



O FAUSTO DE GOETHE E A PROSA DE FERNANDO PESSOA: UMA ANÁLISE DO CONTO *A HORA DO DIABO*

Débora Domke Ribeiro Lima (USP)¹.

Resumo: Pretende-se analisar o conto com base no cotejo com o autor alemão, centrando enfoque na criação dos opostos (bem e mal) e a influência desses conceitos na formação dos personagens. Não há como descartar a forte influência religiosa, que em Goethe é trabalhada de forma harmoniosa, mas que em Pessoa passa a ser uma questão, uma vez que o autor evoca o assunto diversas vezes, como forma de condenar, afirmar ou mesmo questionar sua existência.

Palavras-chave: Goethe; Fernando Pessoa; religiosidade


1. A figura do mal

A prosa de Pessoa é tão rica quanto suas produções em verso, só que não tão divulgada como seus poemas. Esse conto, “A hora do diabo”, dialoga de forma direta com os fragmentos do seu *Fausto* e da lenda medieval, colocando em xeque conceitos já cristalizados; prática esta que também se faz presente em sua produção poética. Dentre essas problematizações suscitadas pelo autor, iremos salientar três pontos principais para análise do conto, são eles: A figura do mal (ou o seu conceito), a religiosidade e o cenário.

Este conto são folhas soltas, que fazem parte do espólio do autor e que foram organizadas pela professora Teresa Rita Lopes. A história trata de uma mulher chamada Maria, casada e que está no início da gravidez. Leva uma vida tranquila e pacata com seu marido. Uma noite decide ir a um baile à fantasia para reencontrar alguns amigos e, ao sair do baile é abordada por uma pessoa com a fantasia de Mefistófeles, que a acompanha no caminho para casa e lhe revela sua real identidade, que é o próprio diabo, e pede a ela que não tenha medo.

A conversa dura praticamente todo o conto, é quase um monólogo do diabo, com poucas intervenções da mulher. Ele se dirige, na realidade, ao filho que ela traz na barriga. Mostra-se um ser insatisfeito, que precisa desabafar suas angústias ancestrais com a mulher grávida.

¹ Doutorado em Literatura Comparada (USP). Email: deboradomke@yahoo.com.br



Esse conto apresenta ao leitor a figura do mal sob um olhar despido das inúmeras fantasias criadas pelo imaginário cristão. Fernando Pessoa se utiliza do caráter satírico e ao mesmo tempo melancólico para construir esse “diabo comum”².

Ao voltarmos no tempo, percebemos que essa nova abordagem já foi explorada por alguns autores. Goethe e Dostoiévski, por exemplo, são autores que trabalharam essa figura em suas obras de forma magistral. No caso do *Fausto* de Goethe, a figura do Mefistófeles é apresentada como elemento chave para o desdobramento da aventura amorosa e da ambição de conhecimento do protagonista. Na cena *Prólogo no Céu*, em uma conversa com O Altíssimo, ele dá a tarefa a Mefistófeles: “Pois bem, por tua conta o deixo!/ Subtrai essa alma à sua inata fonte,/ E leva-a, se a atraíres pra teu eixo,/ Contigo abaixo a tua ponte (GOETHE, 2006, v.323-326) .


Esse antagonista, que já está com o acordo selado com o Altíssimo, possui ligação com o imaginário folclórico europeu, uma vez que o autor alemão envolve o leitor no universo religioso e folclórico. É importante ressaltar que essa característica presente de forma significativa na obra de Goethe tem uma explicação histórica, sintetizada por Bakhtin ao comentar sobre a criação do escritor:

A canção popular, o conto maravilhoso, a lenda heroica e histórica e a saga eram, acima de tudo, um meio novo e poderoso de humanização e intensificação do espaço natal. Com o folclore, irrompeu na literatura uma onda nova, poderosa e sumamente eficaz de tempo histórico-popular, que exerceu uma imensa influência no desenvolvimento da visão histórica do mundo e, no cômputo geral, particularmente no desenvolvimento do romance histórico. (2011, p. 256).

A figura do cão remete, segundo nota de Marcus Mazzari, à “forma assumida pelo mal e também como acompanhante do pactário” (GOETHE, 2006, p.121). Também podemos notar que quando ele assume a forma humana, já na cena *Quarto de Trabalho* sente-se mal porque há um pentagrama³ no quarto. Fausto o indaga: “O

² Ao criar esse termo quis fazer referência ao diabo despido das fantasias religiosas que o enxergam como uma entidade intocável. No conto ele é colocado ao nível humano, com angústias e questionamentos.

³ Marcus Mazzari comenta sobre a origem desse pentagrama, que é citado por Mefistófeles como um “pé”: “No original, Drudenfuss (pé druídico), que é referido por Fausto como sendo um ‘pentagrama’, símbolo sagrado empregado contra espíritos malignos. Goethe encontrou essas concepções mágicas, que



pentagrama te causa aflição? / Eh! dize-me, filho do inferno, / Se isto te impede, como entraste então? / Como foi gênio tal logrado? (GOETHE, 2006, v. 1396-1399). E Mefistófeles lhe responde: “Observa-o! é que está mal traçado; / Vê! o ângulo que para fora aponta, / Aberto tem um vão ligeiro”. (GOETHE, 2006, v. 2000-2002). O autor, portanto, nos mostra sua preocupação com detalhes religiosos que permeiam os desdobramentos da aventura de Fausto.

O escritor alemão, além de se ocupar com os detalhes do cenário que ajudam a construir os personagens, também trabalhou o universo psicológico com tal complexidade, que nos permite avançar para uma análise de cunho psicológico feita por Jochen Schmidt, de que Mefistófeles possa ser interpretado como a extensão da consciência de Fausto. Em minha tese “Os labirintos do amor, um estudo de Goethe e Guimarães Rosa”, apresentei, de forma sucinta, essa ideia:

ist eine Wesensdimension Faustus selbst. Fausts “Disputation” mit Mephisto ist die Figuration eines inneren Prozesses, in dem er sich dieser seiner anderen ‘mefistophelischen’ Wesensdimension bewußt wird. Jede der drei mephistophelischen Tendenzen: Partikularisierung, Destruktion und materialistische Reduktion, negiert präzise eine bestimmte Grundeigenschaft Fausts (2001, s. 122)⁴.


E, portanto, a relação de Fausto e Mefistófeles, “signalisiert nicht bloß dessen Ambivalenz, sondern auch die Disposition zur Selbstdestruktion“⁵. (SCHMIDT, 2001, s. 122).

No romance de Dostoievsky, *Os irmãos Karamazov*, apresenta a figura personificada do mal, mais especificamente no capítulo “O Diabo: o pesadelo de Ivan”, no qual o encontro entre Ivan e o diabo é permeado pelo cômico, apresentando ao leitor a figura de um homem de meia idade, com trajes um pouco *démodé*: “Usava um casaco pardo bastante usado, de corte impecável segundo a moda de três anos antes, já completamente esquecida pelas pessoas elegantes”. (DOSTOIÉVSKY, 2008, p.822), e

remontam supostamente aos druidas (sacerdotes celtas), no livro de Johannes Praetorius (1630 – 1680), *Anthropodemus Plutonicus*, uma compilação de histórias de demônios, fantasmas e espíritos, e no escrito de Paracelsus (1493-1541), *De occulta philosophia*”.

⁴ é uma dimensão de Fausto, uma disputa de Fausto consigo mesmo. A disputa de Fausto com Mephisto é a figuração de um processo interno, na qual ele acaba por conhecer sua dimensão mefistofélica. Cada uma das três tendências mefistofélicas: Particularização, Destruição e Materialização, nega precisamente uma certa propriedade fundamental de Fausto (2001, s 122).

⁵ não meramente sinalizou sua ambivalência, mas também a disposição para a auto-destruição.



que pode ser interpretado como o desdobramento da consciência do personagem: “És uma alucinação, uma encarnação de mim mesmo, de uma parte de mim... das minhas ideias e pensamentos, mas só dos mais baixos e estúpidos. Deste ponto de vista, poderias interessar-me... se tivesse tempo para perder contigo”. (DOSTOIÉVSKY, 2008, p.824)


Percebemos que a caracterização do mal personificado em Goethe, Dostoiévski sem dúvida influenciou a construção dessa figura que aparece no conto de Fernando Pessoa.

2. Religiosidade e cenário: Vertentes que se cruzam com Grande Sertão: Veredas

A gravidez da mulher no conto nos diz muito a respeito do embate entre o bem e o mal. Riobaldo menciona que “Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento” (ROSA, 1994, p.77). Essa frase é dita pelo protagonista no início do romance, como algo a princípio estranho e que somente mais de seiscentas páginas adiante será revelada em forma de acontecimento:

Da mulher - que me chamaram: ela não estava conseguindo botar seu filho no mundo. E era noite de luar, esta mulher assistindo no próprio rancho. Nem rancho, só um papiri à-toa. Eu fui. Abri, destapei a porta - que era simples e encostada, pois que tinha porta; só não alembro se era um couro de boi ou um tranço de buriti. Entrei no olho da casa, lua me esperou lá fora. Mulher tão precisada: pobre que não teria o com que para uma caixa-de-fósforo. E ali era um povoado só de papudos e pernósticos. A mulher me viu, da esteira em que estava se jazendo, no pouco chão, olhos dela alumiararam de pavores. Eu tirei da algibeira uma cédula de dinheiro, e falei: - 'Toma, filha de Cristo, senhora dona: compra um agasalho para esse que vai nascer defendido e são, e que deve se chamar Riobaldo...' Digo ao senhor: e foi menino nascendo. Com as lágrimas nos olhos, aquela mulher rebeijou minha mão... Alto eu disse, no me despedir: - Minha Senhora Dona: um menino nasceu - o mundo tornou a começar!...' - e sai para as luas (ROSA, 1994, p. 667 e 668).

É importante ressaltar que esse fato acontece após ele vivenciar o possível pacto nas Veredas Mortas. Logo depois do feito, Diadorim reprova seu jeito de ser: “... A bem



é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está demudando, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...” (ROSA, 1994, p. 669).

Riobaldo recebeu esse chamado porque tinha o poder da cura, embora que por vias obscuras. Ele mesmo tenta se redimir quando diz que “Aquelas obras, então, Diadorim não visse? Ah, conselho de amigo só merece por ser leve, feito aragem de tardinha palmeando em lume-d’água. O amor dá as costas a toda reprovação. E era o que Diadorim agora desfazia em mim, no amargoso”(ROSA, 1994, p.667).


O fato de ele ter ajudado no socorro à mulher grávida não foi reconhecido por Diadorim, a quem ele tinha grande apreço e era importante sua aprovação para ele. No entanto, como já citado acima, Diadorim tinha a percepção de que algo mudara em Riobaldo, o “cômputo” de sua alma já não era mais o mesmo.

Ao salvar o nascimento daquela criança, exigiu que tivesse seu nome. Seu destino já está influenciado pelas mãos de Riobaldo. Da mesma forma, no conto de Fernando Pessoa, a criança que virá ao mundo traz a memória daquele encontro:

Diga-me uma coisa, mãe... Dizem que certas memórias maternas se podem transmitir aos filhos. Há uma coisa que constantemente me aparece em sonhos e que não posso relacionar com coisa alguma que me houvesse sucedido. É uma memória de uma viagem estranha, em que aparece um homem de vermelho que fala muito. É, primeiro, um automóvel, e depois um comboio, e nessa viagem em comboio passa-se sobre uma ponte altíssima, que parece dominar a terra. Depois há um abismo, e uma voz que diz muitas coisas, que, se eu as ouvisse, talvez me dissessem a verdade. Depois sai-se à luz, isto é, ao luar, como se saíssemos de um subterrâneo, e é exatamente aqui no fim da rua... Ah, é verdade, no fundo ou princípio de tudo há uma espécie de baile, ou festa, em que esse homem de vermelho aparece... (PESSOA, 1997, p.39).

Por meio dessa revelação, confirma-se o fato de que aquele diálogo, ou quase monólogo, foi destinado à criança. Toda desilusão do diabo naquela noite, sua falta de esperança e seu desânimo, encontrou na vida ainda em formação um alento. Quando Maria lhe pergunta como se sente ele revela que está “cansado de astros e de leis, e um pouco com a vontade de ficar para fora do universo e recrear-me a sério com coisa nenhuma” (PESSOA, 1997, p.23).

A religiosidade no conto de Pessoa se faz presente tanto na figura feminina de



Maria, que representa a *mater gloriosa*, como também no questionamento do mal enquanto oposição ao bem. No *Fausto* de Goethe a figura feminina representada por Margarida proporciona a experiência do desequilíbrio, da sedução e essa mesma figura irá intermediar, na segunda parte da tragédia, a salvação de Fausto. O antagonismo entre bem e mal, presente de forma relevante no cristianismo, aparece como cenário na obra de Goethe, um assíduo questionador do conceito de polarização.


O nascimento, que representa a renovação: “um menino nasceu - o mundo tornou a começar!” pode ser colocado como saída para o desânimo ancestral do diabo. A criança que veio ao mundo por meio dessa figura feminina (que contém em si os dois opostos: bem e mal / salvação e sedução), tem seu destino marcado. Ela traz em sua memória aquela noite em forma de sonho. Pois, como afirma o próprio diabo de Pessoa: “É que o sonho, minha senhora, é uma acção que se tornou ideia; e que por isso conserva a força do mundo e lhe repudia a matéria, que é o estar no espaço. Não é verdade que somos livros no sonho?” (PESSOA, 1997, p. 19).

A criação heteronímica de Fernando Pessoa nos auxilia a compreender a construção do cenário de sua obra. O espaço interior, trabalhado de forma profunda na construção de seus poemas, tem origem na sua produção heteronímica, em que o desdobramento de si em outros, aprofunda o trabalho psicológico, criando um espaço interior.

No conto a “Hora do Diabo”, o autor não se aprofunda em dar detalhes sobre o local do encontro entre o Diabo e Maria. São pequenas descrições: “Ao chegar à rua, ela viu com pasmo que estava na própria rua onde morava, a poucos passos de casa. Estava a rua deserta, nem havia nela edifício que pudesse ser ou parecer um terminus de estação de comboios” (PESSOA, 1997, p.15). “O luar batia, claríssimo, não na saída do funicular, mas nas duas portas fechadas da serralheria de sempre” (PESSOA, 1997, p.36). No entanto, o aprofundamento nas ideias presentes na conversa, ocupam praticamente todo o conto.

Pode-se afirmar, portanto, que o autor, ao produzir sua prosa, mantém a característica heteronímica, aprofundando o universo psicológico e criando nele o espaço principal em que os personagens habitam.

Em contrapartida, na obra de Goethe, Bakhtin comenta a importância do espaço na obra do escritor alemão, salientando a visão diferenciada do autor em relação ao



tempo e espaço. Para Goethe, o passado não deve ser visto de forma isolada, mas sim presente na relação atual com o espaço. A partir dessa visão, entende-se a estreita relação do cenário com a constituição dos personagens:

O enredo e as personagens não entram de fora no espaço, não são atrelados de modo fantasioso à paisagem, mas desde o início nela se revelam presentes, como forças criadoras que enformaram, humanizaram essa paisagem, fizeram dela um vestígio falante do movimento da história e até certo ponto predeterminaram inclusive a sua marcha posterior, ou como forças criadoras das quais um dado lugar necessita como organizadoras e continuadoras do processo histórico corporificado em tal paisagem. (BAKHTIN, 2011, p. 253).


A última cena do Fausto II, por exemplo, em que o protagonista é salvo pela *Mater gloriosa*, nos mostra a harmonia em relação ao conceito cronotópico, defendido por Bakhtin. A construção do cenário é feita de forma tão minuciosa e melódica, que chega, em certos momentos, a fundir-se com os personagens.

Na cena em questão, Margarida reaparece para interceder por Fausto juntamente com a figura sagrada da *Mater Gloriosa* que, de forma paradoxal, representa a dama da cortesia, uma vez que o culto dedicado à virgem remete ao culto dessa dama.

A descrição e a contemplação da natureza são concretizadas na experiência visual do cenário, que irá proporcionar a transformação interior dos protagonistas. Seguindo a forma de uma espiral, as significações do sentimento nessa última cena configuram-se em inúmeras imagens que remetem ao movimento do infinito, ora oscilando para a parte mais baixa de sua esfera, ora para a mais elevada, sem se cristalizar em um único conceito.

O amor de Margarida e a figura do “Eterno Feminino” foram os responsáveis pela mudança de um final punitivo, apresentando a possibilidade de expiação dos pecados. A constituição do espaço foi fundamental para que o fechamento do Fausto de Goethe ocorresse de forma inovadora (uma vez que nessa versão há salvação, ao contrário da lenda medieval).

A irreverência do personagem de Pessoa, questionador e crítico: “um alemão chamado Goethe deu-me um papel de alcoviteiro numa tragédia de aldeia” (PESSOA, 1997, p.31), demonstra claramente a influência do autor alemão para a construção de



sua obra, mostrando-nos uma visão moderna e perturbadora sobre os conceitos polarizados (bem e mal), misturando-os na figura de um diabo cansado e desiludido.

3. Conclusão


Podemos perceber a confluência entre a produção de Pessoa e de Goethe se atentarmos para a criação do Fausto. O escritor alemão, criou um novo final para a tragédia, ao conceder a salvação do protagonista, uma vez que a lenda medieval condenou-o ao inferno. Com isso, a figura do mal, ganha complexidade ao não mais representar o mal absoluto. Jochen Schmidt esclarece esse aspecto ao comentar sobre a figura de Mephistopheles:

No pano de fundo da tradição fástica, essa ambivalência significa que Fausto, segundo o conceito teológico, não está mais entre céu e inferno, mas *cindido em si mesmo*. (...) É verdade que Mefisto incorpora uma parte pessoalmente cindida e, no entanto, integralmente irredimível e indomável de sua própria existência (2001, p. 43).

Dessa forma, ao afirmar que Mephisto é, de certa forma, o próprio Fausto, o Mal nada mais é que seu *alter ego*. Na autoexplicação de Mefisto, o „mal“ é a „destruição“ que prepara a execução do delito; porém, enquanto destruição, ele constitui o pressuposto de uma nova transformação; ou seja, do „bem“(SCHMIDT, 2001, p. 43). Na primeira cena *Quarto de Trabalho*, ao sofrer a transformação de cão em humano, Mefisto responde à pergunta de Fausto sobre sua identidade: “Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (GOETHE, 2004, v. 1336 – 1337).

Essa nova forma de abordagem da lenda é concebida em meio ao desenvolvimento do capitalismo e da economia, “em um novo contexto social no qual a salvação de Fausto passava a fazer sentido e abria novas possibilidades para o enredo. O desafio de desenvolver essa variante foi assumido por Goethe” (FRANCO, 2011, p. 24).

Assim, Fernando Pessoa resgata essa inovação de um autor que sempre esteve frente à sua época e resgata esse desdobramento interior de Fausto na figura de Mefistófeles, e aprofunda o universo psicológico a partir de sua criação heteronímica. Sua obra se define pela fusão entre Macrocosmo e Microcosmo: “Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem senão o que somos. Nada possuímos, porque nem a



nós possuímos. Nada temos porque nada somos. Que mãos estenderei para que universo? O universo não é meu: sou eu” (PESSOA, 2006, p.145).

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, António. *Outramento e heteronímia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- DOSTOIÉVSKY, Fiódor M. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. (Primeira parte); Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. (Segunda parte); Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo. “Fausto ou a Vertigem Ontológica”. In: Pessoa, Fernando. *Fausto, Tragédia Subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D’Água, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Fausto, Tragédia Subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D’Água, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Edições Ática, 1970.
- PIZARRO, Jerónimo. “Obras ortónimas e heterónimas”. In: *Pessoa existe?*, Lisboa: Ática, 2012.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.
- SCHMIDT, Jochen. *Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil: Grundlagen - Werk - Wirkung*. München: Beck, 2001.