

ANTONIO CANDIDO, LEITOR DO *FAUSTO*¹ANTONIO CANDIDO AS A READER OF GOETHE'S *FAUST*Marcus Vinicius Mazzari²

Teoria Literária e Literatura Comparada - FFLCH – USP

RESUMO

Este texto aborda a presença do *Fausto* goethiano na obra crítica de Antonio Candido, principalmente na *Formação da Literatura Brasileira* (mas incursionando também pelo ensaio “O albatroz e o chinês”, publicado quase meio século depois). No centro do texto está a discussão da pertinência (ou não) em caracterizar o *Fausto I*, conforme se lê em *Formação*, como “o mais completo breviário do que a alma romântica tem para nós de essencial”.

PALAVRAS-CHAVE: *Fausto* de Goethe; Obra crítica de Antonio Candido; Romantismo brasileiro; Industrialização.

ABSTRACT

This text deals with the presence of the Goethian *Faust* in Antonio Candido's critical work, especially in the *Formation of Brazilian Literature* (but also in the essay "The albatross and the chinese", published almost half a century later). At the heart of the text is the discussion of the relevance (or not) of characterizing *Faust I* as “the most complete breviary of which the romantic soul has for us of essential”, as described in the *Formation of Brazilian Literature*.

KEYWORDS: Goethe's *Faust*; Critical work of Antonio Candido; Brazilian Romanticism; Industrialization.

Se Goethe conviveu com o assunto de sua mais célebre criação literária por cerca de setenta e cinco anos, desde o primeiro encontro com os bonecos de Fausto e Mefistófeles no teatro de marionetes que ganha da avó no Natal de 1753 (conforme relatado no 10º livro de *Poesia e Verdade*) até os derradeiros retoques que deu no *Fausto II* poucas semanas antes da morte em 22 de março de 1832, um leitor contemplado com uma vida igualmente (ou ainda mais) longa poderá colher frutos dessa obra magna da literatura alemã e mundial por muitas décadas.

É o caso de Antonio Candido (1918), que no ensaio “O albatroz e o chinês”, abrindo o livro homônimo publicado em 2004, vale-se do majestoso devaneio cósmico a que se lança Fausto na cena “Diante da porta da cidade” para discorrer sobre uma modalidade de “poesia ascensional” que o crítico vê alçar-se também no célebre poema *L'albatros*, de Baudelaire, e ainda no *Navio negreiro* de Castro Alves: “O devaneio graças ao qual [Fausto] parece dissolver-se na paisagem tem um encantamento que afina com a movimentação alegre do domingo de Páscoa, configurando uma poesia de abertura e expansão” (CANDIDO, 2004, p. 17).

Trata-se dos versos em que o doutor, contemplando o pôr do sol, dá asas à fantasia e entrega-se à aspiração por um voo cósmico que se antecipasse continuamente à noite e o fizesse

¹ Este texto baseia-se em exposições apresentadas no Simpósio Internacional “Fausto e a América Latina” (São Paulo, 2008) e no XV Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Estudos Germanísticos (Curitiba, 2014).

² Doutor em Germanística pela Universidade Livre de Berlim, livre-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: mazzari@usp.br

ver o mundo sempre sob as cores do entardecer. Por fim, contudo, as trevas vencem a luz e o doutor é constringido ao chão da realidade. No mesmo instante, porém, uma simbologia ligada a pássaros (cotovia, águia, grou) inspira-o a retomar o arrebatamento anterior e exprimir em novas imagens a aspiração por superação de fronteiras e limites. Fausto arroja-se então aos versos grandiosos em que Candido vislumbra não apenas a tentativa de dissolver-se na natureza (como contraste ao “fechamento da cena anterior” e, assim, à “ascese precedente, feita de privação austera como caminho para o saber”), mas também uma manifestação do panteísmo de Goethe: “Para usar expressões de Spinoza, que Goethe com certeza aceitaria, digamos que a levitação de Fausto visa dar-lhe acesso à *natureza naturante*, isto é, ao conhecimento da essência, por meio de uma identificação profunda com a realidade do mundo, a *natureza naturada*” (CANDIDO, 2004, p. 16).

Eis, na tradução de Jenny Klabin Segall, os versos finais do longo monólogo em que o inquieto doutor exprime seu devaneio *sublimis*:

Mas, a nós todos uma inata voz,
Para o alto e para a frente guia,
Quando, perdida no éter, sobre nós,
Canta radiante a cotovia;
Quando a águia, nos celestes vagos,
Plana sobre o áspero pinhal,
E sobre várzeas, sobre lagos,
O grou volve ao torrão natal. (vv. 1.092 – 1.099) ³

Valeria assinalar que, ao falar de “poesia ascensional”, Antonio Candido traz à baila o procedimento central da cena conclusiva da tragédia (“Furnas montanhosas”), todavia não mencionada no ensaio “O albatroz e o chinês”. Pois o que nos é mostrado nessa derradeira cena (a que o próprio dramaturgo chamou “gracejos muito sérios”) é justamente a *ascensão* do elemento “imortal” de Fausto sob o empuxo do “amor onipotente”, como formula o *Pater profundus* – ou do “incorpóreo” Eterno-Feminino que, no penúltimo capítulo do livro *Na sala de aula*, o crítico associou à Esmeralda que desponta no “Rondó dos cavalinhos”, de Manuel Bandeira: “Tua beleza, Esmeralda, / Acabou me enlouquecendo” (CANDIDO, 1985, p. 69) ⁴.

Mas é, sobretudo, na *Formação da Literatura Brasileira*, publicada em 1959 (portanto, 45 anos antes de “O albatroz e o chinês”!), que se evidencia o significado que a tragédia goethiana possui para Antonio Candido. Apenas no segmento “Revisão de mundo” (capítulo “O Indivíduo e a Pátria”), o crítico se reporta nada menos do que quatro vezes ao *Fausto* em seu esforço de elucidar o surgimento do Romantismo na Europa, que constitui o pano de fundo para a

³ Antonio Candido cita esses versos na valiosa tradução de Agostinho D’Ornelas, publicada em 1867 (Primeira Parte) e 1873 (Segunda Parte). Já os trechos do *Fausto* apresentados na *Formação da Literatura Brasileira* aparecem em prosa, muito provavelmente em tradução própria. Opto pela de Jenny Klabin Segall por considerá-la superior à de Ornellas; seu teor de poesia mais intenso poderá ressaltar aos ouvidos do leitor já pelo cotejo com o correspondente trecho na tradução portuguesa: “Ai, que às asas do espírito tão fácil / Não hão de associar-se asas corpóreas! / E todavia em cada um é inato / Que acima e avante o leve o sentimento, / Se sobre nós no espaço azul perdida / Entoa a cotovia o canto agudo, / Se sobre os pinheirais de altivas rochas, / Paira a águia estendida, e por lagoas / Ou por plainos o grou regressa à pátria”. Observe-se ainda que, no original, Fausto dedica dois versos a cada pássaro mencionado, mas em Ornellas a referência ao grou é condensada, gerando um descompasso que não se verifica na tradução brasileira, sempre empenhada em alcançar uma proximidade a mais fiel possível ao sentido e à estrutura formal do texto alemão, como assinalaram, por exemplo, Augusto Meyer e Sérgio Buarque de Holanda.

⁴ Trata-se do ensaio intitulado “Carrossel”. Logo no primeiro segmento da análise, comentando o teor factual do poema (acontecimentos no cenário europeu, como a invasão da Abissínia por Mussolini, e a politicagem brasileira), Candido escreve: “Com efeito, Esmeralda é criação dele, independente do nome corresponder ou não a determinada mulher, pois está concebida como entidade poética, podendo inclusive ser o incorpóreo ‘eterno feminino’, a Mulher”.

abordagem do correspondente (e um tanto defasado) movimento no Brasil, cujo início é comumente associado à publicação, em 1836, dos “Suspiros poéticos e saudades”, de Gonçalves de Magalhães. E logo na primeira das quatro referências vem à tona o momento crucial da obra, quando o doutor eternamente insatisfeito explicita suas condições para fechar o pacto-aposta com Mefistófeles:

Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh, para! és tão formoso!
Então algema-me a contento,
Então pereço venturoso!
Repique o sino derradeiro,
A teu serviço ponhas fim,
Pare a hora então, caia o ponteiro,
O Tempo acabe para mim! (vv. 1.699 – 1.706)

Antonio Candido enxerga nesses versos a manifestação intensificada do anseio romântico pelo momento “único”, singularizado a tal ponto que não comporte mais nenhum resquício de lugar-comum, de um chavão ou epíteto como – um mero exemplo – “lâmpada febéia”, pois nos termos de sua argumentação o sol passa a importar tão somente na medida em que iluminou um lugar ou instante plenamente *individualizado*, que não pode mais repetir-se.

A expressão suprema dessa aspiração residiria, portanto, justamente naquelas palavras que Fausto lança contra Mefistófeles em tom desafiador, convencido de antemão de que jamais vivenciará um tal momento de felicidade plena, que o faça anelar pela suspensão do tempo. Por isso, o primeiro *Fausto* é caracterizado como “o mais completo breviário do que a alma romântica tem para nós de essencial”, uma vez que nesse drama “toda a angústia do velho sábio está presa ao sonho de encontrar a perfeita manifestação do ato perfeito, isto é, a plenitude inserida na duração”(CANDIDO, 1975, p. 29, v. II).

O crítico, entretanto, não recorre apenas à Primeira Parte da tragédia de Goethe em seu esforço de elucidar o surgimento e certos desdobramentos do romantismo na literatura europeia (e, depois, na brasileira). A impossibilidade de alcançar na vida social, no convívio com os seres humanos, aquele estado de plenitude sonhado por Fausto gera um sentimento de inadequação, de inadaptação à vida, que estaria na raiz do *mal du siècle* e até mesmo do “satanismo” que irá se manifestar posteriormente na obra de um Baudelaire. Esse desdobramento ocorre num momento da história europeia em que a “cultura urbana” começa a sufocar com mais força o “passado em grande parte rural”, com o aceleração vertiginoso da industrialização tornando “obsoletos um sem-número de valores centenários, alterando de repente a posição do homem em face da natureza”(CANDIDO, 1975, p. 30, v. II).

E é novamente no *Fausto*, mas agora em sua Segunda Parte, que essa nova constelação é colocada com força estética ímpar ou, como escreve Candido, “de maneira cruciante”. Eis como é resumida ao leitor brasileiro a cena em que o projeto colonizador que o centenário Fausto impõe com o respaldo violento de Mefistófeles e seus três sicários alegóricos (*Raufebold*, *Habebold* e *Haltefest*, literalmente algo como “Fanfarrão”, “Pega-Já” e “Agarra-Firme”), topa com o pequeno mundo ancestral de Filemon e Baucis:

Ao cabo da vida, Fausto sente que apenas pelo domínio das coisas o espírito humano encontrará equilíbrio: são necessárias novas técnicas, novas relações, todo um aproveitamento inédito do tempo que foge. Mas em meio à atividade febril que planeja e executa, resta um farrapo insistente do passado no pequeno horto em que Filemon e Baucis prolongam a vida bucólica e o ritmo agrário da existência. Levado pelo impulso inevitável da sua obra, Fausto destrói esse grumo indigesto para a nova vertigem do tempo e completa o domínio da natureza. Na consciência romântica, o horto de Filemon representa a alternativa condenada, a que o homem moderno se apega, ou que

destrói, para curtir no remorso a nostalgia do bem perdido. (CANDIDO, 1975, p. 30, v. II).

Abrindo um parêntese, pode-se observar neste ponto que a perspectiva adotada por Antonio Candido para comentar esse episódio do complexo dramático conhecido como “tragédia do colonizador” permitiria relacionar ainda o massacre do casal de anciãos à morte das duas grandes figuras românticas (e italianas) do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o Harpista e sua filha Mignon, o que na leitura de Novalis teria configurado um pérfido ataque de Goethe à poesia romântica.

A eliminação do “grumo indigesto para a nova vertigem do tempo”, nas palavras do crítico, simbolizaria o advento do período histórico capitaneado pela Revolução Industrial, que acarreta o desaparecimento das antigas tradições culturais (clássicas e judaico-cristãs) nas quais o próprio Goethe construiu toda sua formação. À medida que a incipiente “Era das Máquinas”, conforme expressão do romance de velhice *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, acelera o domínio humano sobre a Natureza, passando a destruir em grande escala florestas e formas de vida ancestrais, a conspurcar paisagens por meio da proliferação de fábricas (metaforizadas pelo romântico William Blake como *dark satanic mills*), o “sentimento do mistério”, conforme se lê na *Formação da Literatura Brasileira*, afirma-se cada vez mais na condição de “nova marca da Natureza na sensibilidade romântica”.⁵ Transformando-se numa realidade em última instância inacessível aos esforços humanos, a Natureza deixa de ser o que representara para o poeta neoclássico e passa a atrair o romântico na mesma intensidade com que o repele.

Na chave dessa argumentação, o crítico recorre novamente ao *Fausto* a fim de exemplificar o dilaceramento íntimo que acomete o artista que, incapaz de desprender-se do fascínio ainda exercido por uma Natureza submetida agora a transformações inauditas, tampouco logra “pacificar-se ao seu contato”. Tal dilema manifesta-se paradigmaticamente no herói goethiano em vários momentos da Primeira Parte da tragédia, inclusive na magnífica cena “Floresta e gruta”, que nasce durante a estada italiana do poeta, entre setembro de 1786 e abril de 1788. Antonio Candido cita, porém, versos ainda mais expressivos dessa postura romântica, ou seja, aqueles pronunciados por Fausto no monólogo da cena “Noite”, enquanto folheia seus empoeirados pergaminhos e se detém na contemplação dos signos do Macrocosmo e do Espírito da Terra. Esses versos – redigidos durante o período “Tempestade e Ímpeto”, pois já constam do chamado *Urfaust* – constituiriam expressão privilegiada da “posição do espírito romântico em face duma natureza cerrada no mistério”:

Ah, que visão! mas só visão ainda!

⁵ Nos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (livro III, capítulo 13), o narrador coloca na boca de uma tecelã (ligada, portanto, à esfera do trabalho artesanal que seria suprimida) as palavras: “O sistema maquinário, que vem se impondo mais e mais, me atormenta e angustia; como uma tempestade ele se aproxima pesadamente, aos poucos, aos poucos; mas já pegou o seu rumo, irá chegar e atingir em cheio”.

Veja-se que, se Goethe, em vários momentos de sua obra, revela uma atitude positiva em relação ao processo de industrialização, ele também não deixou de apontar para as consequências nefastas que a Revolução Industrial poderia ter para a natureza e a sociedade humana, como ilustra o quinto ato do *Fausto II*. Mas essa ambivalência não se verifica, como podemos inferir de uma observação do próprio Antonio Candido, em um romântico como Castro Alves, que no poema “O livro e a América” exprime uma visão unilateral, inteiramente apologética, do progresso encarnado no trem-de-ferro: “Agora que o trem de ferro / Acorda o tigre no cerro / E espanta os caboclos nus, / Fazei desse ‘rei dos ventos’ / — Ginete dos pensamentos, / — Arauto da grande luz! ...” Na estrofe seguinte é o próprio Goethe que assoma como o portador das luzes do desenvolvimento: “Como Goethe moribundo / Brada ‘Luz!’ o Novo Mundo / Num brado de Briaréu... / Luz! pois, no vale e na serra... / Que, se a luz rola na terra, Deus colhe gênios no céu!...”

Como contraste à postura do nosso poeta perante o trem de ferro, Candido lembra a visão inteiramente negativa expressa pelo romântico francês Alfred de Vigny em “La Maison du berger”.

Como abranger-te, ó natureza infinda?
 Vós, fontes, de que mana a vida em jorro,
 Das quais o céu, a terra, pende,
 Às quais o peito exausto tende —
 Correis, nutris, enquanto à língua eu morro? (vv. 454 – 459)

Vale lembrar que pouco antes, numa passagem que o crítico também poderia ter citado, o doutor exprimira o anseio de “apreender o que a este mundo / Liga em seu âmago profundo, / Os germes veja e as vivas bases, / E não remexa mais em frases”. Algumas décadas antes da redação desses versos, Isaac Newton desvendara com a formulação da lei gravitacional aquilo que, de fato, à Natureza e ao universo “liga em seu âmago profundo”. O herói de Goethe, contudo, é visto pelo crítico numa perspectiva oposta à encarnada por Newton, ou seja, enquanto proeminente representante do espírito romântico, mais exatamente de tendências antirracionais que em diversos momentos são ironizadas pelo seu diabólico acompanhante:

Quando Mefistófeles o seduz com a miragem da vida estuante, em contraposição à esterilidade da vida racional, está de certo modo empurrando-o para uma aventura essencialmente romântica: abdicação dos aspectos racionais da atividade em troca da vertigem [...]. Ao definir a atitude de Fausto, Mefistófeles define todo esse aspecto antirracional do Romantismo. (CANDIDO, 1975, p. 30, v. II).

A esse comentário se segue nova citação da tragédia, agora as palavras com que o antirromântico Mefisto dá por concluída a tarefa de arrancar o recém-pactuário à estreiteza do gabinete de estudos – do “antro vil, maldito, abafador covil” – e levá-lo ao encontro da “vida estuante”, em consonância com o desafio de enredá-lo nos prazeres da mundanidade, fazê-lo desejar a suspensão, no tempo, de um instante de felicidade plena.

Trata-se dos versos que Mefisto pronuncia apenas para si (ou *ad spectatores*, como diz uma rubrica frequente na Segunda Parte), imediatamente antes de impingir impagável sátira ao sistema universitário no encontro com o calouro que vem ao gabinete de estudos atraído pela fama de Fausto; em registro satírico tem-se aqui um ataque à ciência e à razão que lograra expurgar do doutor e, por isso, esses versos são vistos na filologia fáustica como o ponto de transição entre a tragédia do erudito e a amorosa:

Vai-te e despreza razão e ciência,
 Do ser humano a máxima potência!
 Deixa que em cega e feiticeira gira
 Te embale o demo da mentira [...]
 Debalde implore alívio refrescante,
 E, se antes ao demônio já não se entregasse,
 Pereceria, não obstante! (vv. 1851 – 1867)

É a última citação que faz Antonio Candido do grande clássico da literatura alemã, mas o teor desses versos lhe fornece ainda o ensejo para caracterizar Mefistófeles como “voltairiano e setecentista”, já que em seu íntimo reconhece na vilipendiada razão o “único recurso” à disposição do ser humano para concretizar seus projetos e aspirações. Com isso o crítico aponta para a faceta, aproveitando a sugestão, “voltairianamente” irônica dessa personagem camaleônica – possivelmente o diabo mais complexo, cintilante, espirituoso, irreverente e mesmo filosófico de toda a literatura mundial. Mefisto exprime sua convicção de que a razão, a sensatez, é o único recurso que pode salvar efetivamente o ser humano da catástrofe, mas ao mesmo tempo sabe que o seu contraente está prestes a enveredar por trilhas que o levarão por fim a um impasse que será comentado, nove mil e seiscentos versos adiante, de maneira apodítica por essa mesma figura diabólica: “E tudo marcha para o aniquilamento” (v. 11.551).

Em termos de história literária, ou seja, de desdobramentos do romantismo, a renúncia à razão propicia, na exposição de Candido, o fortalecimento do culto à morte (“irmã do Amor e da Verdade”, conforme expresso no soneto de Antero de Quental comentado no *Estudo analítico do poema*) e do satanismo que tem em Lord Byron, três décadas antes da publicação de *Les fleurs du mal*, um de seus maiores representantes.

A partir de então (isto é, das ilações “satanistas” que decorrem da caracterização de Mefisto como “voltairiano e setecentista”), a tragédia goethiana não é mais citada explicitamente na *Formação da Literatura Brasileira*. No entanto, novas reminiscências fáusticas podem assomar à memória do leitor em páginas subsequentes do estudo, por exemplo no capítulo “O triunfo do romance”, em que se esboça uma aproximação entre expedientes financeiros de que lançam mão heróis de José de Alencar e o antigo motivo do pacto demoníaco. Tais expedientes teriam levado, no “Ocidente capitalista” (e, portanto, também no Brasil representado nos romances alencarianos), ao “abandono do sonho e da utopia”, sendo que o “jeito de remediar é a alienação da consciência, que nos mitos medievais foi a venda da alma ao diabo e, na sociedade burguesa, veio a ser a prostituição da inteligência ou do sentimento”.

**

Podem causar estranheza que Antonio Candido, em sua *Formação da Literatura Brasileira*, tenha caracterizado o primeiro *Fausto* como “o mais completo breviário do que a alma romântica tem para nós de essencial”. Goethe, afinal, foi também um adversário mordaz do romantismo alemão e em não poucos momentos o opôs drasticamente ao clássico, por exemplo, nesta sentença do volume *Máximas e reflexões*: “Clássico é o saudável, romântico, o doentio”.

Mas é importante não perder de vista que a gênese do *Fausto* se estende por 60 anos e que vários dos versos citados por Candido foram escritos durante o movimento “Tempestade e Ímpeto”, que contribuiu consideravelmente para o advento do romantismo na Alemanha e em toda a Europa. Além disso, se trouxermos para o nosso campo de visão a admiração que Goethe expressou por românticos europeus – em primeiro lugar uma figura de proa da literatura inglesa, Lord Byron, mas também Walter Scott, o italiano Alessandro Manzoni ou o francês Gérard de Nerval – as observações de Antonio Candido ganham expressivo apoio.

Em Lord Byron Goethe enxergou o maior talento do século, atual “como o próprio dia presente”, conforme disse a Eckermann em cinco de junho de 1827; e ao receber a notícia da morte de Byron em Missolonghi (19 de abril de 1824), Goethe escreve que “o mais belo astro do século poético se extinguiu”. A admiração goethiana pelo autor de *Childe Harold's Pilgrimage*, *Manfred*, *Don Juan* ou ainda a tragédia *Sardanapalus* (que por sua vez traz a dedicatória *to the illustrious Goethe*) presta testemunho de sua relação aberta, não dogmática com o romantismo europeu. E será que essa admiração não teria a ver com a potência demoníaca, com a força titânica que emanavam da figura e obra de Lord Byron, despertando no poeta alemão, quase quarenta anos mais velho, lembranças do próprio passado pré-romântico, quando escreveu o *Werther* e várias cenas do *Fausto*, como as lembradas por Candido em seu estudo? Seja como for, pouquíssimos nomes da literatura mundial tiveram necrológio tão belo como aquele que Goethe dispensa a Byron, alegorizado por Eufóron, no terceiro ato do *Fausto*, a “fantasmagoria clássico-romântica”, nas palavras de Goethe, concebida como tentativa de superar a dicotomia entre os dois movimentos literários.⁶

⁶ Nas três últimas estrofes do necrológio de Eufóron – ou Byron, pranteado na Grécia por 21 dias: “Para os térreos bens nascido, / De alta origem, brioso ardor, / Cedo a ti mesmo perdido, / Ah! ceifado em tua flor! / Do universo hauriste as dores, / Penetraste da alma o Eu, / Das mais belas fruiste amores / E teu canto foi só teu. // Mas, indômito, correste / A enredar-te em fatal teia; / E, violento, assim rompestes / Da moral e norma a peia. / No alto intuito se redime / Já no fim o ardente zelo; / Aspiraste a um quê sublime, / Mas não te foi dado obtê-lo. // Quem

E se Candido vê no *Fausto I* “o mais completo breviário” da “alma romântica”, foi justamente nesta obra que Byron se inspirou para compor o seu *Manfred*, para o qual Nietzsche não poupa elogios em seu *Ecce homo*:

Devo ter profundas afinidades com o *Manfred*, de Byron: encontrei em meu íntimo todos aqueles abismos – com treze anos eu estava maduro para essa obra. Não tenho palavra, mas um mero olhar para aqueles que, na presença do *Manfred*, ousam pronunciar a palavra *Fausto*. Os alemães são incapazes de todo conceito de grandeza: a prova é Schumann. Eu próprio compus, tomado de ojeriza contra esse saxão adocicado, uma contra-ouvertüre ao *Manfred*, da qual [o pianista] Hans von Bülow disse jamais ter visto algo semelhante numa partitura.

É bastante conhecida a grande admiração que Antonio Candido tem por Nietzsche (já em 1946 publica o ensaio “O Portador”, em cujo fecho estão as palavras “Recuperemos Nietzsche”), mas nesse ponto seria difícil supor que ele compartilhe o juízo tão intempestivo quanto desmesurado do filósofo – juízo, aliás, a que a *Formação* se refere com reticências: o *Manfredo* “que segundo Nietzsche era muito superior ao *Fausto*...”. Mais legítimo e sensato seria inferir de tudo aquilo que o crítico brasileiro efetivamente escreveu sobre o *Fausto* uma proximidade maior em relação ao grande nome da literatura russa, Alexander Púchkin, que num fragmento sobre dramas de Byron (e o *Fausto I*) se expressa nos seguintes termos:

Os críticos ingleses contestaram o talento de Byron para a arte dramática. Ao que parece, eles estão certos. Byron, que é tão original em *Childe Harold*, em *Giaour* e em *Don Juan*, ao entrar no campo dramático torna-se um imitador: no *Manfred* ele imita o *Fausto*, substituindo as cenas populares e sabáticas por outras, mais nobres em sua opinião; mas o *Fausto* é a mais grandiosa composição do espírito poético, um emblema da poesia de nossa época, da mesma forma como a *Iliada* é um monumento à antiguidade clássica.⁷

Portanto, para o autor do romance versificado *Eugene Onegin*, o *Fausto* representa, ao contrário do que afirma Nietzsche, “a mais grandiosa composição do espírito poético”, nada menos do que o *pendant* moderno da *Iliada*! Numa carta de setembro de 1831, ao comunicar a um jovem amigo a conclusão de sua *opera della vita*, Goethe escreve: “Aqui está ele então, tal como foi possível realizá-lo. E se ele ainda contém suficientes problemas, se de modo algum proporciona toda elucidação necessária, mesmo assim irá alegrar o leitor que sabe entender-se com gestos, acenos e leves alusões. Esse leitor encontrará até mesmo mais coisas do que eu pude oferecer”.

Antonio Candido encontra-se certamente entre os leitores atentos que Goethe desejava para o seu *Fausto* – leitores sensíveis a “gestos, acenos e leves alusões” e, assim, capazes de encontrar no *opus magnum* da literatura alemã muito mais do que o próprio autor pôde colocar de maneira consciente e intencional. Desse modo, vale para a recepção que o *Fausto* experimentou por parte de nosso crítico, que com coerência soube relacionar vários de seus trechos ao surgimento do romantismo no cenário europeu (e brasileiro, num segundo momento), o que ele próprio observou em relação ao grande romance fáustico de nossa literatura: “Na extraordinária

o obtém? — Questão sombria / A que foge o augúrio, quando / Todo um povo, em negro dia, / Emudece, em dor sangrando. / Canto fresco entoai! O colo Reerguei, que tão prostrado! / Pois de novo os gera o solo, / Como sempre os tem gerado”.

⁷ A tradução, direta do russo, é de Danilo Hora, a quem expressei meu agradecimento.

Na sequência imediata do fragmento: “Nas outras tragédias o modelo de Byron foi, aparentemente, [Vittorio] Alfieri. *Cain* possui apenas a forma dramática, mas suas cenas incoerentes e discussões abstratas pertencem na verdade ao mesmo gênero de poesia cética como *Childe Harold*. Byron lançou um olhar unilateral ao mundo e à natureza humana, e depois, dando-lhes as costas, imergiu em si mesmo”.

obra-prima *Grande Sertão* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. Carrossel. In: _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985. (Fundamentos). p. 68-80.

_____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. 2v.

_____. *O albatroz e o chinês: ensaios de literatura*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto – Uma tragédia (Primeira parte)*. 6. ed. revista e ampliada. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Fausto – Uma tragédia (Segunda parte)*. 5. ed. revista e ampliada. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Poesia e verdade*. Tradução de Maurício M. Cardozo. São Paulo: Editora UNESP, 2017.