

**MARLOWE, GOETHE, ŠVANKMAJER: TRÊS FACES DO MITO DE FAUSTO E SUA RELAÇÃO COM A MODERNIDADE****MARLOWE, GOETHE, ŠVANKMAJER: THREE FACES OF THE FAUST MYTH AND ITS RELATIONSHIP TO MODERNITY**Adriano SCANDOLARA<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como seu objeto de pesquisa o mito moderno de Fausto, analisando comparativamente três obras, de diferentes épocas, que se baseiam nele: a peça *Dr. Faustus*, de Marlowe, o longo poema dramático *Faust: Eine Tragödie*, de Goethe, e o filme *Lekce Faust*, de Jan Švankmajer. Tendo em mente as mudanças sociais que inauguraram a era moderna e o que se compreende como modernidade, no século XIX, fomentada pelo capitalismo, pretende-se demonstrar como, dentro desse recorte, cada autor trabalhou com o tema das tensões do individualismo incorporadas pelo mito do pacto diabólico. Da tragédia do individualismo para a comédia macabra do desenvolvimento para a farsa da manipulação, é possível observar algumas transformações significativas de Fausto do século XVI ao XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Individualismo. Poesia. Teatro. Modernidade.

**ABSTRACT:** The present paper's theme is the modern myth of Faust, comparatively analyzing three works, from different times, based on it: Marlowe's play *Dr. Faustus*, Goethe's long dramatic poem *Faust: Eine Tragödie* and Jan Švankmajer's movie *Lekce Faust*. Keeping in mind the social changes that inaugurated the modern era and what's understood as modernity in the 19th century, fostered by capitalism, it intends to show how, within this corpus, each author has worked with the theme of individualism and its tensions embodied by the myth of the pact with the devil. From the tragedy of individualism and the grim comedy of development to the farce of manipulation, it's possible to observe some of Faust's significant transformations from the 16th to the 20th century.

**KEYWORDS:** Cinema. Individualism. Poetry. Theater. Modernity.

**Introdução: um mito do individualismo**

A narrativa de Fausto, o estudioso que vende a alma ao diabo para obter poder e realizar seus desejos, é certamente uma das mais populares da cultura ocidental. Originária do começo da idade moderna, ela produziu, além do *Faustbuch* em que surge pela primeira vez – baseado na história real do astrólogo Georgius Faustus –, obras importantes de autoria de Christopher Marlowe e, mais famosamente, Goethe, cuja

---

1. Doutor em Estudos Literários (2015–2019), com financiamento de bolsa CNPq; Departamento de Literatura e Linguística; Universidade Federal do Paraná; Curitiba – Paraná – Brasil; e-mail: [adrianoscandolara@gmail.com](mailto:adrianoscandolara@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3098-2028>.

representação talvez seja a mais conhecida. São incontáveis as revisitações e releituras posteriores ainda, das quais podemos citar a de Heine (1846), Wilde (1891), Bulgákov (1928, 1940), Pessoa, Valéry, Gertrude Stein (1938); Thomas Mann (1947), e assim por diante, para citar apenas alguns exemplos de maior destaque. Na música também, ninguém menos do que Liszt, Schumann, Wagner e Mahler compuseram obras sinfônicas inspiradas pela história, e tivemos igualmente uma série de versões cinematográficas no século XX. Em suas muitas versões, cada autor irá enfatizar este ou aquele aspecto, ora levando Fausto à sua danação já esperada (Marlowe), ora salvando-o por conta de alguma “brecha jurídica” (Goethe), por assim dizer, ora enfatizando os aspectos sobrenaturais e diabólicos (Bulgákov), ora reduzindo-os e confundindo-os com o onírico, o psicológico, o metafórico (Mann). Há um núcleo duro nas narrativas, porém, que parece manter-se estável, girando em torno do pacto com Mefistófeles ou quaisquer outras “forças sombrias”, que não necessariamente precisa ser literal.

Como diz Kierkegaard, por conta de sua natureza histórica, “cada época tem o seu Fausto” (KIERKEGAARD, 1979, p. 29). O que acontece com essa narrativa vai além das reescrituras de um original – de fato, o impacto cultural internacional do *Faustbuch* é muito menor do que das versões de Marlowe e principalmente Goethe – e em muito se assemelha às numerosas encarnações de mitos clássicos.

À diferença da maioria das narrativas que se tem em mente quando se fala em “mito”, Fausto representa um mito moderno, nascido em plena Renascença, que Watt (1996) elenca ao lado de Don Juan, Dom Quixote e Robinson Crusóe como “mitos do individualismo moderno”. Como comenta o autor (WATT, 1996, pp. 3-10), traçando a história de Fausto até a dramatização de autoria de Marlowe, houve um Fausto histórico originalmente, conhecido sob a alcunha de Jörg Faust ou Georgius Faustus, um tipo de “malandro” do mundo esotérico. Os registros que sobrevivem sobre ele variam em sua caracterização: por vezes é um astrólogo competente ou um necromante diabólico, por vezes um charlatão barato, ao mesmo tempo uma figura temível e ridícula. Para Johannes Trithemius, monge beneditino, polímata e estudioso do ocultismo, Fausto era um homem vulgar e de pouca erudição, e seus truques baratos ameaçavam fazer a opinião popular pender contra os estudiosos sérios de assuntos semi-heréticos, como eram considerados os estudos de hebraico e especialmente da Cabala, na época. Para Lutero, que, em suas próprias palavras, “não tinha compaixão por bruxas” e “queimaria todas elas”, Fausto era um bruxo que chamava Satanás de “meu cunhado” (*ibid.*, p. 15). O médico e alquimista Paracelso e o ocultista Agrippa – o autor de *De Occulta Philosophia*, que dá origem ao termo “ocultismo” – também foram contemporâneos de Fausto. Juntos, todos os três acabaram recebendo acusações do mundo germanófono protestante de praticarem “magia negra” e serem servos do demônio (DAVIES, 2009, pp. 48-49; WATT, 1996, p. 32).

Acreditava-se que o preço que Fausto acabou pagando por lidar com o diabo foi ter sido morto pelo próprio, e a lenda foi crescendo e acumulando anedotas logo depois de sua morte, até que surgiu um livro anônimo, o chamado *Faustbuch*, que se apresentava como verídico, narrando a vida e as desventuras desse homem terrível, com a moral óbvia de que não se deve mexer com magia. Desnecessário dizer, o *Faustbuch* fez muito sucesso entre o seu público composto principalmente de protestantes (DAVIES, 2009, p. 50; WATT, 1996, p. 26), e a história de Fausto também se popularizou em espetáculos de fantoches, que se tornaram tradicionais em toda a Alemanha. Mas havia algo a mais nisso, para além da lição de moral simples para protestantes que motivou a composição da obra. Há em si algo de sedutor na ideia perigosa do pacto, certamente derivada da rica tradição esotérica medieval e renascentista de magia demoníaca que chegou a produzir inclusive grimórios fáusticos “reais” (DAVIES, 2009, p. 118-9), e as aventuras em que Fausto se mete são motivo o suficiente de entretenimento. Para além disso, porém, é provável que a mudança de consciência do medievo para a era moderna, a era do individualismo, seja responsável por fazer com que Fausto tenha lançado sua sombra não apenas sobre o século XVI, mas até os dias de hoje.

Para o pensador marxista Marshall Berman, o mito de Fausto, sobretudo em sua versão goethiana, é mais do que uma fábula sobre medos luteranos. Ao tratar da modernidade, em termos estritos, referindo-se a esse período a partir da segunda metade do século XIX, a chamada “era do capital” para Hobsbawm (1962), Berman a descreve como uma “era fáustica” (BERMAN, 1986, pp. 71-80), pensando como o modelo desenvolvimentista, que define o capitalismo (bem como boa parte do socialismo tal como implementado no século XX) pode ser melhor entendido à luz do mito de Fausto.

Mas o que significa descrevermos o mundo moderno como *fáustico*?

O conceito não é original: Spengler já no seu famoso/infame *Queda do Ocidente*, no começo do século XX, havia identificado a cultura ocidental como dotada de uma “alma fáustica”, em contraposição à “alma apolínea” do mundo grego clássico e à “alma mágica” do mundo semítico dos judeus, dos primeiros cristãos e do islã. Spengler identifica o nascimento do Ocidente no século X, e sua “alma fáustica” seria marcada pelo símbolo do “espaço infinito”. Diz o autor, explicando sua distinção:

*The Apollinian existence is that of the Greek who describes his ego as soma and who lacks all idea of an inner development and therefore all real history, inward and outward; the Faustian is an existence which is led with a deep consciousness and introspection of the ego, and a resolutely personal culture evidenced in memoirs, reflections, retrospects and prospects and conscience (SPENGLER, 1926, p. 183, grifos do autor).*

Logo nota-se que a introspecção desenvolvida pela cultura letrada que é possibilitada pela difusão da escrita, graças às tecnologias alfabéticas e bibliotécnicas que

culminam na imprensa de Gutenberg, e estimulada pelo *éthos* cristão (FISCHER, 2003, pp. 89-90, 160-2; ONG, 1982, p. 149), são para Spengler não um acidente histórico, mas a própria *essência* do Ocidente. Berman menciona Spengler em alguns momentos pontuais do seu ensaio, mas não lhe atribui a paternidade do conceito, talvez pelo receio de contaminá-lo – a visão de Spengler, afinal, é reacionária, e seu uso de termos essencialistas como a “alma” de uma cultura e a perspectiva evolutiva que trata culturas como entidades orgânicas, típica do seu momento histórico, deixam o texto datado. No entanto, não poderíamos deixar de mencioná-lo como um antecessor dessas ideias, sobretudo por conta de sua concepção da vida interior, fomentada pela escrita, como elemento crucial da cultura ocidental, que fornecem as bases para o conceito do individualismo.

Mas antes de chegarmos a Goethe e sua análise por Berman, convém passarmos de forma mais detida por Marlowe, que, ao se valer do mito para explorar problemas da modernidade nascente, serve de ponte entre o Fausto das parábolas luteranas e o Fausto prototipicamente burguês.

### **Feiticeiro, fomentador, fantoche**

Em 1592, o *Faustbuch* apareceu traduzido na Inglaterra com o título *The Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor John Faustus... according to the true Copie printed at Franckfort, and translated into English by P. F. Gent* e serviu de base para a tragédia de Marlowe, provavelmente escrita mais tarde no mesmo ano, *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, ou apenas *Dr. Faustus* (WATT, 1996, p. 27). Foi Marlowe, mais do que o autor anônimo do *Faustbuch*, quem foi capaz de soprar vida e personalidade ao personagem, concedendo-lhe pela primeira vez as características que compreendemos como *fáusticas*: a inteligência e a erudição que formam a mistura de tédio e húbri que o levam ao pacto demoníaco. Muito próximo do próprio Marlowe histórico (que, dotado de educação formal num mundo ainda com poucas oportunidades para aproveitá-la, sofria de uma profunda alienação intelectual) em sua inquietude, vaidade, ambição e humor blasfemo (*ibid.*, pp. 30, 38), ele ainda é uma figura distinta do Fausto goethiano, porém é digno de nota porque, como Watt interpreta, sua tragédia é a *tragédia do individualismo*. Por mais que a magia ofereça um certo colorido à peça e demonstre o conhecimento de Marlowe das artes ocultas, o tema não é uma das preocupações principais da peça como era para o autor do *Faustbuch*. Em vez disso, a magia aqui é mais simbólica do que qualquer outra coisa, representando o tipo de conhecimento (e poder, por consequência) além do que está ao alcance do indivíduo da época:

Like Ficino’s magic, the art that entices Faustus is studious and needs a metaphysics. Magic also promises power, even godlike omnipotence, and therein lies its modernity. Adepts in the magic of the Renaissance, making their Faustian

bargains, will mutate into virtuosos of the Scientific Revolution. Flames of primeval power will heat the modern machines, and magic will have stoked the fires (COPENHAVER, 2015, p. 232).

Tal noção permite as aproximações, como as traça Berman, entre a magia fáustica e o desenvolvimento, inclusive tecnológico – afinal, para um mago renascentista, a distância entre magia e ciência era menor do que é para nós. Para Beguin também, essa aproximação entre tecnologia e magia no contexto ocidental se sustenta, haja vista que “confiança na magia, a confiança na técnica, em ambos os casos fia-se nos poderes crescentes do homem” (BEGUIN, 1949, p. 24).

Para ilustrarmos essa comparação: um grimório do século XVI, porém de origens provavelmente anteriores, conhecido como *Clavicula Solomonis Regis* (a *Chave Menor do Rei Salomão*) ou *Lemegeton* contém um trecho chamado *Ars Goetia*, que elenca 72 espíritos infernais, seus nomes, seus “sigilos” (selos que servem para conjurá-los) e uma descrição de sua personalidade e poderes. Dentre estes, situa-se uma figura como o “49º espírito”, o Duque Crocell, que, além de poder ensinar ao conjurador geometria e outras “ciências liberais”, seria capaz de “aquecer volumes d’água” (CROWLEY & MATHERS, 1997, p. 53), o que, sem dúvida, seria útil a um mago europeu do século XVI que desejasse tomar um banho quente. No entanto, considerando-se todas as exigências da arte mágica, que incluem uma série de itens estrambólicos, longos períodos de preparações ascéticas e preces complexas, no mundo contemporâneo esse apelo é bastante diminuído, sobretudo por conta das facilidades oferecidas por invenções tecnológicas como o chuveiro elétrico e a gás. De forma semelhante, os anjos do *Livro dos Mistérios* (*Sepher HaRazim*) aramaico que poderiam ser chamados para se acender um forno no inverno (MORGAN, 1983, p. 50) são menos úteis com os fornos a gás modernos.

A danação do Fausto de Marlowe deriva das suas ambições alimentadas pela transição do mundo medieval para a Renascença – e logo frustradas. Se no mundo medieval havia uma inflexibilidade quanto às classes sociais, o mundo em que Marlowe já vivia prometia outras possibilidades, como se vê na cena de abertura da peça, em que Fausto considera suas possíveis carreiras. Como diz Watt, trata-se de uma sociedade que “pressupõe que cada indivíduo deveria ter as mesmas oportunidades iguais tanto para escolher sua carreira quanto para tentar realizá-la tanto quanto for capaz” (WATT, 1996, p. 36). A incapacidade da sociedade de concretizar essas promessas, no entanto, gerou o tipo de insatisfação da qual Marlowe e sua geração foram exemplares e que ficou plasmada na figura do Dr. Fausto (*ibid.*, p. 38).

Para Charles Taylor, o individualismo consta como uma das três formas de mal-estar (*malaise*) da modernidade, porque, ao libertar o indivíduo dos “horizontes morais mais antigos”, ela acabou isolando-o da “grande cadeia do ser” que formava a

ordem cósmica e dava sentido à vida (TAYLOR, 1991, p. 3). Nada mais é sagrado, pelo menos no mundo material, devidamente desencantado pelo pensamento protestante, para usar a terminologia de Max Weber, e todas as coisas podem ser reduzidas a matéria-prima industrial. Logo também os ideais heroicos são substituídos por prazeres mesquinhos e autocentrados, esvaziados de paixão.

Taylor, como Berman, tem em mente a modernidade em seu sentido mais realizado, a partir do XIX, mas vemos aqui ainda no século XVI o germe desses problemas no embate entre Fausto e, literalmente, a ordem cósmica. Como o Iluminismo logo viria a descobrir, esse individualismo ainda nascente entrava em conflito com premissas religiosas, sobretudo no tocante à salvação, e o resultado foi catastrófico. Para Marlowe, que escreve o seu *Dr. Fausto* apenas dois anos após eventos sinistros como a famosa caça às bruxas de North Berwick promovida pelo rei James, não era interessante confrontar a ortodoxia religiosa. Nesse sentido, como comenta Watt, a peça de Marlowe é subversiva, porque, por mais que Fausto seja condenado no final, o que cumpre o protocolo esperado pelo público, fica a sensação, não dita, de que a justiça divina na verdade é injusta:

*It is unjust for the same reasons that most of us find life unjust: because the punishments seem greater than our crimes; because we do not really feel we have committed "crimes"; or perhaps because from childhood on we have never been wholly persuaded that our demands on life are unreasonable. Unless we too believe in hell and the immortality of the soul, Faustus stands in the imagination as the man who is punished just for wanting to have everything – like everybody else (WATT, 1996, p. 44).*

E é isso que cria o trágico na peça. Para o público cristão mais pio, a condenação de Fausto nada mais é do que justa, uma questão de causa e consequência moral – se ele não tivesse vendido a alma, não iria para o inferno –, e onde há justiça não pode haver tragédia. Como diz George Steiner, o trágico, em vez disso, nasce da inevitabilidade. Troia é trágica por ser o resultado de uma série de acontecimentos infelizes que culminam em sua destruição, derivados de uma combinação de acidentes e decisões tomadas por pessoas que tentam agir da melhor forma que podem; Jerusalém (ou Babel ou Sodoma e Gomorra...) não, porque destruída, após vários avisos, por conta de uma transgressão à lei divina (STEINER, 1961, p. 3). A partir do momento em que a justiça é questionada, no entanto, passa a haver espaço para o trágico, e é assim que o Fausto de Marlowe se torna o bode expiatório do individualismo, “a figura simbólica sobre a qual foram projetados os medos das tendências anárquicas e individualistas da Renascença e da Reforma”, sendo a sua danação nada mais do que “a tentativa da Contrarreforma de anatematizar as esperanças que uma geração mais otimista nutriu e que a história decepcionou” (WATT, 1996, p. 46).

Séculos mais tarde, a história de Fausto se tornou uma obsessão pessoal de Goethe. Para além do tempo e do esforço investidos em compor o que é reconhecido

como seu *magnum opus*, o autor tinha pelo menos alguma curiosidade por misticismo e magia. Por mais que não haja provas de que teria colocado esse interesse em prática, Goethe era um colecionador de grimórios, tendo em sua biblioteca livros como o *Höllenzwang* (“Comando do Inferno”), uma das várias obras de magia fáustica que surgiram no século XVIII, mesclando ao mito moderno de Fausto a tradição salomônica de conjuração de demônios (Davis, 2009, p. 118-9). Quando chegamos em Goethe, então, que começa a escrever o seu *Faust: Eine Tragödie* na década de 1770, já estamos num mundo muito distinto.

A primeira parte da obra é publicada em 1808, mas Goethe segue desenvolvendo o projeto até um ano antes de sua morte, sendo a parte dois publicada postumamente em 1832. O *Fausto – parte I* pode ser considerado uma tragédia de fato, ainda que não tanto para Fausto, mas para Margarete/Margarida, seduzida e arruinada por ele; já o *Fausto – parte II*, acompanhando Fausto e Mefistófeles numa jornada onírica formada por aventuras frouxamente amarradas, poderia ser chamado de comédia, pois ao fim Fausto surpreendentemente é salvo. O período de servidão que Mefistófeles promete a Fausto não é mais de apenas vinte e quatro anos, mas um tempo indefinido, até que ele sinta o que nunca sentiu antes: o momento que quisesse que durasse para sempre. Por mais que os dois Faustos sejam figuras de grande ambição, descontentes com o que a vida tem a oferecer, o Fausto goethiano sofre de um profundo *Weltschmerz*, um cansaço do mundo, tendo já exaurido toda área de estudo (“infelizmente até teologia”) e nunca encontrado nada que o fizesse sentir que este mundo (desencantado, esvaziado de sentido) vale a pena. Ele chega, inclusive, a considerar o suicídio durante o seu monólogo de abertura.

Marshall Berman elege o Fausto goethiano, portanto, como exemplar do mundo moderno transformado pelos burgueses. Primeiro, porque é uma obra concebida e criada “ao longo de um dos períodos mais turbulentos e revolucionários da história mundial”, como pontua Berman, que afirma que de fato muito de sua força brota dessa história, e que “o movimento integral da obra reproduz o movimento mais amplo de toda a sociedade ocidental” (Berman, 1986, p. 39). Nisso ele tem também o respaldo de Hobsbawm, que descreve essa era, marcada pela “dúplice Revolução” (Francesa e industrial), como “maior transformação na história humana” desde as invenções antigas da agricultura, metalurgia, escrita e Estado (HOBBSAWM, 1962, p. 1).

A tragédia de Fausto, na leitura sociológica do autor, é a tragédia do desenvolvimento, porque a ânsia expressa por Fausto (quadro V, cena I), saciada apenas na última cena da peça, é o tipo de experiência que apenas a modernidade pode suprir, que escancara a alma a todas as sensações da espécie humana ao mesmo tempo, um “processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento” (BERMAN,

1986, p. 40). A sua incapacidade de parar, uma vez começado o movimento de libertação dessas energias represadas após o encontro com Mefistófeles (pois será levado pelo diabo no momento em que tiver satisfação pela primeira vez na vida) e sua preocupação com os processos, mais do que com qualquer resultado, o caracterizam como simbólico do capitalista.

A descrição, tanto como originalmente expressa em Goethe, quanto na glosa de Berman, acaba nos lembrando os arroubos delirantes do heterônimo Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa, como na famosa “Ode Triunfal”, onde o seu delírio é estimulado pela modernidade realizada: em meio às novas paisagens que mesclam o novo e o antigo, toda a intensidade das paixões vividas nas grandes cidades e o frisson causado pelo poder assombroso das máquinas, coisa jamais vista antes, tudo se confunde, – prazer e horror, passado e futuro, criação e aniquilação. Em versos como “Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto, / Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento / A todos os perfumes de óleos e calores e carvões / Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!” (PESSOA, 1969, p. 364) cumpre-se inclusive a descrição de que “até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento”. O anseio de Fausto é justamente por esse tipo de experiência, ainda por se concretizar por meio do seu próprio visionarismo. No entanto, para tornar a sua visão realidade, expressa ainda em termos muito vagos, Fausto necessita do poder ctônico, oculto, infernal de Mefistófeles.

Como analisa Berman, Fausto não abraça de imediato esse poder, com tudo que implica, mas passa por metamorfoses: primeiro é um “sonhador”, sofrendo em seu confinamento com desejos e energias bloqueadas que queria extravasar; depois um “amador”, libertando-as no “pequeno mundo” da aldeia feudal em que vive, cujo resultado é a destruição de vidas inocentes como de Margarete, o ponto de virada em que, confrontado com a miséria humana que ele próprio causou como consequência da incompatibilidade entre sua figura e a mediocridade do pequeno mundo, ele precisa decidir se aceita ou não o preço do desenvolvimento; e enfim, uma vez aceito o preço real de concretizar seus desejos, se torna um “fomentador”, para “dirigir-se à própria energia da natureza e canalizá-la para a obtenção de combustível para novos projetos e propósitos humanos, coletivos, que nenhum rei antigo chegou sequer a sonhar” (Berman, 1986, p. 60), como decide ao começo de *Fausto – parte II*. Como observamos com a morte de Margarete e, depois, de Báucis e Filêmon, Berman identifica, no rastro de Marx, esse poder infernal mefistofélico com o “altíssimo custo humano” do desenvolvimento:

A heroicidade do Fausto goethiano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade a sua volta. Porém, o grande desenvolvimento que ele inicia – intelectual, moral, econômico, social – representa um altíssimo custo



para o ser humano. Este é o sentido da relação de Fausto com o diabo: os poderes humanos só podem se desenvolver através daquilo que Marx chama de “os poderes ocultos”, negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano (*ibid.*, p. 40).

A metáfora infernal, oculta, ctônica é adequada. Nada há de mais perigoso (e justamente perigoso *porque* poderoso) na imaginação europeia do que a magia infernal. O conjurador clássico de espíritos demoníacos, por meio dos rituais delineados em grimórios como os supracitados *Clavícula do Rei Salomão* e *Höllenzwang*, mas ainda no *Grimório do Papa Honório*, o *Grão Grimório* ou o *Grimório Vero* e muitos outros, coage os espíritos a obedecerem às suas ordens e realizarem os seus desejos – ouro, poder, prazeres carnis, conhecimento, tudo é oferecido pela galeria de espíritos infernais listados nessas obras (DAVIES, 2009, p. 34). A forma como esses espíritos virão a materializar esses desejos não é importante para o conjurador, e configura “magia negra” justamente porque, como já dito, ele está ciente de que podem recorrer a métodos questionáveis. Para o desenvolvimentista, tais métodos podem envolver de tudo desde a exploração dos trabalhadores ou massacre e expulsão de populações rurais nativas e destruição do mundo natural até o oferecimento de produtos nocivos, dos quais não faltam exemplos reais nas notícias cotidianas. Igualmente, os consumidores fazem parte do pacto: a industrialização significa não saber de onde ou como vêm os produtos que chegam a nós, como se também fossem conjurados por essas forças ocultas, numa relação que só pode se sustentar enquanto se mantiver oculta, como demonstram os inúmeros casos escandalizantes em que vêm à tona denúncias de trabalho escravo e outros horrores cometidos em nome da comodidade do mundo moderno – escândalos que se repetem justamente porque os seus horrores não são o suficiente para suscitar mudanças reais. É tudo parte do pacto.

Para Berman, isso já estava claro para Goethe:

Goethe apresenta um modelo de ação social em torno do qual gravitam sociedades avançadas e atrasadas, ideologias capitalistas e socialistas. Mas Goethe insiste em que se trata de uma terrível e trágica convergência, selada com o sangue das vítimas, articulada com seus ossos, que têm a mesma cor e a mesma forma em qualquer parte. O processo de desenvolvimento que os espíritos criativos do século XIX conceberam como uma grande aventura humana tornou-se, em nossa era, uma necessidade de vida ou morte para todas as nações e todos os sistemas sociais do mundo. Em consequência disso, autoridades fomentadoras, em toda parte, acumularam em suas próprias mãos poderes imensos, fora de controle e muito freqüentemente letais (BERMAN, 1986, p. 73).

É perfeitamente possível entender como o Fausto de Goethe deriva do de Marlowe. Em Marlowe, tínhamos o herói do individualismo, cujo mundo, ele todo ainda o

“pequeno mundo” da primeira parte do Fausto goethiano, não estava pronto para essa transformação em fomentador, o que o leva a desperdiçar seu tempo como mestre de Mefistófeles com bagatelas. O herói de Goethe é também individualista, mas emerge num mundo já marcado pelo individualismo e pronto para gestar o que vier do ato criador fáustico (a religião que, à época de Marlowe, mantinha o individualismo sob controle, perde esse controle durante o XVIII), no qual quem canalize as forças diabólicas causará transformações profundas tanto no mundo quanto em si mesmo. Como conclui Berman, “Fausto, o Fomentador, ainda apenas um marginal no mundo de Goethe, sentir-se-ia completamente em casa no nosso mundo” (*ibid.*, p. 73).

O conceito da emergência do mito na modernidade é já um problema em si e digno de nota, porque a modernidade é um fenômeno marcado e possibilitado pela disseminação da escrita, especialmente a tipográfica (ONG, 1982, p. 120), e a própria emergência da escrita é nociva ao pensamento mítico. Herrenschildt, em estudo sobre as questões em torno da escrita cuneiforme da antiga Mesopotâmia, cita a unidade “autorreferencial”, que é a “condição do mito”, entre o mundo e a palavra, presente nas culturas orais. Diz ela: “This idea of language (...) which formed the linguistic theory in which mythical thoughts have blossomed, is eroded and destroyed by writing. The primary victim of writing is the myth” (HERRENSCHMIDT, 2000, p. 86). Para Ong, as culturas orais associam intimamente as palavras às coisas do mundo (como ocorre no caso de um termo em hebraico como *dabar*, que significa tanto “palavra” quanto “coisa”) por conta da vivacidade e dinamismo do som e do sentido da audição (ONG, 1982, p. 32), em oposição à visão, que é o sentido privilegiado pela escrita e que transforma os sons em signos, i.e. em coisas que não se bastam, mas que apontam para outras coisas. No mais, as primeiras formas de escrita silábica ou logo-silábica revelam como a escrita exerce poder sobre a linguagem ao permitir fragmentá-la, quebrando o som contínuo do fluxo da fala em unidades menores (a sílaba) e abrindo margem para o reconhecimento da arbitrariedade saussuriana do signo que destrói os mitos (HERRENSCHMIDT, 2000, p. 86) e aos poucos cria, em vez disso, uma cultura centrada em torno do registro histórico. É notável, então, que o mito de Fausto surja e vingue na era moderna, não sendo apenas um exemplo de um mito moderno, na medida em que tal coisa é possível, mas um mito *sobre* a própria experiência da modernidade.

Como dito, são muitos os autores que exploraram e revisitaram essa história do homem que vende a alma ao diabo, após Marlowe e Goethe, mas o caso que se pretende analisar agora, por fim, contrastando-o com as visões já comentadas, é uma obra cinematográfica: *Lekce Faust*, de 1994, dirigido pelo diretor tcheco Jan Švankmajer.

À diferença de outras versões para o cinema, Švankmajer não apenas adaptou as versões mais famosas para a tela, mas construiu uma colagem metanarrativa que uti-

liza os dois textos dentro de um quadro maior, em *mise en abyme*, dotado de elementos fantásticos e surreais que caracterizam a obra do diretor.

Seu Fausto já não é mais um homem de ambições e erudição incomparáveis, frustrado com a mediocridade da vida, mas um *everyman* anônimo e exemplar dessa mesma mediocridade denunciada pelas versões anteriores. Quando o filme começa, nós o vemos andando pela rua, apanhando um panfleto que contém um mapa, entregue por dois panfleteiros, e jogando-o fora. Porém, influenciado pelos panfleteiros misteriosos, que se revelam figuras mais sinistras quanto mais o filme avança, ele decide seguir até o ponto marcado no mapa, onde encontra uma construção aparentemente abandonada, mas que logo descobre ser a entrada de um camarim. Lá ele veste a fantasia de Fausto, pega um roteiro e começa a ler o monólogo de abertura da versão da peça de Goethe. Logo a peça começa e ele é levado ao palco, onde se vê parte de uma encenação de *Fausto* que é um misto de teatro, ópera e espetáculo de marionetes, na qual desaparecem as fronteiras entre encenação, delírio, fantasia e realidade. Mãos misteriosas vindas de cima operam marionetes de dois metros de altura, Fausto testemunha o nascimento de um golem criado alquimicamente, conjura Mefistófeles num ritual (completo com túnica, círculo de proteção e o selo do espírito infernal), protagoniza a famosa cena do bar da versão de Goethe, assina o contrato e tenta se arrepender em tempo, apenas para acabar tentado por um diabo disfarçado de Helena de Troia, em formato de marionete. Ao fim, quando Lúcifer vem buscar sua alma, ele se desespera, foge, corre para a rua e morre atropelado. O fato de que havia um outro homem desconhecido, fugindo, que esbarra em Fausto quando ele chega ao teatro, e que agora, quando Fausto foge, ele também esbarra num outro homem que chega, indica que essa narrativa é cíclica e o papel de Fausto está sendo constantemente substituído.

No clímax do filme, Fausto, ainda insatisfeito, interpela Mefistófeles, num diálogo que é bastante revelador dos problemas que Svankmajer se propôs explorar.

*Faust: So still I seek the force, the reason governing life's flow; and not just its external show.  
Mephisto: The governing force? The reason? Some things cannot be known; they are beyond your reach even when shown.*

*F: Why should that be so?*

*M: They lie outside the boundaries that words can address; and man can only know those thoughts which language can express.*

*F: What? Do you mean that words are greater yet than man?*

*M: Indeed they are.*

*F: Then what of longing, affection, pain or grief. I can't describe these, yet I know they are in my breast. What are they?*

*M: Without substance, as mist is.*

*F: In that case man is only air as well. (reads) What has made me thirst then to be instructed in those things that are more than thirst allows?*

*M: Your thirst is artificial, fostered by the arrogance in you. So look no further than all your*

*human brothers do: sleep, eat, drink, and let that be sufficient.*

*F: Liar and foul traitor, where are the pulse and core of nature you promised to reveal? Where?*

*M: Faustus, you lack the wit to see them in every blade of grass.*

(LEKCE FAUST, 1994).

Esse diálogo é revelador, porque Fausto deseja ver a força motriz da natureza, a dimensão imanente de Deus que sustenta a realidade, e não apenas o seu *external show*, mensurável pela ciência humana. Que isso está além das capacidades da linguagem é o lugar-comum da literatura mística (SHETE, 2008, p. 255). A inversão proposta não é a linguagem que não dá conta da experiência humana, por ser a linguagem inferior e não estar à altura, mas é o *ser humano que está abaixo da linguagem*. Mesmo que lhe fosse revelado, portanto, ele não seria capaz de ver: Fausto se vê preso por suas próprias limitações espirituais. Ele não é mais o mesmo Fausto de Marlowe e Goethe que procura algo que o satisfaça na vida terrena e enfim o encontra, em Goethe, com o desenvolvimento da modernidade, mas um Fausto, em tese, com sede ainda de algo além. A ironia é que lhe falta a capacidade de enxergar esse aspecto imanente de Deus “em toda folha de relva”, que Mefistófeles não pode conceder-lhe. Porém, se ele tivesse essa capacidade, ele já não teria convocado Mefistófeles para começo de conversa. A expressão a que ele recorre nos remete a Blake, em seus “Auguries of Innocence”: *To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour* (BLAKE, 1988, p. 490). Ver a força motriz do universo numa lâmina de relva é um sentimento muito semelhante ao de ver o mundo num grão de areia e o céu numa flor silvestre, e ele está ao alcance de um poeta de vertente visionária como Blake – um “poeta perceptivo”, para usar o termo de Michelle Shete em sua análise sobre poesia mística, para quem a poesia é um reflexo da “expansão de sua consciência” (SHETE, 2008, p. 201), mas não para Fausto, o grande fomentador do desenvolvimento ocidental reduzido aqui a um *everyman*.

Há ainda uma camada a mais de ironia na cena, mas que não convém ser tratada muito longamente, porque seria adentrar demais o terreno da crítica cinematográfica. Essa ironia deriva do fato de que o personagem anônimo que faz o Fausto na peça é um péssimo ator: não encontramos nele a força dramática que a cena exige, mesmo suas vituperações contra Mefistófeles saem num tom de *polite conversation* e ele precisa *fazer uma pausa para ler o roteiro* no meio, como está indicado na rubrica dentro da citação. O protagonista é atraído ao mundo fáustico por uma combinação de acaso, curiosidade e manipulação. Uma vez inserido nesse mundo, ele segue o roteiro taciturnamente e nunca se vê nele nem grande desejo de rebelar-se contra seu destino, anunciado já desde o começo, nem *amor fati*, apenas o *cumprimento perfunctório* de um papel. É nesse tipo de cena, dotada por escrito de imensa força dramática, que essa iro-

nia é ressaltada – ironia essa, no entanto, que se transforma numa simbologia explícita nas cenas em que cordas de marionete descem sobre ele e sua cabeça é posta dentro de uma cabeça falsa de madeira, transformando-o também numa marionete como as outras do espetáculo. Essa passividade, manipulação e ausência de revolta são pontuadas pelo próprio diretor em seu prefácio à versão em livro do roteiro de *Lekce Faust*, publicada alguns anos após a estreia do filme:

*In my version however, Faust is not even an exceptional person (he is manipulated into the role of Faust, and other Fausts come along; indeed the role of Faust is offered to anyone who takes a leaflet). Nor is it revolt (or, if it is, then revolt kneeling down). Faust is “led” for the whole of his journey, both metaphorically and literally. For what then is he punished? (ŠVANKMAJER, 1998, p. xii).*

A simbologia da marionete é deliberadamente óbvia e serve para ressaltar o tema da manipulação, que é constante no filme (o personagem, afinal, está o tempo inteiro sob influência das ações dos dois panfleteiros da cena de abertura) e encontra seu clímax na cena em que enfim assina o contrato em que vende a alma, quando se dá sua transformação em marionete.

A inclusão da manipulação como tema é novidade no cânone fáustico e representa provavelmente a contribuição mais original de Švankmajer, fazendo com que seu Fausto seja incapaz de encontrar a dignidade típica das tragédias, como definido por Steiner (1961). Ele não é nobre, heroico, incrível ou admirável, mas um *everyman* – e um exemplo particularmente inosso e desprovido de personalidade do tipo –, vitimado por sua incapacidade de resistir às forças que visam moldá-lo como argila. Ainda em seu prefácio ao roteiro do filme, o próprio Švankmajer também explica a sua visão sobre a manipulação e a necessidade ética de rebelar-se:

*I do believe that man is, in a certain way, determined. I am convinced that we are still manipulated: by the stars, by our genes, by our repressed feelings, by society, its education, advertising – repression of all kinds. We have to rebel against this manipulation – by creation, magic, revolt. This rebellion is the road to freedom. Freedom as such does not exist; all that exists is freeing. This freeing, however, does not relieve us of our tragic fate, it only makes it more logical (ŠVANKMAJER, 1998, p. xiii).*

O sentimento é bastante moderno, como nos lembra Edmund Wilson, que, em sua análise da literatura do XIX, aponta como o romântico encontrava um prazer em rebelar-se contra a ordem do mundo burguês, o que é reiterado por Hobsbawm (1962, p. 257), ao passo que o simbolista se refugiava num tipo de autodestruição resignada por reconhecer a impossibilidade de destruí-la (WILSON, 1996, p. 268). Ainda que o homem renascentista tenha por vezes sentido a opressão dos astros, os outros elemen-

tos que o diretor lista são percepções modernas. É no século XIX, com o darwinismo biológico e social, que as condições materiais do ser humano vão cada vez mais ser vistas como um jugo que determina o seu destino. A repressão de sentimentos vem logo na sequência, com a psicanálise, e é relevante ainda que Švankmajer cite também a publicidade (outra invenção oitocentista), cujo objetivo declarado é convencer o público de que tem necessidades que apenas o consumo pode suprir.

Se para os Faustos de Marlowe e de Goethe, os obstáculos para sua liberdade eram a sociedade limitada, que o Fausto de Marlowe fracassa em transformar, enquanto o de Goethe triunfa, mas a altos custos, o obstáculo passa a ser as limitações do próprio humano, decorrentes de sua constituição física, social, mental e espiritual, bem como as forças capazes de moldá-las, vistas agora não mais como ameaças externas ao ser, mas especialmente perigosas porque capazes de miná-lo *por dentro* – inclusive implantando falsas ideias e desejos (a “sede artificial” de que fala Mefistófeles), numa paranoia que se dissemina para toda a população. As forças ocultas conjuradas por Fausto ameaçam, enfim, escapar de seu controle.

Esse sentimento, como evidencia Berman, não tardou a surgir na modernidade:

No desfecho de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, escrito em 1904, Max Weber afirma que todo o “poderoso cosmo da moderna ordem econômica” é como “um cárcere de ferro”. Essa ordem inexorável, capitalista, legalista e burocrática “determina a vida dos indivíduos que nasceram dentro desse mecanismo (...) com uma força irresistível”. Essa ordem “determina o destino do homem, até que a última tonelada de carvão fóssil seja consumida”. Agora, Marx e Nietzsche – e Tocqueville e Carlyle e Mill e Kierkegaard e todos os demais grandes críticos do século XIX – chegam a compreender como a tecnologia moderna e a organização social condicionaram o destino do homem. Porém, todos eles acreditavam que os homens modernos tinham a capacidade não só de compreender esse destino, mas também de, tendo-o compreendido, combatê-lo. Assim, mesmo em meio a um presente tão desafortunado, eles poderiam imaginar uma brecha para o futuro (BERMAN, 1986, p. 25).

Está construída, então, a principal narrativa da relação entre o indivíduo e as forças que construíram e mantêm a moderna sociedade capitalista de massa (desenvolvimentista, legalista, burocrática) ao seu redor. Por sua própria natureza, essa relação nunca pode ser harmoniosa, pois diante do triunfo do individualismo e enquanto toda medida de fracasso e sucesso for monetária, intensifica-se a desconfiança que já é característica da vida urbana desde a sua origem, a desconfiança de que todo mundo quer “lhe passar a perna”, que também está inclusa no pacto da modernidade. Nada teria acontecido ao Fausto de Švankmajer se ele não tivesse pegado o panfleto, mas ele é manipulado a aceitá-lo, de forma análoga, pode-se dizer, a vítimas contemporâneas de golpes online ou por telefone.

A única solução possível para Švankmajer é a rebelião. É preciso ir contra essas forças que visam moldar o indivíduo. Nisso, ele está alinhado ao *éthos* rebelde que alimenta muito da estética romântica até se metamorfosear num tipo de desespero e derrota no simbolismo. No que pode ser visto como um terceiro estágio, em pleno final do século XX, essa revolta, para Švankmajer, é o único caminho para a liberdade, mas uma liberdade transmutada, mais simbólica do que real, que não nos liberta do nosso “destino trágico”, mas o deixa “mais lógico”.

### **Conclusão: começo e fins do individualismo**

O que acontece, portanto, com quem não se rebela? Basta voltarmos à cena em que o Fausto de Švankmajer assina o contrato diabólico – o contrato, metaforicamente, da mediocridade do cidadão contemporâneo de vida prática sob o capitalismo – e a cabeça postiça desce sobre ele e o transforma em marionete, um fantoche em serviço dessas mesmas forças repressoras, que é tanto pior em seu papel de engrenagem nesse maquinário sinistro porque parece tê-lo incorporado por completo, esvaziado até o seu âmago e, por fim, condenado.

Esse posicionamento não é idiossincrático à obra do diretor; na verdade, ele apenas incorpora noções recorrentes na literatura, como já ilustrado pela imagem de Eliot dos “homens ocos”, por exemplo. Ele é muito bem resumido também por Berman no trecho abaixo. O pensador, no entanto, não se alinha a essa ideia – pelo contrário, ele a critica pelo que denuncia como uma aristocrática falta de empatia com o povo:

Segundo Weber, seus contemporâneos não passam de “especialistas sem espírito, sensualistas sem coração; e essa nulidade caiu na armadilha de julgar que atingiu um nível de desenvolvimento jamais sonhado antes pela espécie humana”. Portanto, não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal – quase podíamos dizer: sem ser. Aqui, como nas formas futuristas e tecnopastorais do modernismo, o homem moderno como sujeito – como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo – desapareceu. Ironicamente, os críticos do “cárcere de ferro”, no século XX, adotam a perspectiva do carcereiro: como os confinados são desprovidos do sentimento interior de liberdade e dignidade, o cárcere não é uma prisão, apenas fornece a uma raça de inúteis o vazio que eles imploram e de que necessitam.

Weber depositava pouquíssima fé no povo e menos ainda em suas classes dominantes, aristocráticas ou burguesas, burocráticas ou revolucionárias. (...). Muitos pensadores do século XX passaram a ver as coisas deste modo: as massas pululantes, que nos pressionam no dia-a-dia e na vida do Estado, não têm sensibilidade, espiritualidade ou dignidade como as nossas; não é absurdo, pois, que esses “homens-massa” (ou “homens ocos”) tenham não apenas o direito de governar-se a si mesmos, mas também, através de sua massa majoritária, o poder de nos governar?

Nas idéias e nas posturas intelectuais de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot e Allen Tate, vemos a perspectiva neo-olímpica de Weber apropriada, distorcida e amplificada pelos modernos mandarins e candidatos a aristocratas da direita do século XX (BERMAN, 1986, pp. 25-6).

Partindo de sua perspectiva marxista, Berman, é claro, rejeita esse posicionamento, porque cria uma separação entre essas pessoas “manipuladas” e aquelas que supostamente estariam “despertadas” e conscientes dos efeitos deformadores da modernidade. De fato, com essa separação aristocrática, o risco é transformar um diagnóstico de desumanização numa realização dessa própria desumanização do outro: afinal, se os outros se permitiram ser manipulados e desumanizados, seria possível de fato tratá-los de forma desumana. Descobrir se a modernidade capitalista produz ou não “homens ocos”, no entanto, não é o nosso objetivo aqui, e as medidas para se determinar isso estão longe de ser objetivas. O importante é que essa noção por si só tenha emergido junto com a modernidade.

A grande ironia ilustrada por essa leitura comparativa, de enfoque histórico-sociológico, entre as três obras, é que uma época ou uma sociedade fáustica tenha se firmado tendo como sua principal força motriz um individualismo pautado pela autorreflexão e pela vida interior e, nesse ínterim, gerado uma nova sociedade que, por conta dos processos de massificação que só surgem graças às forças fáusticas, seja vista como uma ameaça justamente a essas capacidades. Enquanto isso, a marcha da história, por sua vez, segue transformando o mito de Fausto: começamos com um homem de ambições frustradas pela pequenez de seu mundo, incapaz de realizar seus desejos (Marlowe), então as condições sociais do século XIX finalmente se tornam propícias para que os poderes ocultos de Mefistófeles possam causar mudanças reais (Goethe), mas o mundo criado por eles, um mundo onde, como diz Berman, Fausto estaria em casa, lhe é confortável justamente porque o pacto infernal se estendeu a todos que participam dele (Švankmajer). Seguindo essa lógica, convertidos em Faustos mesmo sem o saberem, restaria aos cidadãos da vida moderna apenas a rebelião, a eterna rebelião, contra as normas e a mediocridade do “pequeno mundo”, que também é outro tema fáustico que então emerge transmutado. Somos lembrados das palavras de Erich Heller, que Watt cita:

*In that sense Faust's individualism is merely a ceaseless and active search for experience, for the deed; he knows there is no final peace in sight, and apparently welcomes this sad fact. Erich Heller has asked: "What is Faust's sin? Restlessness of spirit. What is Faust's salvation? Restlessness of spirit." Faust's promised reception in heaven is in effect a transcendental apotheosis of unexamined bustle. Is not this, possibly, the final sentence on all modern individualism? Does not our culture operate on the principle, "Even if the court is unmarked and there's no final tape, keep running and you will win something in the end"? But what? (WATT, 1996, pp. 206-7).*



Se Fausto se rebelava contra os limites do que era a princípio um pequeno mundo, mesmo após sua ampliação, qualquer salvação só poderia se dar pela mesma inquietude que o levou originalmente ao pacto. Diz-nos repetidamente o mito fáustico, tal seria a condição da modernidade.

## Referências

- BEGUIN, Albert. Poetry and Occultism. Tradução de Robert G. Cohn. *Yale French Studies, Literature and Ideas*, New Haven, CT, No. 4, pp. 12-25, 1949.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- COPENHAVER, Brian P. *Magic in Western Culture: From Antiquity to the Enlightenment*. Nova York: Cambridge UP, 2015.
- CROWLEY, Aleister; MATHERS, Samuel Liddel. *The Goetia: the lesser key of Solomon the King – Clavicula Salomonis Regis*. San Francisco, CA: Samuel Weiser, 1997.
- DAVIES, Owen. *Grimoires: a History of Magic Books*. Nova York: Oxford UP, 2009.
- FISCHER, Steven Roger. *A History of Reading*. Londres: Reaktion Books, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Vol 1 e 2. São Paulo: 34, 2004.
- HOBBSAWM, Eric. *The Age of Revolution (1789–1848)*. Nova York: Vintage Books, 1962.
- HERRENSCHMIDT, Clarisse. Writing between Visible and Invisible Worlds in Iran, Israel, and Greece. In: BOTTÉRO, Jean; HERRENSCHMIDT, Clarisse; VERNANT, Jean-Pierre. *Ancestor of the West: Writing, Reasoning and Religion in Mesopotamia, Elam, and Greece*. Trad. Teresa Lavender Fagan. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- KIERKEGAARD, Søren. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril, Cultural, 1979.
- LEKCE FAUST. Direção de Jan Švankmajer. Praga: Pandora cinema, 1994. 1 DVD (97 min.), son., color.
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*. Edited and with an introduction by Sylvan Barnet. Nova York: Signet, 1969.
- MORGAN, Michal A. (ed.). *Sepher Ha-Razim: The Book of the Mysteries*. Tradução de Michael A. Morgan. Atlanta: Society of Biblical Literature, 1983.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. Nova York: Routledge, 198.
- SHETE, Michelle. *The perceptive poets: a comparative study of Jal lu'-Din Rín Rúmi, Sant Kabír, Mastuo Bashó and William Blake*. Tese (doutorado em Escrita Criativa), Faculty of Creative Arts, University of Wollongong, Wollongong, 2008.
- SPENGLER, Oswald. *The Decline of the West: Form and Actuality*. Tradução de Charles Francis Atkinson. Nova York: Alfred A. Knopf, 1926.
- ŠVANKMAJER, Jan. *Švankmajer's Faust: The Script: Including a Preface by the Author and Excerpts from His Diary Kept During Filming*. Tradução de Valerie Mason. Trowbridge: Flicks Books, 1996.

STEINER, George. *The Death of Tragedy*. Norfolk: Faber and Square, 1961.

TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1991.

WATT, Ian. *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Nova York: Cambridge UP, 1996.

WILSON, Edmund. *Axel's Castle: a study of the imaginative literature of 1870-1930*. Nova York: The Modern Library, 1996.