naturalismo, no capítulo IV é exposto que ele está a escrever um livro “esboçado, à brocha larga”, seria uma epopeia em prosa “sob episódios simbólicos, a história das grandes fases do Universo e da Humanidade. Intitulava-se *Memorias d’um Átomo*, e tinha a forma d’uma autobiografia” (Queirós, 2001, p. 77). O livro, porém,

¹⁸ A Margarida que poderia ter sido de Carlos era a Gouvarinho, que, no capítulo VII, chama o consultório de Carlos Eduardo de “a cela de Fausto” e ao troçar que lhe falta um Mefistófeles (que por acaso é João da Ega, como veremos), ele responde que o que lhe falta é uma Margarida, um amor sublime e trágico.

¹⁹ Margato (2008, p. 16), diz que “A sua descrição é de uma deusa (ou uma estrangeira) que caminha com elegância pelas ruas de Lisboa”. Tal qual Helena em Tróia, tão bela quanto uma deusa e estrangeira na cidade, ou no Egito, dependendo da vertente do mito grego com a qual esteja lidando.

não é finalizado, permanecendo, de todo modo, como uma intenção e como fragmentos esparsos que nunca são compilados na obra com a qual ele prometera – ao partir humilhado após a exposição pública do caso dele com Rachel Cohen – esmagar Lisboa sob o peso de sua qualidade triunfal. O diletantismo que ele observara em Carlos também havia nele. No fundo, não eram capazes de cumprir as suas aspirações enquanto possíveis *Faustos* a sério, aqueles que, como o Fausto de Goethe, seriam capazes de levar a cabo suas vontades, de conhecer e moldar o mundo à sua volta através do seu conhecimento positivo e de, ao fim, ter o final trágico, mas correspondente à sua grandiosidade. No entanto, poderiam ser vistos representações fáusticas advindas de uma corruptela romântica e impotente, portadora, sim, de uma vontade de alcançar as estrelas, mas cujas ações, veículo das suas motivações, são inexistentes ou cansadas.

Continuando em Ega, de toda maneira, apesar dessas características fáusticas, pelo seu caráter desencaminhador, de uma figura sedutora da vontade, a nomenclatura mefistofélica lhe é atribuída nas páginas d'*Os Maias*. Descrito durante o livro como homem portador de gestos mefistofélicos, o nome aparece quando é chamado por Carlos da Maia de Mefistófeles do Celorico e quando se autodenomina Mefisto ao tentar convencer Carlos a começar o caso com a Condessa de Gouvarinho, descrevendo as suas qualidades físicas, mentais e de personalidade. Para além disso, na já citada *soirée* dos Cohens, ele prepara um traje digno da representação do Mefistófeles de Gounod, com o manto escarlata, a espada, as sobrancelhas e preparado para cantar a ária do bezerro de ouro²⁰. Entretanto a sua galhardia é perdida quando, humilhado publicamente na festa dos Cohen, vai desesperado à residência de Carlos e tece o rosário de seu fado. Sua dignidade e arrogância demoníacas de Mefistófeles se quebrantam, demonstrando um diabo patético, quedado e enganado pelo amor de uma Margarida que não cumpriu o seu nome.

De toda maneira, aproximando-nos do fim de cena, essa leitura que fizemos, do Carlos da Maia e João da Ega, respectivamente, como um

²⁰ Na Terceira cena do segundo ato, Mefistófeles canta na praça, para os ouvintes: "I. Le veau d'or est toujours debout; / On encense / Sa puissance / D'un bout du monde à l'autre bout! / Pour fêter / l'infâme idole, / Peuples et rois confondus, / Au bruit sombre des écus / Dansent une ronde folle / Autour de son piédestal?... / Et Satan conduit le bal! II. Le veau d'or est vainqueur des dieux; / Dans son gloire / Dérisoire / Le monstre abjecte insulte aux cieux! / Il contemple, ô rage étrange! / A ses pieds le genre humain / Se ruant, le fer en main, / Dans le sang et dans la fange / Où brille l'ardent métal!... / Et Satan conduit le bal!" (Gounod, 1906, p. 10)

Doutor Fausto falho e um Mefistófeles bufo – um Satanás pelintra –, ambos assim por serem representantes de uma faceta romântica do mito fáustico, representam o modo como tal mito é apresentado e ironizado na obra por Eça de Queirós. A leitura irônica do mito, cuja tradição romântica lhe era fonte de críticas, mesmo que houvesse sido a sua primeira influência, permite uma reconfiguração do paradigma fáustico em face de uma crítica à burguesia e a uma elite herdeira portuguesa que encarnava tais valores já questionados pela literatura naturalista-realista. Se há, nesse momento, a intuição da necessidade de formação de um novo paradigma fáustico, no qual é insinuada a impotência romântica de tais valores na realidade e intuída a necessidade de retomada de outros valores fáusticos anteriormente existentes. Se há, na impotência fáustica romântica uma situação na qual a vontade humana não tem forças perante o mundo e o destino, caindo, como falam, n'Os *Maias* no fatalismo mulçumano. Se ocorre uma vitória da negação sobre ação fáustica goethiana. Verdadeiramente, não poderemos dar respostas precisas para essas questões, porém, confiamos que as intuições e o estudo aqui apresentados demonstrem, ao menos, o diálogo, a apresentação e a apropriação que Eça de Queirós faz do mito fáustico n'Os *Maias* e abram espaço para novas leituras.


REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Roberta. *O legado de fausto na obra de Eça de Queirós*. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BARRENTO, João. Fausto: as metamorfoses de um mito. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 107-137.
- BRICOUT, Bernadette. Prefácio. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 13-20
- CHARTIER, Pierre. Os avatares de Fausto. In: CHARTIER, Pierre. *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 148-175
- DAVID, Sérgio Nazar. *O século de Silvestre da Silva, vol.2: estudos queirosianos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia. A recepção de Fausto de Goethe na Literatura Portuguesa do séc. XIX. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 145- 159.
- GOUNOD, Charles. *Faust*. Boston: Oliver Ditson Company, 1906.

- IRIARTE, Rita. Fausto: a história, a lenda e o mito. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 11-34.
- MARGATO, Izabel. *Tirantias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MARLOWE, Christopher. A trágica história do Doutor Fausto. Tradução Bárbara Heliodora. In: HELIODORA, Bárbara (org.) *Dramaturgia elizabetana*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- QUEIROZ, Eça de. Mefistófeles. In: QUEIROZ, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto: Lello & Irmão, 1912. p. 207-212.
- REBELLO, Luiz Francisco. O mito de Fausto no teatro português. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 139-144.
- REIS, Jaime Batalha. Introdução. In: QUEIROZ, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto: Lello & Irmão, 1912. p. 5-53
- SILVA, Maria Helena Gonçalves da. A fixação literária do mito de Fausto: o *Volksbuch* de 1587. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 35-45
- SILVA, Maria Helena Gonçalves da. O Fausto de Goethe. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 61-78.

Recebido em 28 de fevereiro de 2023


Aprovado em 28 de junho de 2023

Licença: 

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira

Mestre em Estudos de Literatura, especialidade Literatura Portuguesa, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com bolsa CAPES. Bacharel e licenciado em Letras - Português/Latim pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Contato: pmcap1996@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7093-814X>