

As faces do novo mal refletidas pelo Barroco europeu

Edgar Roberto Kirchof*

Esta apresentação constitui o resumo de uma monografia de curso que abordou três obras do período barroco europeu, duas oriundas da Inglaterra, *A trágica história do doutor Fausto* e *Hamlet*, e uma da Espanha, *A vida é sonho*. Na tentativa de abordar as obras sob um enfoque diferente, procurou-se averiguar alguns pontos de convergência e de divergência desses dramas com as duas principais tradições fundadoras da cultura ocidental, a cultura grega e a cultura judia, no que respeita à sua concepção do *mal*. Evidentemente, esse recorte impôs, à análise, uma série de restrições, pois uma compreensão abrangente tanto do paradigma grego quanto do paradigma judeu demandaria um estudo muito aprofundado de ambos, que, certamente, não terminaria isento de controvérsias e ultrapassaria os limites das características apontadas por Erich Auerbach, cujas idéias serviram como principal ponto de apoio quanto a esse problema. Além disso, visto que seria impossível analisar dramas barrocos desconsiderando características específicas desse período literário, o trabalho também contou com as análises de Walter Benjamin a respeito do drama barroco alemão. Quanto a esse resumo, ficará restrito à análise de apenas uma das três obras analisadas, a saber, o *Fausto* de Marlowe.

A partir da análise do canto XIX da *Odisséia*, Erich Auerbach conclui que o elemento mais fundamental no seu estilo é a representação acabada dos fenômenos. Estes aparecem sempre visíveis, bem definidos em suas relações de espaço e de tempo. Os processos psicológicos seguem a mesma lógica, jamais deixando algo oculto ou inexpresso. "Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu

* PUCRS.

interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo a que o leitor o saiba".¹

O exemplo utilizado por Auerbach é a volta de Ulisses à casa, quando sua antiga ama o reconhece por uma cicatriz na coxa. Todas as ações se dão no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal. As informações são completas, e o leitor não precisa interpretar os acontecimentos misteriosos, visto que se apresentam sempre explicados a partir de outros acontecimentos, que são as suas causas. O objetivo da forma na poesia homérica é, simplesmente, *agradar e encantar*, jamais apelando para a necessidade de *verdade histórica* da narrativa. Quanto a essa característica específica, pode-se aproximar a poesia homérica dos mitos trágicos, visto que também eles apresentam as ações sempre em primeiro plano, visando puramente à *catarse*, e não à instituição de um acontecimento factual.

Os relatos das Sagradas Escrituras, por outro lado, "não procuram o nosso favor, como os de Homero, não nos lisonjeiam para nos agradar e encantar – o que querem é nos dominar, e se nos negamos a isto, então somos rebeldes".² Tomando como exemplo o relato do *sacrifício de Isaac*, Auerbach conclui que o estilo vétero-testamentário é exatamente o oposto do estilo homérico, visto que Deus aparece carente de forma, situado em um plano completamente distinto das demais personagens. De Deus, só se ouve a voz, "e esta não chama nada além do nome: sem adjetivo, sem atribuir à pessoa interpelada um epíteto, como seria o caso em qualquer apóstrofe homérica. E também de Abraão nada é tornado sensível, afora as palavras com que ele replica a Deus".³

Logo, a despeito da enorme redução efetuada por Auerbach de todas as narrativas bíblicas vétero-testamentárias (as narrativas bíblicas apresentam muitas variações formais), pode-se concluir que o *mito grego* (aqui também são desconsideradas importantes diferenças entre o mito épico e o mito trágico) constitui o contraponto do *mito bíblico*, na cultura ocidental. Ao passo que o primeiro se apresenta como "descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático" (Auerbach, 1976), o segundo tende ao desequilíbrio quanto à descrição: certas partes são realçadas, e outras, escurecidas. Além disso, há "falta de con-

¹ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 6.

² Id., *ibid.*

³ Id., *ibid.*, p. 7.

xão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático".⁴

No Barroco, ocorre uma espécie de fusão entre as noções gregas e judias, manifesta tanto pelas obras literárias quanto pelas teologias da reforma e da contra-reforma. Do universo judeu, o barroco herda o *pecado histórico*. Essa concepção pressupõe que o ser humano é culpado por sua perdição porque, ao longo de sua vida, opta pelo mal quando deveria optar pelo bem. O exemplo bíblico mais claro é o pecado adamítico. Do universo grego, por outro lado, o barroco incorpora a noção de destino trágico e de ausência de salvação. O barroco sintetiza ambas as concepções através da *culpabilidade histórica como destino*. Aparentemente paradoxal, essa nova concepção se encontra arraigada em obras tanto do contexto católico quanto protestante dos séculos XVI e XVII, sendo atribuída, por Benjamin, à teologia da contra-reforma.

Segundo o filósofo alemão, apesar de seu aspecto pagão e mitológico, o destino só se torna inteligível, no século XVII, pelo contexto da contra-reforma. Para ela, "o núcleo da noção do destino é a convicção de que a culpa (nesse contexto, sempre a culpa da criação, o pecado original, em termos cristãos, e não a transgressão moral) desencadeia, através de uma manifestação mesmo fugidia, a causalidade como instrumento de uma fatalidade inexorável".⁵ Em outros termos, o desfecho trágico da vida se dá em consequência do pecado original, realizado por Adão e perpetrado sobre a raça humana para a sua posteridade nesse mundo.

Além disso, o período literário barroco sintetiza a *clareza* do estilo grego e a *obscuridade* do estilo hebreu através de alegorias que apresentam o mal como consequência da própria *culpa histórica do ser humano* e, simultaneamente, como um *destino inevitável*. Benjamin afirma que o modo de existência mais autêntico do mal, no Barroco, desloca-se da ação para o *saber*. Os pecados sensoriais da luxúria, da gula e da preguiça – antes muito enfatizados – não constituem mais o seu principal fundamento. Segundo Benjamin, agora o mal se suporta "na miragem de uma espiritualidade absoluta, isto é, sem Deus, associada à matéria como sua contrapartida, e que só no Mal pode ser experimentada concretamente. O estado de espírito que nele predomina é o luto, que gera a alegoria, e

⁴ Id., p. 20.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 153.

constitui seu conteúdo".⁶ A partir da análise de inúmeros dramas alemães do século XVII, Benjamin conclui que, na medida em que se desenvolve essa *espiritualidade a-teísta*, geradora do luto, surgem três sedutoras *promessas satânicas originais*, todas de natureza espiritual. São elas "a *ilusão da liberdade*, na investigação do proibido; a *ilusão da autonomia*, no ato de segregar-se da comunidade dos crentes; e a *ilusão do infinito*, no abismo vazio do mal".⁷ Tais temas corroboram a eficácia do drama barroco na figura do *tirano* e do *intrigante*.

Ainda segundo Benjamin, essa *teologia do Mal* é derivada mais diretamente da *queda de Satã*, em que se confirmam esses temas, do que da idéia de um Deus salvador. A *espiritualidade absoluta*, visada por Satã, ressoa claramente no drama enquanto tragédia, visto que leva sempre à destruição do sujeito. Assim como o diabo se destrói ao emancipar-se do sagrado, o sujeito se destrói ao aderir às seduções do novo demônio. Contudo, se a adesão não mais se dá pelas *ações pecaminosas*, e sim pelo *saber sedutor*, o mal não possui outro fundamento senão a *consciência*, ainda que seja um fundamento artificial. De acordo com Benjamin, "o puramente material e o absolutamente espiritual são os dois pólos do reino de Satã, e a consciência é a sua síntese fraudulenta, que imita a verdadeira, a da vida. Mas as especulações dessa consciência, alheias à vida, e aderindo ao mundo coisificado dos emblemas, acabam atingindo o saber dos demônios."⁸

No que diz respeito às particularidades literárias do barroco, há diferenças marcantes em relação às concepções gregas e judaicas. A primeira delas é que, ao passo que os dramas antigos se baseiam em mitos de condições pré-históricas, radicadas no heroísmo passado, o conteúdo mais autêntico do drama barroco é a própria *vida histórica contemporânea*. E, sendo o *soberano* o primeiro expoente da história – quase a sua encarnação –, ele assume posição central na *tragédia* (*Trauerspiel*). No entanto, contrariamente ao soberano grego, o monarca barroco não protagoniza um confronto com Deus e o destino, e tampouco corporifica um passado imemorial, como chave para uma comunidade nacional viva. Sua função é confirmar as virtudes dos príncipes, denunciar os seus vícios, explicar as manobras diplomáticas e as maquinações políticas. O próprio núcleo do drama barroco constitui-se da "vontade dos reis, assassínios, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, in-

⁶ Id., p. 253.
⁷ Id., *ibid.*
⁸ Id., *ibid.*

cestos, guerras e insurreições, lamentações, gemidos e outros semelhantes".⁹ Benjamin chega a afirmar que a identificação entre história e drama era tamanha que, no século XVII, "o termo *Trauerspiel* se aplicava tanto à obra como aos acontecimentos históricos, do mesmo modo que hoje, com maior justificação, ocorre com o termo *trágico*".¹⁰

Outra característica marcante é que o barroco não conhece nenhuma escatologia. Já que não há redenção possível em um mundo celeste, mesmo que às custas de todos os sofrimentos e horrores apocalípticos, o que resta é a exaltação da vida terrena, antes que esta seja entregue ao seu fim derradeiro. "O além é esvaziado de tudo que possa conter o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer estruturação artística".¹¹ Essa ausência de escatologia ocorre devido à *visão barroca da histórica imanente*, como já se viu. Benjamin esclarece que há, no entanto, uma grande diferença entre os dramas europeus, em geral, e o drama alemão. Ao passo que a rejeição do elemento escatológico é comum ao novo drama em toda a Europa, a fuga cega para uma natureza desprovida de graça é especificamente alemã. O filósofo postula que a causa da *desesperança germânica* é a *teologia luterana*, que apregou a ineficácia das obras como meios de atingir a salvação. Tal teologia teria legado aos alemães uma forte tendência à *obediência* e à *melancolia*. O contraponto católico, por outro lado, é encontrado em Calderón de la Barca, "o mais perfeito da Europa".¹² Seus dramas sempre conseguem "resolver os conflitos resultantes de um estado de Criação destituído de graça, cuja representação em miniatura é a corte de um monarca que detém, em sua forma secularizada, o poder de redimir".¹³

O drama de *Fausto* aproxima-se mais do universo luterano do que católico, na medida em que apresenta os acontecimentos como a explicação de uma certa ordem natural ou social, aceita sem qualquer resistência por parte do protagonista. Fausto opta *conscientemente* por sua condição, e, paradoxalmente, está plenamente consciente em relação à autodestruição como consequência. Logo, à primeira vista, o oponente de Fausto não é o diabo, mas a sua própria consciência, caracterizada pelo desejo de *saber* e de *viver plenamente os prazeres da vida terrena*. O pacto se dá como decorrên-

⁹ Id., p. 86.
¹⁰ Id., p. 87.
¹¹ Id., p. 90.
¹² Id., p. 104.
¹³ Id., *ibid.*

cia do conhecimento (a invocação demanda a ciência da alquimia), e o demônio se apresenta como mera vítima desse saber mundano: "diga-lhe que entrego minha alma, contanto que me conceda vinte e quatro anos, durante os quais me faça gozar de todos os deleites [...]".

Ao manipular o demônio, as principais preocupações do protagonista recaem sobre o *conhecimento ilimitado*, de um lado, e o *gozo da vida*, de outro. Entretanto, a manipulação através do pacto acaba se revelando como uma *grande fraude* no desfecho da narrativa, pois a ordem entre *oponente* e *coadjuvante* inverte-se completamente, e o diabo desponta como o verdadeiro "manipulador oculto. Confesso-o, Fausto, e disso me alegro. Eu sou aquele que, quando tu te achavas no caminho do céu, cerrou-te o passo. [...] Por que choras? É demasiado tarde. Desespera-te pois".

Assim, em *Fausto*, o pacto representa a *fraude benjaminiana*, na medida em que pretende conciliar a *materialidade dos prazeres* com algum tipo de *espiritualidade*, aqui manifesta claramente pelo *demoníaco*. É por isso que a inversão do final da narrativa cumpre mais do que um papel retórico: é necessária para demonstrar que a sedução do *conhecimento* não passa de ilusão. E se o *conhecimento* abre acesso para o *gozo*, quanto maior a sua dimensão, maiores os prazeres ilusórios que nele se vislumbram. Estes são representados, na narrativa, pelo *poder* de Fausto sobre todas as demais personagens, estendendo-se sobre o papa e o imperador, respectivamente, a Igreja e o Estado. A *razão que gera prazer e poder* participa da "physis culpada", conforme Benjamin, ou da culpa adamítica, conforme a Bíblia.

Na medida em que esse *desejo de saber* a partir dos conhecimentos do diabo ilustra a depreciação da *razão* como fonte de verdadeira salvação, alude à teologia de Wittenberg. Contudo, Fausto só chegaria a ser completamente luterano caso experimentasse, de alguma forma, a *graça redentora de Deus* em meio ao universo de demônios do qual é cativo. Mas esse não é o caso, e o desfecho é trágico: "É demasiado tarde. Desespera-te, pois". Assim, se o mundo de Fausto é idêntico ao luterano no que respeita à ordem, dele difere radicalmente quanto à visão soteriológica. Lutero confia na *fé* de que a matéria demoníaca possa ser redimida pela vontade de Deus, ao passo que Fausto perece inexoravelmente. É nesse ponto que *Fausto* se demonstra puramente barroco: não existe verdadeira salvação, apenas a ilusão de elevação do mundo terreno pelo conhecimento e pelo prazer.

Por outro lado, a concepção de que a *destruição* deriva, simultaneamente, da falta de uma ordem original no mundo, e de que o

homem participa do caos por sua própria vontade, sintetiza os conteúdos dos mitos gregos e hebreus, no contexto da reforma. A *alegoria* do mal, figurada por Mefistófeles, reaviva o dualismo bíblico, em que Deus se apresenta absolutamente bom, e a serpente, absolutamente má. Mas, para o barroco, o bem não se investe de alegorias fortes, e ao ser humano é concedido o supremo dom do *arbitrio* entre um diabo visível e um Deus invisível. Adão e Fausto pecam voluntariamente, e, com eles, a raça humana. A originalidade barroca em relação à Antigüidade consiste, de um lado, na inversão da forma bíblica em direção à forma da tragédia antiga, criando o *efeito de catarse* a partir de um conteúdo *obscuro* e, de outro lado, na inovação filosófica – nem grega, nem judia –, que postula a *culpabilidade imperdoável na história*: o herói moderno padece na história por causa de suas ações. Também na forma o drama realiza a síntese entre a *visibilidade grega* e a *obscuridade hebraica*. Não obstante os acontecimentos ocorrerem todos em primeiro plano, similares à poesia homérica, prevalece o elemento da *dominação*, característico da tradição bíblica, que pretende veicular a *verdade* através de seu relato. Não só Mefistófeles e suas ações são visíveis e compreensíveis, mas também seus servidores e seu reino. A obscuridade bíblica em torno de Iahweh desaparece por inteiro, e o diabo – com seu reino de servidores – assume a visibilidade dos deuses do Olimpo. Da mesma maneira, nada permanece oculto quanto aos processos psicológicos. Quando Fausto oscila em relação à continuação de seu destino, seu monólogo é apresentado explicitamente: "Que é feito de ti, Fausto? Desgraçado, que hás feito? Ah! O inferno reclama direitos, e com sua voz rugiente te está dizendo: 'Vem Fausto, que tua hora está próxima'."

Por trás dessa capa grega, a *dominação*, típica do mito religioso, persiste. O drama barroco não possui apenas a intenção de despertar sentimentos nos espectadores através da catarse: seu legado bíblico exige que a *história* seja aceita como verdade da condição humana. Contudo, não se trata da mesma *verdade histórica*, exigida pelos mitos bíblicos, e sim, da *verdade alegórica*: Mefistófeles representa todo o *mal*, e Fausto, todo o *ser humano*. A categoria do bem, por sua vez, recebe apenas um tênue investimento, na figura do *ancião*. Em suma, a *exigência de verdade* hebraica se funde com a *visibilidade* grega, criando a *alegoria do mal* como a grande síntese entre dois universos aparentemente tão antagônicos, concretizada pelas ações de personagens históricas.

Para concluir, pode-se dizer que *Fausto* expressa de forma exemplar a *consciência fraudulenta* benjaminiana, pois o herói mescla literalmente a *materialidade dos prazeres* com a *espiritualidade*

demoníaca, atingindo nada mais que a autodestruição como consequência. Essa forte tendência anti-teológica é completamente dissipada, no entanto, através do castigo e da sanção negativa realizada pelos estudantes ao final da peça, o que gera uma forte ambigüidade quanto à necessidade de Deus.

O ser humano barroco precisa pecar *dentro da história* para merecer seu castigo, mesmo que as *condições para o pecado* sejam anteriores à sua existência, e que, por isso, denunciem a *falta de ordem original*. Essa parece ser a visão mais racional do destino trágico no barroco, e a *alegoria* é a forma de sua síntese. Assim, confirma-se a suspeita de que, no Barroco, ocorre uma espécie de hibridismo entre a *antropologia judia* e a *cosmologia grega*, cujo resultado é uma nova concepção de mal, em que predomina a visão de destino (inexistente no paradigma bíblico), ancorada na culpa derivada de uma ação histórica (inexistente no paradigma grego). O pecado realizado por Adão passa a ser interpretado como o *destino* de qualquer homem, e o castigo de Deus sempre advém após a *repetição histórica* desse *pecado original*.