

SÍNTESE NOVA FASE

v. 18 Nº 53 abril/junho 1991,

O ARTISTA E O PODER: A PROPÓSITO DE MEFISTO*

Vanilda Paiva

UFRJ

Para César, meu irmão

* 24-6-1953 † 13-4-1989

*Und die Nacht, in der die Maschinengewehre uns weckten
und die Nacht
als die Maultiere** in den Fluss gestossen wurden
und die Nacht
als der Zimmerkellner sagte:
es sind keine Menschen, Madame.
Und die Nacht, die schlaflose Nacht —
was sind zwei Naechte
in einm langen, todbringenden Leben, Madame!*

*E a noite em que as metralhadoras nos despertaram
e a noite
em que as bestas foram jogadas ao rio
e a noite
em que o camareiro disse:
não são homens, Madame.
E a noite, a insone noite —
afinal, que são duas noites
numa vida longa, que traz sempre a morte, Madame!*

Christoph Meckel, *Saeure*, 1979

O poema de Meckel que, seguindo a tradição familiar, dedica-se mais à erudição sólida que à militância política, é trazido aqui como mostra das marcas que a história impõe à arte. Se o Dr. Faustus, personagem da velha lenda popular do medievo, especialmente no herético século XVI, recebe a reinterpretação que

assistimos hoje e que magistralmente permite compreender aspectos da relação do artista com o poder do Estado contemporâneo em sua forma mais virulenta, também o descendente de Goethe por linha indireta deixa de lado o lirismo e denuncia a violência fascista (Meckel, 1979, 1980). Na grande arte, aquela que traz o selo da universalidade, dos grandes dramas e sentimentos com as nuances da imperfeição humana prestando-se ao papel de objeto de identificação da maioria das pessoas, o tempo não importa. Ela suporta múltiplas leituras e modificações de monta, capazes de trazê-la para mais perto dos dilemas da nossa época.

Antes de entrar propriamente na discussão do filme, gostaria de dizer algo sobre o Fausto, esta obra que resiste ao tempo, nos faz retomar seu tema meio milênio depois do surgimento desta figura lendária, misto de bruxo, alquimista e peregrino, entendido em horóscopos e, para alguns, discípulo direto de Paracelsus, que marcou a cultura alemã do século XVI (Trunz, s/d). Surgido no sudeste alemão à época da repressão às heresias, sobre ele se escreveu “literatura de cordel” e o livro editado por Spiess em Frankfurt em 1587. As questões são, aí, tipicamente medievais: o homem, quando começa a se desenvolver a química, a geometria, a astronomia, se pergunta se é pecado a ânsia de compreender o mundo na ordem que Deus quis lhe dar; em suma, se a ciência é demoníaca. O cerne do pacto é o conhecimento. Ele se alia ao Diabo não para recuperar a juventude e o prazer, mas para investigar o céu e a terra (Trunz, s/d:471).

Estes textos inspiram o livro do inglês Christoph Marlowe (1589), que “repica” na Alemanha nos trabalhos de Wiedmann (1599), Pfitzer (1674), de Lessing (1759), além de atravessar a trajetória de Goethe desde os tempos do *Sturm und Drang* em Strassburg até o ano de sua morte. Já então, a problemática central havia baixado do céu para a terra. Mais recentemente, na primeira metade deste século, Valéry voltou ao tema mostrando o Mefisto definitivamente vitimado pela modernidade (Manson, 1989:95-105). Klaus Mann o resgata para o mundo contemporâneo, ao politizá-lo de modo radical, ao fundir mais claramente Fausto e Mefisto numa única personalidade que leva ao paroxismo as contradições pessoais e políticas e ao jogá-las diretamente no campo da responsabilidade do artista.

Se o Fausto de Marlowe, como sugerem Jayme Manson e outros, representa um ataque aos restos do feudalismo, reflete os primórdios do capitalismo em que o homem comum também pretende seu quinhão de riqueza e de poder, esta interpretação também será de algum modo válida para Goethe. Neste sentido, tendo a concordar muito mais com Albrecht Schoene e Haroldo de Campos que com Walter Benjamin. No seu fervor ideológico, Benjamin vê na segunda parte do Fausto uma fantasia regressiva que retorna ao absolutismo e a crenças católicas, ignorando Goethe as lutas sociais de seu tempo (Benjamin, 1986). É certo que ele detestava qualquer desarmonia ou revolta¹.

¹ Albrecht Schoene termina seu ensaio “Faust, Paralip.50” publicado em Arnold, H. L. (Hrsg). *Johann Wolfgang von Goethe* com a seguinte citação de Heinrich Mann: “Goethe hasst, was unharmonisch ist, was durch Einseitigkeit des Geistes, der Leidenschaft durch unversoehlichen Sturm und Duesterkeit das afirma Gleichgewicht der Natur stoert. Er hasst das Nur-Menschliche, hasst die Revolte des Menschen gegen die Natur, das Daemonische und das Radikale”. (“Goethe odeia tudo o que não é harmônico, tudo que pela unilateralidade do espírito e da paixão, através da irreconciliável tempestade e obscuridade, perturba o equilíbrio

Mas permeia a obra uma sátira política que se exprime com os instrumentos de sua época: a religião, a teologia, o culto ao demônio e a *Walpurgisnacht****. É por isso que ela pode ser, hoje, atualizada (Schoene, 1982:184-185), combatendo o fascismo e visando um mundo melhor. Aqui cabe, naturalmente, a frase de Adorno: “A esperança não é a recordação mantida íntegra, mas o regresso do olvidado” (Adorno, 1967:337).

Com muito mais razão que Benjamin, Haroldo de Campos afirma que no Fausto II, Goethe retraça a gênese do moderno mundo burguês tematizando a Antiguidade, a alta Idade Média, a Idade Média tardia, a Renascença e a emergência da burguesia capitalista. Estaria aí presente uma historicidade não linear, uma verdadeira “dialética da história”, uma fissura na qual não há espaço para a regressão a utopia paradisíaca (Campos, 1981:175). A longa vida de Goethe acompanhada pelo Fausto faz com que ele — com sua imensa cultura que vai do proto-romantismo que dá o tom do seu *Urfaust*, inspirada na compilação do diário e da obra deixada por Johannes Falk (Schoene, A. 1982), ao classicismo que permeia o Fausto II com suas alusões mitológicas— perceba a história com o ceticismo dos sábios atentos às contradições, às mudanças e ao espírito da época. Além do mais, o seu terreno é o do mundo interior, do belo, do drama que se esconde na alma de cada um, da finitude, do efêmero, do ambíguo. Sua “*stille Gewalt*” (sua violência calma), se estende a todas as esferas da vida e permeia sua obra (Buchwald, 1949).

O Fausto exprime o clima das diferentes épocas de suas versões. E o jovem Goethe, considerado arrogante por seus conhecimentos pelos professores de Strassburg, não consegue doutorar-se, devendo contentar-se com um título de licenciado em Direito (Friedenthal, 1963), se identifica com o Fausto primitivo, mas aí não se espelha apenas o seu proto-romantismo. Seu trabalho em Strassburg foi sobre o direito canônico e ele adquiriu grande familiaridade com as disputas religiosas — que, aliás, davam a tônica da época (Heydom, 1987, Bloch, 1972). Aí está a influência da tradição popular, em nada disposta a abandonar suas lendas e seus cultos próprios. A atmosfera é de busca e ele se lança ao estudo da alquimia, ao mesmo tempo em que partilha do Renascimento moderno, da Idade Média cristã, idealiza a Antiguidade e a cultura nórdica. E dentro deste clima que ele planeja o Fausto aos 20 anos de idade.

No entanto, trata-se da alma, da eternidade, da inocência e da beleza; da luta permanente entre o bem e o mal que, porque nascem juntos, não deixam descartar a destruição como força criadora. Construir da Luz e das Trevas. Não se trata mais do direito ao conhecimento, que já não era interdito, como na Idade Média, mas do direito aos prazeres do mundo. O pacto desloca-se do conhecimento para o prazer. Goethe enfrenta o problema do envelhecimento, da perda de força, do esgotamento do prazer. Seu Fausto quer a eternidade, recusa-se à resignação. Seu próprio nome, como lembra Haroldo de Campos,

da natureza. Ele odeia o que é apenas humano, odeia a revolta do homem contra a natureza, o demoníaco e o radical”).

*** Noite no dia anterior ao primeiro de maio, na qual — segundo velhas crenças populares — as feitiças dançavam diante dos *Blocksberg* (pontos de encontro do diabo; símbolo do inferno).

é ambíguo, contém o duplo sentido que aparece nas diferentes obras: Die Faust — o punho, que erguido, recusa e destrói. Faustus, em latim: ditoso, feliz, favorecido. Para ser feliz na precariedade da vida pela qual não hesita pagar com a eternidade, ele levanta seu punho e desafia seu tempo, busca a auto-superação na premência contra a morte. Ele fantasia a sobrevivência do amor, que não é entrega, mas sedução (Fausto I) da beleza e do poder (Fausto II) (Mason, 1989:107).

A magistral atualização cinematográfica do Fausto, apoiada sobre o romance de Klaus Mann — *Mephisto* — publicado em 1936, o traz para a época que precede e quando se instala o nazismo, discutindo o papel do artista diante do poder. O pacto se desloca mais uma vez: do conhecimento ao prazer, do prazer ao poder. Uma questão de todas as épocas: o artista, o cidadão dos nossos dias, não pode furtar-se à política. No ator, Fausto e Mefisto se confundem, como se confundem na vida de cada um. O maniqueísmo foi radicalmente *aufgehoben*: aí se localiza o aspecto radicalmente moderno do Mefisto, o reconhecimento do homem em sua dupla inextrincável natureza, angélica e diabólica. No Fausto do século XIX, Mefisto é o acompanhante que, como Deus, tudo ensina no mercadejar das almas; no século XX, no filme com Klaus Mann, eles se fundem numa só pessoa, aquela que concede, ambiciona, deseja a glória e a fama, que no palco representa o Mal, mas cujos olhos são doces e cujas mãos macias. Nesta fusão não há como esquecer a origem divina do Mefisto, um anjo decaído — mas anjo. Heinrich Hoefner é o Fausto e o seu próprio Mefisto. “Sabem o que é um ator? Uma máscara”. Às vezes uma máscara que não é suficiente para encobrir a estupefação e a impotência diante da brutalidade da política, com um Fausto fora do palco e descolado do Mefisto.

A vida de Hoefner exprime exemplarmente a história dos homens na República de Weimar e no Terceiro Reich. Em Hamburg, ele enfrenta o nazista solitário e adere ao teatro de Brecht. Com fervor revolucionário ele critica a tolerância liberal-burguesa. Mas a história segue seu curso e as idéias dominantes têm charme especial, além de o poder sempre oferecer algo de concreto. Hoefner faz parte dos débeis que se deixaram suavemente cooptar e usar em troca da vida confortável, da influência e dos papéis de peso, sem má consciência e sem ideologia, circulando socialmente entre os nazistas. Desculpas não faltam: “Sem benfeitores as artes são como aves de asas cortadas”. “O teatro sobreviverá, passe o que passe na Alemanha”. “Importa-me a arte; estou casado com o teatro”. A política já não o interessa. “Vou ao teatro, atuo e pronto”. Na verdade, Hoefner reage como a maioria da população alemã, que sofre de perto a humilhação, fecha os olhos ao terror que atinge o próximo e dorme talvez com algum sobressalto ante a escalada, a censura, os desaparecimentos, as prisões noturnas, os membros da família enviados aos campos de batalha.

Mas se eventualmente Hoefner se faz a questão de se basta o sucesso ou se precisa da liberdade, na prática ele cede sempre mais (e sempre mais lhe será exigido). Muda de amigos. É um bom menino que noite se transforma em Mefisto e encarna o Mal, representando um lado da alma alemã. A outra ele deixa em casa, escondida no rosto de todos os dias, na fraqueza que só no palco se transforma em força. É sua verdadeira amiga de sempre que o exorta a olhar a História de frente, mas a luz do poder e os *spots* do palco o cegam.

Mesmo assim, ele insiste em representar o Hamlet, indicando a presença recôndita da dúvida. Especialmente depois que seu amigo é morto, que seu ex-inimigo nazista de Hamburg se revolta e tem o mesmo destino, que ele próprio é maltratado quando tardiamente tenta algo em favor deles: ele é apenas um desprezível ator, não um verdadeiro Mefisto. A fusão só existe no palco, na fantasia. Existem verdadeiros Mefistos na história. Como se trata da representação, há — na verdade — uma superposição de planos. O radicalmente moderno de seu conteúdo se encontra na fusão Fausto/Mefisto, naquilo que se passa no palco. Mas há um plano exterior, em que a história entra pela vida privada adentro de uma forma que não pode ser eludida e, aí sim, Hoefner se reduz a um Fausto rendido ao Mefisto nazista, que cobra sua alma.

O final do Mefisto mostra um Hoefner prisioneiro de um mal cujos limites ele ignora, de uma realidade que não cabe em olhos doces e mãos suaves. Embora profundamente ambíguo, o ato final está mais próximo do Fausto primitivo (*Urfaust*). Não há complacência nem redenção para o erro político em nome da arte. No auge da glória, mas depois de representar um Hamlet brando em suas dúvidas, ele é arrancado do seu meio e brutalmente confrontado com o projeto nazista. A história lhe é empurrada pelos olhos adentro, à luz de *spots* que o cegam. Não fora ele tão dócil? “O que querem de mim? Eu sou apenas um ator”. O filme deixa aberta a cobrança, mas indica que ela será alta. “A política, já lhe havia dito o Primeiro Ministro, como o teatro, é sempre uma nova luta”. Recomeça a cada dia, e cada dia tem seu preço. Como a vida! São demasiadas as questões levantadas pela relação Fausto/Mefisto. Afinal, o que distingue o artista de outros profissionais e de outros homens? A preocupação estética? O gosto e a dedicação ao belo? Em letras garrafais a fachada da ópera de Frankfurt dedica-a “ao bom, ao belo, ao verdadeiro”. Por certo que todos os profissionais estão submetidos a uma ética pessoal, profissional e política. Exige-se, porém, que o artista esteja dotado de uma ética especial — aquela que, em nome do belo, se estende ao verdadeiro e recusa concessões que os comuns dos mortais precisam fazer no cotidiano, ao enfrentar os problemas da vida prática. É sobre uma base ética ampla e socialmente construída que se diferenciam princípios mais restritos, ditados por situações específicas novas (como a biotecnologia ou a revolução sexual), novos valores, inserções diferentes na sociedade. Na verdade, de cada profissão aceita-se uma diferenciação ética apoiada numa consciência moral coletiva: a dos economistas, que lidam com a violência da moeda, com as estruturas de produção e circulação, muito é permitido em nome de que sua eficiência depende da proximidade do poder; aos professores cabe uma ética do sacrifício.

Cada profissão lida com a questão do poder dentro de expectativas e padrões sociais previamente estabelecidos, ao menos em suas linhas gerais; são cidadãos e obedecem aos ditames da sociedade includente. Espera-se da arte que redima a impureza do mundo. Mas na política os homens sujam as mãos, até mesmo em nome de uma ética, sem se perguntar se os fins justificam os meios. O mundo espera do artista a ingenuidade capaz de redimir a impureza, mas é exatamente ela que pode fazê-lo mergulhar mais fundo e ser usado num universo que manipula e luta permanentemente na distribuição, na manutenção ou no atendimento de interesses (Weber, 1980). Mas também dele se espera a

lucidez que traz o belo, a verdade que nele se embute. Neste sentido o artista é um ser especial.

Esta imagem ética ideal do artista encontra as barreiras da realidade: o simultâneo embate com o Estado e com o mercado. Passa por cima da debilidade humana, como se o artista estivesse excluído da condição que o faz igual a todos os homens na luta pela sobrevivência, pelo poder, pela fama, pela realização dos desejos. Sua responsabilidade social e política não é maior nem menor que a de todos os intelectuais, que organizam as idéias e a cultura, que estruturam o universo simbólico e influem sobre o curso da história.

Em seu *Exkurs* sobre Goethe, Habermas lembra que aquele autor, no *Wilhelm Meister*, deu novo sentido ao conceito de “personalidade pública”, livrando-a da fidelidade ao Estado e recuperando para ela o aspecto de representação pública (Habermas, 1969). O artista, como personalidade pública forma opinião, representa os homens, e com isso adquire uma responsabilidade adicional perante a sociedade. Diante de um Estado que chama a si todo o monopólio da “violência legítima”, que detém e distribui recursos de todo tipo que a sociedade acumulou, ele precisa de uma ética que lhe permita interrogá-lo, conhecer seus critérios, exercer a crítica e denunciar os caminhos do autoritarismo, do arbítrio e da falta de liberdade.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. “Zur Schulsszene des Faust”, in: Mayer, H. (Hrsgb). *Goethe im XX. Jahrhundert — Spielungen und Deutungen*. Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1967.
- BENJAMIN, Walter. “Goethe”, in: Boile, W. (seleção e apresentação) *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie*. São Paulo. Cultrix, 1968.
- BLOCH, Ernst. *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*. Ffm, Suhrkamp, 1972.
- BUCHWALD, Reinhardt. *Goethezeit und Gegenwart*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1949.
- _____. *Führer durch Goethes Faustdichtung*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1955.
- CAMPOS, Haroldo. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- EDLER, Nikodem. “Introdução”, in: *Mason, Jayme*. op. cit.
- EISSLER, K. R. *Goethe, eine psychoanalytische Studie — 1775-1786*, 1º vol., Ffm, DTV, 1983.
- FRIEDENTHAL, Richard. *Goethe — Sein Leben und seine Zeit*. München, R. Piper Verlag, 1963.
- GOETHE. *Faust. Kommentiert von Erich Trunz*. Verlag C. H. Back, München, 1986.
- HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied, 4ª ed., Luchterhand, 1969.

HEYDORN, Heinz Joachim. "Introdução à tradução alemã do 'Discurso da Servidão Voluntária', de Étienne de la Boétie", in: *Educação e Sociedade*, Campinas, nº 29, 1988 (trad. Vanilda Paiva e César Paiva).

MASON, Jayme. *O Dr. Fausto e seu pacto com o demônio*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 1989.

MECKEL, Christoph. *Suchbild über meinen Vater*. München, Fischer Verlag, 1980.

_____ *Saeure*. Duesseldorf, Claassen Verlag, 1979.

SCHOENE, Albrecht. "Faust, Paralip. 50", in: Arnold, Heinz Ludwig. *Johann Wolfgang von Goethe*. München, Edition Text + Kritik, 1982.

TRUNZ, Erich, "Nachwort". in: Goethe. Faust. op. cit.

WEBER, Max. "Politik als Beruf", in: WEBER, Max. *Gesammelte Politische Schriften*. Tübingen, 4ª ed., J. C. B. Mohr, 1980, pp. 505-560.

_____ *Wirtschaft und Wissenschaft*, Tübingen, 5ª ed., J. C. B. Mohr, 1980.