

PARA UMA COMPREENSÃO FILOSÓFICA DA FIGURA LITERÁRIA DO DOUTOR FAUSTO NA ESTÉTICA MUSICAL

FOR A PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF LITERARY FIGURE OF DOCTOR FAUST IN MUSICAL AESTHETICS

Antônio Beethoven Carneiro Gondim¹

Antonia Cláudia Prado Pinto²

RESUMO:

Este é um estudo acerca de como a figura de 'Fausto' serviu de inspiração para inúmeras obras ao longo da História, mormente na Música e na Literatura, para só citar duas das mais antigas artes temporais. Assim, este ensaio tem como objetivos o surgimento da figura de 'Fausto' como símbolo da dicotomia (e não uma síntese!) entre Razão e Sentimento, entre Ciência e Misticismo, entre Fé e Ceticismo, Esclarecimento e Ocultismo, dentre outras, que a tantas gerações de artistas fascinou, e ainda tem fascinado, durante séculos, salientando alguns dos respectivos frutos que essa influência produziu, mormente na ambiência alemã e anglossaxônica. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica de caráter interdisciplinar, ensejando, como resultado parcial, a possibilidade de pesquisa interdisciplinar entre Música e Literatura, além de uma analogia entre o apolíneo-dionisíaco e um mito oriundo do Renascimento Nórdico, apresentando, por fim, que 'Fausto' *per se* nada mais é do que o símbolo da dicotomia apolíneo-dionisíaca, ambientada no mundo germânico, ao longo das Idades Moderna e Contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Fausto; Literatura; Filosofia; Música; Estética.

ABSTRACT:

This is an essay about how the figure of 'Faust' was the inspiration for numerous works throughout History, especially in Music and Literature, to mention only two of the oldest temporal arts. Thus, this paper aims at the emergence of the figure of 'Faust' as a symbol of the dichotomy (and not a synthesis!) between Reason and Feeling, between Science and Mysticism, between Faith and Skepticism, and Occult Enlightenment, among others, that has fascinated many generations of artists, and still has fascinated for centuries, highlighting some of the fruits that this influence produced, especially in the German and Anglo-Saxon ambience. Methodologically, it is of an interdisciplinary Literature, entailing, as partial result, the possibility of interdisciplinary research between Music and Literature addition to a similarity between the Apollonian-Dionysian and a myth originating from the Nordic Renaissance, showing, finally, that 'Faust' *per se* it is nothing more than the symbol of the Apollonian-Dionysian dichotomy, set in the Germanic world, along the Modern and Contemporary ages.

KEYWORDS: Faust; Literature; Philosophy; Music; Aesthetics.

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará, licenciado em História pela Universidade Estadual do Ceará e bacharel em Direito pela Universidade de Fortaleza. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará Currículo: <http://lattes.cnpq.br/7527865048976097>.

² Especialista em Metodologia do Ensino de História e licenciada em História pela Universidade Estadual do Ceará. Professora da Secretaria de Educação do Estado do Ceará. Currículo: <http://lattes.cnpq.br/6488490083201337>.

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131
http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	periodicoscesg@gmail.com	

01 – INTRODUÇÃO

Não obstante o fato de a um estudo da principal ferramenta por que se efetiva a Crítica de Arte,³ a Estética, nos dias atuais, ser imprescindível não apenas as considerações a partir da Filosofia da Arte,⁴ senão outrossim da Antropologia da Arte,⁵ da Sociologia da Arte,⁶ da Psicologia da Arte⁷ e da História da Arte,⁸ este trabalho não visa a extrair do tema de ‘Fausto’ todas as modalidades possíveis de abordagem, até porque

³ A qual se ocupa da técnica, do tema, da simbologia, do estilo histórico e da circunvisão do artista utilizados e presentes numa obra de Arte. Dentre os mais célebres críticos de Arte, destacam-se Isócrates de Atenas (436-338 a.C.), Horácio (65-8 a.C.), Vitruvius (séc. I a.C.), Quintiliano (35-100), Bielinsky (1811-1848), Ruskin (1819-1900), Arnold (1822-1888), Morris (1834-1896), Pater (1839-1894), Fiedler (1841-1895), Stanislavsky (1863-1938), Fry (1866-1934), Griffith (1875-1948), Eisenstein (1898-1948), Rosenberg (1906-1978), Greenberg (1909-1994) e Steinberg (1920-2011).

⁴ Dentre inúmeros, cumpre destacar: Platão (428-348 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Montaigne (1533-1592), Bacon (1561-1626), Shaftesbury (1671-1713), Montesquieu (1689-1755), Hume (1711-1776), Rousseau (1712-1778), Baumgarten (1714-1762), Kant (1724-1804), Mengs (1728-1779), Burke (1729-1797), Blake (1757-1827), Hegel (1770-1831), Schelling (1775-1854), Schopenhauer (1788-1860), Leopardi (1798-1837), Poe (1809-1849), Kierkegaard (1813-1855), Marx (1818-1883), Baudelaire (1821-1867), Tolstoy (1828-1910), Nietzsche (1844-1900), Simmel (1858-1918), Croce (1866-1952), Kandinsky (1866-1944), Valéry (1871-1945), Mondrian (1872-1944), Cassirer (1874-1945), Marinetti (1876-1944), Klee (1879-1940), Apollinaire (1880-1918), Lukács (1885-1971), Pound (1885-1972), Mies van der Rohe (1886-1969), Duchamp (1887-1968), Fernando Pessoa (1888-1935), Heidegger (1889-1976), Benjamin (1892-1940), Marcuse (1898-1979), Gadamer (1900-2002), Adorno (1903-1969), Merleau-Ponty (1908-1961), Pareyson (1918-1991), Sol LeWitt (1928-2007), Umberto Eco (1932-), Arthur Danto (1924-), Sircello (1936-1992), Joseph Kosuth (1945-), Didi-Huberman (1953-), James Page (1953-) e Schmidhuber (1963-).

⁵ Dentre vários, devem-se salientar Sautuola (1831-1888), Boas (1858-1942), Breuil (1877-1961), Lévi-Strauss (1908-2009), Kubler (1912-1996), Hatcher (1914-2009), Geertz (1926-2006), Forge (1929-1991), Robert Layton (1944-) e Gell (1945-1997).

⁶ Dentre os principais, importa não se esquecer de Taine (1828-1893), Weber (1864-1920), Bakhtin (1895-1975), Francastel (1900-1970), Wittkower (1901-1971), Klingender (1907-1955), Goldmann (1913-1970), Gimpel (1918-1996), Moulin (1924-), Haskell (1928-2000), Bourdieu (1930-2002), Baxandall (1933-2008), Alpers (1936-), Hadjinikolaou (1938-) e Calabrese (1949-2012).

⁷ Dentre incontáveis, sobressaem-se Freud (1856-1939), Adler (1870-1937), Jung (1875-1961), Wertheimer (1880-1943), Koffka (1886-1941), Köhler (1887-1967), Lewin (1890-1947), Vygotsky (1896-1934), Arnheim (1904-2007) e Nise da Silveira (1905-1999).

⁸ Dentre os mais notáveis, Xenócrates de Sicione (c. 280 a.C.), Antígono de Caristo (séc. III a.C.), Ghiberti (1378-1455), Alberti (1404-1472), Vasari (1511-1574), Winckelmann (1717-1768), Eitelberger (1817-1885), Burckhardt (1818-1897), Thausing (1838-1884), Fiedler (1841-1895), Wickhoff (1853-1909), Thode (1857-1920), Riegl (1858-1905), Strzygowski (1862-1941), Wölfflin (1864-1945), Berenson (1865-1959), Schlosser (1866-1938), Warburg (1866-1929), Max Friedländer (1867-1958), Meier-Graefe (1867-1935), Huizinga (1872-1945), Walter Friedländer (1873-1966), Dvorak (1874-1921), Frankl (1878-1962), Worringer (1881-1965), Focillon (1881-1943), Venturi (1885-1961), Einstein (1885-1940), Antal (1887-1954), Panofsky (1892-1968), Read (1893-1968), Della Volpe (1895-1968), Benesch (1896-1964), Sedlmayr (1896-1984), Pächt (1902-1988), Novotny (1903-1983), Meyer Schapiro (1904-1996), Gombrich (1909-2001), Argan (1909-1992), Haftmann (1912-1999), Janson (1913-1982), Hofmann (1928-2013) e Belting (1935-).

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	Número XIII Jan-jun 2016 periodicoscesg@gmail.com	Trabalho 07 Páginas 115-131
--	---	--------------------------------

A totalidade do material não é uma condição da intenção filosófica nem de uma teoria estética do conhecimento que espera obter da insistência num objeto particular algo mais que da unidade característica de muitos objetos comparados entre si. Escolhemos o que demonstrou ser o mais fecundo para a construção da ideia (ADORNO, 2007, p. 30-31, nota de rodapé nº 16),

sendo este artigo antes, na verdade, um estudo acerca de como a figura de 'Fausto' serviu de inspiração para inúmeras obras ao longo da História, mormente na Música e na Literatura, para só citar duas das mais antigas artes temporais. Assim, este ensaio busca compreender o surgimento da figura de 'Fausto' como símbolo da dicotomia (e não uma síntese!) entre Razão e Sentimento, entre Ciência e Misticismo, entre Fé e Ceticismo, Esclarecimento e Ocultismo, dentre outras, que a tantas gerações de artistas fascinou, e ainda tem fascinado, durante séculos, salientando alguns dos respectivos frutos que essa influência produziu.

Posto que haja inúmeras considerações plausíveis acerca da melhor forma de se trabalhar com tão rico, próspero ou *fausto* tema, esta se limitou a ser apenas uma pesquisa bibliográfica de caráter exploratório, e como tal, não se poderia deixar de utilizar recursos a ela inerentes, quais sejam as transcrições literais de pesquisadores que, além de embasarem a escrita, servem como sugestão de leitura para pesquisas ulteriores, haja vista que foi do diálogo resultante das obras dos estudiosos com as considerações do pesquisador que se urdiu o texto, mediante o uso de citações, visto que "Procurou o autor cumprir o preceito de Goethe: 'O que herdaste, ganha-o para o possuíres.'" (VERÍSSIMO *in* PONTES de MIRANDA, 1913, p. VIII).

Ademais, este artigo científico se desenvolveu sob o âmbito da reflexão filosófica a partir de fatos históricos, entendendo por estes últimos os acontecimentos ou ocorrências que têm deixado registros ou vestígios (fontes históricas), enquanto que

Em um texto filosófico, todas as proposições deveriam situar-se a igual distância do centro [...] O pensamento dialético se opõe à reificação no sentido também de que se recusa a confirmar cada coisa de individual em sua individuação e separação: ele determina a individuação precisamente como um produto do universo (ADORNO, 1993, p. 61),

ou antes, do processo, do devir, do vir-a-ser, do desencadear-se, do acontecer, do ocorrer. Desse modo é que a Filosofia surge da luta reflexiva contra o fato de que

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131 periodicoscesg@gmail.com
--	-----------------------------	--

tudo o que se realiza numa pesquisa o é sob a condição de *caeteris paribus*, em que o especialista deve destacar uma única variável, analisando-a em seu processo ou devir, para solucionar um problema (ou equação) composto por incontáveis incógnitas ou fatores, os quais o pesquisador pressupõe como inalteráveis ou estanques, em razão de limitações de tempo e de material de análise. Por isso, mister faz-se adequar não apenas o objeto ao método, senão este àquele, de modo dinâmico, para não dizer dialogal ou dialético, visto que “Objeto e método se definem mutuamente. Com a definição do objeto, configura-se o campo teórico-metodológico, onde o núcleo central da análise deveria se radicar” (MIRANDA, 2001, p. 8), mas não necessariamente para se alcançar uma síntese, cômico de que esta última poderia ensejar o pensamento de fim ou término do processo. Não, em prol do devir, e no que tange à elaboração duma síntese, não há realizar esta última.⁹

O diálogo entre História e Filosofia é de suma importância, pois, caso, por um lado, torna-se factível, mediante os fatos históricos, a compreensão do contexto da criação estética, da produção das obras de Arte, a partir de caracteres políticos, econômicos e sociais, ou seja, fatores inartísticos ou anestéticos, para não dizer transcendentais à Arte, por outro, não se pode esquecer igualmente de que

A ideia das obras e de sua conexão deve ser construída filosoficamente, ainda que a custa de fazê-lo às vezes mais além do que se realiza na obra de arte. Este método descobre os elementos implícitos dos procedimentos técnicos e das obras [...] Trata-se de um procedimento imanente: a exatidão do fenômeno, num sentido que se desenvolve somente no exame do próprio fenômeno, converte-se em garantia de sua verdade e em estímulo à sua falta de verdade. A categoria condutora da contradição é, ela mesma, de natureza dupla: a medida de seu êxito é dada segundo as obras que expressam a contradição e em tal processo conseguem novamente mostrar

⁹ Daí o sentido da Dialética Negativa, visto que “Na lógica dialética, o conceito é um momento como outro qualquer [...] O conteúdo filosófico só pode ser apreendido onde a filosofia não o introduz do alto de sua autoridade [...] O conceito filosófico não renuncia à nostalgia que anima a arte como algo não-conceitual e cujo preenchimento escapa de sua imediatidade como de uma aparência. *Organon* do pensamento e, não obstante, o muro entre este e aquilo que há para pensar, o conceito nega essa nostalgia. A filosofia não pode nem contornar uma tal negação, nem se curvar a ela. Nela reside o esforço de ir além do conceito por meio do conceito [...] A exigência de ser vinculante sem sistema é a exigência por modelos de pensamento. Esses modelos não são de um tipo meramente monadológico. O modelo diz respeito ao específico e mais do que específico, sem fazê-lo volatilizar-se em seu conceito mais genérico supraordenado. Pensar filosoficamente significa o mesmo que pensar em modelos; a dialética negativa é um *ensemble* de análises de modelos. A filosofia se rebaixaria novamente a uma afirmação consoladora se iludisse a si mesma e aos outros quanto ao fato de que, quaisquer que sejam os meios com os quais movimenta seus objetos em si mesma, também precisaria infundir-se neles de fora [...] É também nessa medida que a teoria filosófica designa seu próprio fim: por meio de sua realização” (ADORNO, 2009, p. 19, 22 e 32-33, grifo original).

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131 periodicoscesg@gmail.com
--	-----------------------------	--

os sinais de sua imperfeição, enquanto no momento propício a força dessa contradição escapa do processo de criação e destrói as obras. Um método imanente deste gênero pressupõe naturalmente, como próprio pólo oposto, o saber filosófico que transcende o objeto. Tal método não pode ser abandonado, como em Hegel, à 'pura contemplação', que somente promete a verdade enquanto a concepção da identidade entre sujeito e objeto é o fundamento do todo, de modo que a consciência que observa está tão mais segura de si quanto mais perfeitamente se anula no objeto. Num momento histórico em que a conciliação entre sujeito e objeto converteu-se em paródia satânica, em anulação do sujeito na ordem subjetiva, unicamente pode aspirar ainda à conciliação a filosofia que desdenha o engano dessa ordem e faz valer, contra a autoalienação universal, aquilo de que já está alienado sem esperança alguma, aquilo de que nem sequer a 'própria coisa' pode dizer nada. Este é o limite do procedimento imanente que, por sua vez, como em seu momento o procedimento hegeliano, já não encontrava dogmaticamente nenhum apoio na transcendência positiva. Assim como seu objeto, o conhecimento permanece ligado à contradição determinada (ADORNO, 2007, p. 30-31).

Isso de tal modo que “Toda a reflexão genuinamente histórica é autêntica filosofia, ou não passa de uma labuta de formigas [...] O que dá importância a uma teoria é, exclusivamente, a sua necessidade para a vida” (SPENGLER, 1973, p. 54-55). Em razão disso, objetivamos refletir sobre compreensão dos fatos que ensejaram a gênese, desenvolvimento e as transformações por que passaram a personagem de Fausto e seu tema: a união da Ciência com o Misticismo; da Filosofia com a Arte.¹⁰

¹⁰ De tal modo que “A filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico [...] A totalidade móvel e fechada em si dos sistemas idealistas é extraída das obras de arte [...] A ruptura da sua autonomia não é um declínio fatal. Ela torna-se uma obrigação segundo o veredicto da excessiva semelhança de filosofia e arte. O conteúdo de verdade das obras não é o que elas significam, mas o que decide da verdade ou falsidade da obra em si, e só esta verdade da obra em si é comensurável à interpretação filosófica e coincide, pelo menos segundo a ideia, com a verdade filosófica [...] O vestígio de lembrança da mimese, que toda a obra da arte busca, é também sempre antecipação de um estado para além da cisão entre a obra particular e as outras. Semelhante lembrança colectiva nas obras de arte, porém, não é *χωρίς* do sujeito, mas é-o através dele; no seu movimento idiossincrático, revela-se a forma de reacção colectiva. É sobretudo por isso que a interpretação filosófica deve construí-lo inviolavelmente no particular. Graças ao seu momento subjectivamente mimético e expressivo, as obras de arte desembocam na sua objectividade; não são nem o puro movimento nem a sua forma, mas o processo entre ambos solidificado, e tal processo é social” (ADORNO, 2008, p. 201-202). Em função disso é que “A filosofia que quisesse imitar a arte, que quisesse ser por si mesma obra de arte, arriscaria a si mesma [...] Arte e filosofia não têm o seu elemento comum na forma ou no procedimento configurador, mas em um modo de comportamento que proíbe a pseudomorfose. As duas permanecem incessantemente fiéis ao seu próprio teor através de sua oposição; a arte, na medida em que se enrijece contra as suas significações; a filosofia, na medida em que não se atém a nenhuma imediatidade” (ADORNO, 2009, p. 21-22).

02 – DESENVOLVIMENTO

Consabido que, no que tange a uma das figuras que mais inspiraram obras de Arte em todo o mundo, durante séculos, muitas são as considerações acerca de seu surgimento, salientando-se que

O tema sobre Fausto tem suas ‘origens cinzentas’ na crença da existência do cientista Johann Georg Faust (1480-1540), durante a Renascença Alemã, meio médico, meio mago, dedicado à Alquimia e à Astrologia, e que teria vendido sua alma ao diabo. Em 1587, foi publicado por Johann Spies (1540-1623), em Frankfurt, o primeiro *Volksbuch* [Livro de antologia popular] a tratar da história do Dr. Faust, o qual inspira, em 1588, o inglês Christopher Marlowe (1563-1593) a criar a peça *The Tragical History of Doctor Faustus*. Desde então, a figura fáustica tornou-se recorrente ao longo de cinco séculos de Literatura Ocidental. Ademais, o pacto com o diabo tornou-se um dos temas mais usados em várias linguagens do Ocidente – Música, Dança, Teatro, Ópera, Cinema – tendo sempre a alma de um dos pactários como um dos termos da troca, para obter do diabo algum benefício. A versão com maior notoriedade é, sem dúvida, a do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Uma das versões cinematográficas mais célebres é o filme (1926) do alemão Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), de marcante estilo expressionista. Em 2011, o russo Aleksandr Sokurov realizou o filme *Faust*, baseado em Goethe e Thomas Mann (1875-1955), ganhando o Leão de Ouro do Festival de Veneza (MIRANDA, 2012, p. 1).

Não obstante as pertinentes e ricas informações acima, o tema sobre ‘Fausto’ constitui não uma criação *sui generis*, senão uma confluência de visões de mundo dicotômicas (Razão x Sentimento, Ciência x Misticismo, Ceticismo x Fé, Esclarecimento x Ocultismo *et cætera*), as quais lutam entre si desde o aparecimento da Filosofia (ou antes, da passagem do Mito para o Fato; da explicação mitológica para a explicação factual), sendo que, em fins da Idade Média Europeia (séc. V – XV d.C.), tal conflito irá alcançar os graus extremos do Teocentrismo x Antropocentrismo, mormente com o Renascimento da cultura greco-romana ou pagã dentro de uma Europa cristã, a partir do trabalho prospectivo realizado pelos humanistas nas Ciências e nas Artes, sob o patrocínio de uma classe social recém-constituída, embora ainda sem consciência ideológica: a Burguesia.

Se se considerar o conhecimento como privilégio das classes mais abastadas da sociedade, desde tempos imemoriais, quando as primeiras formas de governo eram teocráticas, então não será de todo impossível compreender que a

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131 periodicoscesg@gmail.com
--	-----------------------------	--

função sacerdotal reunia o conhecimento da Escrita e da Matemática (essa Escrita numérica) a “fórmulas mágicas”, ou seja, os sacerdotes (esses precursores dos intelectuais) eram ao mesmo tempo místicos e cientistas, de tal modo que Mitologia e Cosmologia, Astrologia e Astronomia, Curandeirismo e Medicina, Alquimia e Química são alguns dos campos do conhecimento considerados “gêmeos xifópagos”, e que apenas, com o decorrer dos séculos, têm sido separados, não sem “cirurgias traumáticas”, visto que

A metafísica, ou a tentativa de conceber o mundo como um todo por meio do pensamento, desenvolveu-se desde o início, pela união e pelo conflito de dois impulsos humanos bem distintos: um induzindo os homens ao misticismo, outro à ciência [...] os maiores filósofos sentiram necessidade tanto de ciência quanto de misticismo: a tentativa de harmonizar os dois foi no que se constituíram suas vidas, e o que sempre deve, apesar de sua árdua incerteza, tornar a filosofia, para alguns, algo maior que a ciência ou a religião [...] Embora o misticismo inteiramente desenvolvido me pareça equivocado, em todas essas questões acredito que, fazendo-se restrição adequada, haja um elemento de sabedoria que se pode aprender a partir da maneira mística de sentir, e que não parece ser atingível de nenhuma outra maneira. Se esta é a verdade, o misticismo merece elogios enquanto atitude em relação à vida, não enquanto credo a respeito do mundo. Continuarei sustentando que o credo metafísico é uma consequência equivocada da emoção, embora esta emoção, colorindo e informando todos os outros pensamentos e sentimentos, seja inspiradora do que há de melhor no Homem. **Até mesmo a cautelosa e paciente investigação da verdade pela ciência, que parece a própria antítese da pronta certeza do místico, pode ser incentivada e nutrida pelo próprio espírito de reverência em que vive e se move o misticismo** (RUSSELL, 1977, p. 9 e 19, grifo nosso).

E na Idade Média Europeia, a união entre Misticismo e Ciência vai estar de tal modo indiscernível que toda e qualquer pesquisa relacionada à Natureza será vista e interpretada como ato de feitiçaria, fazendo com que personalidades do Catolicismo, inclusive, quais São Cipriano de Antioquia (martirizado em 304), os papas Silvestre II (950-1003) e João XXI (1215-1277) e o frade franciscano Roger Bacon (1214-1294) sejam todos considerados exemplos de erudição... e bruxaria! A tal ponto essa mentalidade vai se estender, que polímatas, quais Leonardo da Vinci (1452-1519) e Paracelso (1493-1541), cientistas, quais Michel de Servet (1511-1553), Tycho Brahe (1546-1601), Giordano Bruno (1548-1600), Galileu Galilei (1564-1642), Johannes Kepler (1571-1630), e artistas, quais Bosch (1450-1516), Dürer (1471-1528), Benvenuto Cellini (1500-1571), Caravaggio (1571-1610) – estes dous últimos célebres homicidas – Tartini (1692-1770) – o compositor da famigerada

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131 periodicoscesg@gmail.com
--	-----------------------------	--

sonata para violino nº 4, em sol menor, op. 1, *O Trilo*¹¹ *do Diabo* – Goya (1746-1828), Goethe, Blake, Paganini (1782-1840), Berlioz (1803-1869), Liszt (1811-1886), Saint-Saëns (1835-1921), Mussorgsky (1839-1881), Valéry (1871-1945), Jarry (1873-1907), Thomas Mann, Manuel de Falla (1876-1946), dentre inúmeros, todos tiveram suas excelentes aptidões implicadas em alguma forma de pacto de sangue (*Pactum Pactorum*) com o Diabo ou produziram obras artísticas relacionadas a temáticas ocultistas e demoníacas!

Para só citar alguns exemplos: Goya elaborou diversas pinturas com a temática do sabá, além das terríveis ‘Pinturas Negras’, que constituem a última frase de sua produção estética; Goethe revitalizou o assunto de Fausto nos inícios da Idade Contemporânea (1789-); Blake, o poeta, pintor e tipógrafo que utilizou o Misticismo para trazer a Razão aos argumentos de suas obras, como *Canções da Inocência*, *Não Há Religião Natural*, *Todas as Religiões São uma Só* e, principalmente, o famigerado *Matrimônio do Céu e do Inferno*; Paganini escreveu peças para violino cujo virtuosismo fora considerado além-humano, sendo atribuída ao compositor a realização de um *Pactum Pactorum*; Berlioz concluiu sua *Sinfonia Fantástica* op. 14 com um movimento alusivo a um sabá, em que clarinetas, oboés e cornes ingleses fazem às vezes das risadas de bruxas, quando não dos voos destas em suas vassouras; Liszt é o compositor de uma paráfrase para piano e orquestra ao *Dies Irae*,¹² a Dança da Morte (*Totentanz*), tida de caráter mais nefasto do que o próprio segundo movimento da sonata nº 2 para piano, em si bemol menor, op. 35, de Chopin (1810-1849), sendo, por isso, evitada, até hoje, pela grande maioria dos

¹¹ “Do italiano *trillo*, trata-se duma fórmula breve e convencional de ornamentação da música, espécie de *tremolo* (rápida reiteração de uma nota ou acorde sem considerar os valores de tempo mensurados, criando uma maior efeito expressivo ou um clima agitado)” (GROVE, 1994, p. 959-960, grifo original). A diferença é que o trilo é essencialmente vocal, tendo sido usado particularmente na música italiana a partir do início do século XVII. Mas como pode, então, haver um trilo instrumental, mais exatamente, num violino, no caso? Porque nessa peça de Tartini, há um longo trinado no último dos seus quatro movimentos, indicando como que uma... gargalhada. Daí o sentido vocálico no instrumento, pelo menos, nessa composição de Tartini. Porém, “O *Trillo* não é um trinado no sentido moderno, por este último ser uma alternância mais ou menos rápida de uma nota com a nota um tom ou semitom acima dela” (GROVE, 1994, p. 960-961, grifo original).

¹² Creditado a Thomas de Celano (1200-1265), trata-se dum poema medieval em latim, caracterizado por sua ênfase acentuada e suas linhas rimadas, onde se descreve a ambiência do Juízo Final, com a última trombeta convocando os salvos diante do trono de Deus, enquanto os danados são entregues às chamas eternas. Os familiarizados com as configurações musicais da missa de Réquiem, quais as de Mozart (1756-1791) ou Verdi (1813-1901), do importante lugar que o *Dies Irae* ocupa na liturgia católica.

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131
http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	periodicoscesg@gmail.com	

pianistas; Saint-Saëns é o compositor da mundialmente conhecida *Dança Macabra* op. 40, retratando uma atmosfera de sabá num cemitério, com uma dança de esqueletos ao solo dum violino tocado pela morte, inclusive (essa peça também inspirou um arranjo para piano, composto pelo próprio Liszt); Mussorgsky immortalizou-se com o poema sinfônico¹³ *Uma Noite no Monte Calvo*, a cristalização sonora de um sabá realizado no monte homônimo, na noite de São João (muitas são as pesquisas sociológicas que demonstram o quanto de manifestações pagãs estão presentes nas credences e simpatias feitas durante as cristãs festas juninas de Santo Antônio, São João e São Pedro e São Paulo); Valéry, Jarry e Mann emularam Goethe, no sentido de readaptarem o tema de Fausto para o século XX, sendo que o escrito de Jarry, ex-aluno de Bergson (1859-1941), *Feitos e Opiniões do Dr. Faustroll, Patafísico*, trata-se de uma sátira a todo o ensino universitário, por este desembocar na ‘Patafísica’, ciência das soluções imaginárias, sendo Jarry considerado, por isso, precursor do Surrealismo e do Teatro do Absurdo; por fim, a obra-prima de Manuel de Falla é a suíte sinfônica do balé *El Amor Brujo*, cujo enredo se passa, mais uma vez, num sabá, tendo como seu ponto alto a Danza Ritual del Fuego, em que a coordenação dos movimentos da dança flamenca da Andaluzia se faz sob o jogo harmônico da escala cigana, reproduzindo as gesticulações e gritos ritualísticos e bestiais da invocação do demônio, num verdadeiro atavismo dos sons e movimentos dos homens pré-históricos em torno das fogueiras, durante suas cerimônias xamânicas, podendo chegar-se à conclusão, trazida pela música do compositor espanhol, de que

¹³ “Forma orquestral em que um poema ou programa fornece uma base narrativa ou ilustrativa. Suas origens podem ser observadas nas aberturas *Coriolano* op. 62, *Leonore* op. 72a, *Egmont* op. 84, bem como nas sinfonias *Heroica* op. 55 e *Pastoral* op. 68, de Beethoven, com sua interpretação mais ou menos explícita de eventos dramáticos. Em virtude disso, tal como a sinfonia, o poema sinfônico encontrou uma produção avassaladora em todos os grandes compositores do século XIX, independentemente de nacionalidade [...] O declínio do gênero no século XX pode ser atribuído à rejeição das ideias românticas, e também à sua substituição por noções de abstração e independência da música” (GROVE, 1994, p. 731).

O primeiro objetivo da Música, sua mais antiga conquista, tem sido o processo de desnaturar o som, de conservar numa única tonalidade o canto, que originalmente se limitara a uivos primitivos de homens primevos, através de todos os degraus sonoros e de arrancar ao caos o sistema das notas. Entende-se, claro, que uma ordem reguladora, normativa dos sons era uma condição prévia e a primeira manifestação daquilo que para nós significa música (MANN *apud* MIRANDA, 2012, p. 16).¹⁴

Porém, seja nas Ciências, seja nas Artes, nenhuma personalidade encarnou de modo mais pleno os conflitos entre bestialidade e racionalidade, entre Misticismo e Ciência, do que Fausto, cujas origens remontam a um possível alquimista (químico?) e astrólogo (astrônomo?), nascido na cidade alemã de Helmstadt, que adquiriu seu conhecimento durante os anos de estudo na Universidade de Heidelberg. Em outras palavras, Fausto teria sido uma personalidade da Renascença Nórdica, imprimindo sobre essa e a cultura anglo-saxã (para não dizer inglesa) uma presença tamanha que passou a constituir patrimônio cultural das tradições germânicas, durante os séculos XVI e XVII, alcançando um *status* de símbolo de uma dicotomia (e, por isso, envolvido com o diabólico), mercê da obra-prima poética de Goethe, *Fausto*, já sob a plena vigência de uma corrente estética surgida em terras nórdicas, o Romantismo, fazendo frente às manifestações doutrinárias artísticas do Mediterrâneo, como a Renascença e o Neoclassicismo.

Considerada uma das obras-primas da Literatura mundial (*Weltliteratur*), *Fausto* é um gigantesco poema trágico, dividido em duas partes e redigido em Alemão, como uma peça de teatro, com diálogos rimados, porém, mais para ser lido do que encenado. Ainda que não de maneira contínua, a elaboração da obra ocupou toda a vida de Goethe, possuindo só a primeira parte três versões: *Urfaust* (*Protofausto*), composto em 1775, mas apenas em esboço; *Faust, ein Fragment* (*Fausto, um Fragmento*), terminado em 1791, mas também não publicado; e *Faust, eine Tragödie* (*Fausto, uma Tragédia*), trazido à luz em 1808 e, desde então, considerada a versão definitiva. No que tange à segunda parte, os mais antigos manuscritos de Goethe datam da década de 1810, sendo sua composição retomada com afinco a partir de 1826, sob o enfoque da problemática humana expressa no *Fausto*, sendo publicada pouco depois da morte do autor, em 1832, com o título *Faust, eine Tragödie – Zweiter Teil in Fünf Akten* (*Fausto, Uma Tragédia – Segunda Parte em Cinco Atos*). Conquanto complementares

¹⁴ Não se esquecendo em tempo algum de que “A despeito de sua racionalidade arquetípica, a música trazia resíduos de irracionalidade, portanto, era igualmente portadora de uma forte ambivalência, aquela ‘ambiguidade organizada em sistema’, difundida pelo pensamento nietzschiano como duas forças em perenes embates: o apolíneo e o dionisíaco. Portanto, como podemos perceber, a música seria dotada, a um só tempo, de racionalidade harmoniosa apolínea (como se percebe nas primeiras ressonâncias das séries harmônicas) e de irracionalidade tensa dionisíaca (a exemplo do trítone)” (MIRANDA *in* LINS; GIL, 2008, p. 90).

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131
http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	periodicoscesg@gmail.com	

entre si, as duas partes do *Fausto* de Goethe diferem por completo uma da outra: enquanto que na primeira ainda predomina a atmosfera ultrarromântica do Pré-romantismo de *Sturm und Drang* (*Tempestade e Pulsão*), na segunda parte o enredo romântico é deixado de lado, albergando agora aspectos políticos e sociais. Isso faz com que a obra-prima de Goethe seja um poema emblemático do Romantismo como um todo, por sua elaboração haver perpassado as três gerações deste último: a primeira, em virtude do nacionalismo presente tanto na escolha do idioma em que foi escrito quanto nas temáticas de origem germânica; a segunda, por causa do caráter soturno e aterrorizante da História; e a terceira, pela ênfase das temáticas de crítica social, constantes mormente na segunda parte do poema (GOETHE, 2004, p. IX-XVI).

Cumprido salientar, de antemão, que o aparecimento do *Fausto* de Goethe ocorreu quando este último estabelecera as bases do Classicismo de Weimar, constituindo tal poema colossal em seu livro de maturidade, ao invés dos escritos juvenis pré-românticos do *Sturm und Drang*. Contraditório? Não: Dialético. Porém, de uma Dialética sem síntese, uma Dialética Negativa, haja vista que o Fausto histórico vivera sob uma Renascença que não era Renascença (Renascimento Nórdico) e a obra-prima de Goethe é o testemunho poético do Romantismo germânico sob a fase classicista do escritor, sendo, assim, uma realização artística de um Romantismo que não era Romantismo, durante um Classicismo não plenamente clássico.

Essas características são emblemáticas da Idade Contemporânea, surgida em meios aos debates e embates da ascensão da Burguesia ao poder, Burguesia essa que nada mais era do que um agrupamento de indivíduos nascido à margem da ordem social do Medieval (portanto, um agrupamento marginal) e que passaria, a partir das Revoluções Burguesas, a ditar as normas que regem a sociedade humana. Marginais que legislam, executam as normas e julgam as infrações as estas últimas! Mais contraditório do que isso, impossível! E ainda há os que perguntam sobre a utilidade da Dialética nos odiosos dias hodiernos!

Por meio do *Fausto*, Goethe vai conseguir incorporar as dicotomias oriundas da Idade Média às contradições da nova ordem, a Burguesa, de tal modo que esse personagem ganhará uma influência avassaladora sobre o Romantismo como um todo, para não dizer sobre toda a Idade Contemporânea. Exemplo disso são alguns dos compositores do século XIX que se debruçaram a escrever peças musicais a partir do *Fausto*: Berlioz e a “lenda dramática” *A Danação de Fausto*, cuja Marcha Húngara ou Marcha de Rakoczi é das músicas mais executadas pelas

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131
http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	periodicoscesg@gmail.com	

orquestras sinfônicas em todo o mundo; Gounod (1818-1893) e seu balé *Fausto*, cuja Marcha Fúnebre para uma Marionete é uma melodia demoniacamente infantil, em que a morte vocifera através do silêncio de um brinquedo [a contradição aumenta ainda mais, sabendo-se que Gounod compôs uma das mais tocadas ave-marias em todo o mundo, a partir de uma melodia que ele produziu sobre prelúdio nº 1, em dó maior, BWV 846, do primeiro dos dois livros d’*O Cravo Bem Temperado* de Bach (1685-1750)]; Liszt e a *Sinfonia Fausto*,¹⁵ cujos três movimentos têm os respectivos nomes das principais personagens da tragédia faustiana (Fausto, Margarida e Mefistófeles), lembrando ainda que a sinfonia em três movimentos é típica do Neoclassicismo, e não da sinfonia romântico-beethoveniana em quatro movimentos, apesar de Liszt ser uma dos paradigmas do Romantismo na Música [ademais, o sogro de Wagner (1813-1883) produziu também uma *Sinfonia Dante*, cujos movimentos obedecem à mesma estrutura dantesca do poema – Inferno, Purgatório e Céu. Por fim, cansado de dialogar com o Diabo, Liszt mandou-o a ele mesmo e se tornou sacerdote católico, passando o fim de sua vida a escrever música sacra!]; Arrigo Boito (1842-1918) e sua fantasmagórica ópera *Mefistófeles*, cujo papel-título é interpretado por um baixo, causando medo às plateias ainda hoje.

A ascendência de Fausto na Idade Contemporânea se faz tão marcante que extrapolou os limites da Arte, alcançando a condição de método de pesquisa histórica, para não dizer de Filosofia da História, em que todos os eventos humanos passam a ter uma conotação ou racional (apolínea), ou mística (dionisíaca, mágica),¹⁶ ou faustiana [pertinente a ‘Fausto’, o símbolo que a dicotomia antitética apolíneo-dionisíaca (mediterrânea) adquiriu em terras nórdicas]. Senão, vejamos:

¹⁵ “Uma das maiores obras da música erudita do século XIX e de todos os séculos, tendo sua primeira versão orquestral mais tarde ampliada para tenor, vozes e orquestra. **Nela, Liszt realizou em música o que Goethe fizera na Literatura**” (GROVE, 1994, p. 315, grifo nosso). Ademais, cumpre salientar que, com relação à *Sinfonia Fausto*, “A dúvida não é permitida: cada audição da obra – relativamente pouco tocada (qualquer orquestra, é bem verdade, não tem capacidade para executá-la!) – reforça a certeza de que a *Fausto-Sinfonia* é um pico da música sinfônica do século XIX, oferecendo a síntese mais exata e a mais concisa do próprio pensamento de Goethe” (TRANCHEFORT, 1990, p. 431, grifo original).

¹⁶ “Talvez eu falasse agora com mais precaução e com menos eloquência acerca de uma questão psicológica tão difícil como é a origem da tragédia entre os gregos. Uma questão fundamental é a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade – esta relação permaneceu igual ou se inverteu? – aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte *anseio de beleza*, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor. Estabelecido que precisamente isso tenha sido verdade – e Péricles (ou Tucídides) no-lo dá a entender na grande

A Matemática e o Princípio da Causalidade conduzem a uma ordem naturalista dos fenômenos. A Cronologia e a ideia do Destino levam a uma ordem histórica. Ambas essas ordens abrangem, cada qual isoladamente o mundo inteiro [...] Natureza é a forma sob a qual o homem das culturas elevadas confere unidade e significado às impressões imediatas dos seus sentidos. História é a forma sob a qual a sua imaginação procura compreender a existência viva do Universo, com relação à sua própria vida, a fim de conferir a esta uma realidade mais profunda [...] 'O que importa na vida é, sem dúvida alguma, a vida e não o seu resultado', reza uma frase de Goethe, a qual deveria ser oposta a quem fizesse tentativas estúpidas no sentido de desentranhar, por meio de um programa, o segredo da forma histórica [...] Da mesma forma que plantas ou animais fazem parte da natureza viva de Goethe, e não da natureza morta de Newton [...] Recordo-me de Goethe. O que ele chamou de 'natureza viva' é exatamente aquilo que aqui se qualifica de 'História Universal', no sentido mais lato: o Universo como História. Goethe, que, na sua função de artista, deu, sempre e sempre, formas à vida, à evolução das suas personagens, ao que 'devinha', e não ao que já 'deveio', conforme demonstram *Wilhelm Meister e Ficção e Verdade*, odiava a Matemática. Assim se patenteava a oposição entre o mundo como mecanismo e o mundo como organismo, entre a natureza morta e a natureza viva, entre a lei e a forma. Cada linha que Goethe escrevia como naturalista tinha o desígnio de apresentar-nos a configuração do 'devir', a 'forma plasmada que, vivendo, evolui'. Simpatias, intuições, confrontos, imediatas certezas íntimas, precisas imaginações sensuais – eis os recursos que lhe permitiam aproximar-se do mistério das aparências movediças. Tais são precisamente os recursos da investigação histórica em geral. Não há outros [...] Consideremos as palavras 'juventude', 'crescimento', 'florescência', 'declínio', que, até agora, e hoje mais do que nunca, exprimiram estimações subjetivas e interesses personalíssimos de caráter social, moral ou estético – consideremos, digo, essas palavras, finalmente, como designações objetivas de estados orgânicos [...] Todas as maneiras de concebermos o mundo podem, em última análise, ser qualificadas de morfologia. A morfologia do mecânico e do extenso, a ciência que descobre e ordena as leis naturais e os nexos causais, chama-se *sistemática*. A morfologia do orgânico, da história e da vida, de tudo quanto estiver dotado de direção e destino, chama-se *fisiognomonia*. A concepção sistemática do mundo, no Ocidente, chegou ao seu apogeu no decorrer do século passado e já o ultrapassou. A concepção fisiognomônica ainda não alcançou a sua fase culminante. Daqui a cem anos, todas as

oração fúnebre – de onde haveria de provir o anseio contraposto a este, que se apresentou ainda antes no tempo, o *anseio do feio*, a boa e severa vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência – de onde deveria então originar-se a tragédia? [...] o contínuo desenvolvimento da Arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco [...] em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da Arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da Arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a Arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a Arte não-figurada [*unbildlichen*] da Música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum 'Arte' lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da 'vontade' helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse empasnelamento tanto a obra de Arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática" (NIETZSCHE, 2003, p. 17 e 27, grifo original).

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	Número XIII Jan-jun 2016 periodicoscesg@gmail.com	Trabalho 07 Páginas 115-131
--	---	--------------------------------

ciências suscetíveis de subsistir em solo europeu serão fragmentos de uma única e imensa fisiognomonía. Eis o que significa '*morfologia da História Universal*' [...] Daqui em diante, chamarei de *apolínea* a alma da cultura 'antiga', que elegeu como tipo ideal da extensão o corpo individual, presente e sensível. Desde os tempos de Nietzsche, essa designação é compreensível para toda gente. Oponho à alma apolínea a *faustiana*, cujo símbolo primordial é o espaço puro, ilimitado, e cuja 'encarnação' é a cultura ocidental, tal como desabrochou no século X da nossa era, quando o estilo românico nasceu nas planícies nórdicas, entre os rios Elba e Tejo. Agora já posso dizer que 'o espaço' no idioma faustiano é um quê espiritual, rigorosamente separado do presente sensível do momento; algo que não tinha o direito de estar representado numa língua apolínea, como, por exemplo, o grego e o latim [...] Essa relação se revela no fato de que muitos filósofos denominam Zeus a parte suprema da alma, o $\nu\omicron\upsilon\varsigma$. Aristóteles atribui à sua divindade como função exclusiva a $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$, a contemplação. É o ideal de Diógenes: uma estática perfeita da vida, em oposição à não menos perfeita dinâmica do ideal vital [...] As fórmulas representam valores lógicos gerais, números puros, isto é, elementos objetivos de espaço e limite. Mas as fórmulas são mudas [...] enquanto não pensarmos, em face das letras, em determinadas palavras e seu significado imaginativo. Ora, ao envolver os signos mortos em tais palavras, ao dar-lhes carne, corpo, vida, um significado cósmico sensível, em soma, ultrapasso as fronteiras da mera ordem. $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ significa imagem, visão. É ela que converte uma fórmula matemática numa genuína lei da Natureza. Tudo quanto é exato carece por índole de sentido [...] O que chamamos de estática, química, dinâmica, dando-lhe denominações históricas, sem nenhum sentido mais profundo para a ciência natural dos nossos dias, são os três sistemas físicos da alma apolínea, da alma mágica e da alma faustiana; cada qual nascido da sua cultura, cada qual limitado, na sua validade, a uma única cultura (SPENGLER, 1973, p. 27, 38-39, 43-44, 94, 121, 194, 223 e 226, grifo original).

Dessarte, explica-se como 'Fausto' desenvolveu-se esteticamente ao longo dos séculos, obedecendo a uma condição insitivamente humana (a luta entre o racional e o irracional ou místico ou bestial), alcançando seu fastígio numa época em que a classe responsável por organizar o Iluminismo tem levado, uma vez chegada ao poder, trevas às mentes e corações das pessoas, tornando-as estúpidas, individualistas e consumistas de materiais fúteis, quando não inúteis, vivendo para consumir, ao invés de consumir para viver. O 'Fausto' não apenas diabolicamente simboliza a antítese sem solução do conflito entre a cultura nórdica e a mundividência apolínea-dionisiaca, senão também a própria irresolução desse binômio na mente humana. Em outras palavras, poderia considerar-se o 'Fausto' como uma síntese do apolíneo-dionisiaco? Não. Quando muito, ele poderia simbolizar esse binômio desdobrado numa ambiência germânica, mas levando consigo os traumas e sonhos que compõem a essência existencial da raça humana. Ora, um símbolo de uma dicotomia em tempo algum é uma síntese, pois jamais

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131
http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	periodicoscesg@gmail.com	

conserva, eleva e abole os polos contrários em luta; trata-se, antes, de uma imagem de uma divisão (símbolo de dicotomia = *diabulus* ou diabo).

03 – À GUIA DE CONCLUSÃO

O que até aqui se escreveu o foi não no sentido de uma síntese, senão de um caldeamento heteróclito de algumas possibilidades futuras de pesquisa em torno da figura de ‘Fausto’ nas Artes, haja vista que este pode ser visto como resultante da tradução do conflito apolíneo-dionisíaco numa ambiência nórdica, tradução essa não pacífica, pois criara não apenas uma nova arena para o certame apolíneo-dionisíaco, mas uma terceira força contraposta a estas, ao mesmo tempo que, dialeticamente, composta também por elas. Em virtude disso é que ‘Fausto’ não é, em hipótese alguma, uma síntese do apolíneo-dionisíaco, senão um símbolo nórdico destes últimos, mas com sua própria mundividência.

Certa feita, estando a concluir o *Doutor Fausto*, o autor d’*A Montanha Mágica* escreveu:

tenho a impressão de que o francês prefere legar ao alemão a tarefa de ‘sonhar apocalipses’, entregando-se à reflexão sobre coisas mais belas, como a ‘sedução da morte’ [...] desperta-me uma comoção singular e sonhadora perceber que esse livro, que no final das contas é um livro da germanidade, mediante uma voz de criança e um sotaque suíço, adquiriu uma profundidade linguística que vai além do Barroco e da linguagem luterana, recuando até o médio alto-alemão (MANN, 2001, p. 168-170).

Alfim, este ensaio foi escrito no intuito de encontrar uma explicação a essa ideia de germanidade evocada por ‘Fausto’, segundo Mann. Ideia essa, diga-se de passagem, um tanto ou quanto etnocêntrica, haja vista que os conflitos de ‘Fausto’ só têm a repercussão que merecem por simbolizarem a sedução letal que a busca pela realização dos sonhos traz, em meio aos édens e apocalipses de nosso dia-a-dia, à raça, não propriamente germânica, mas humana, demasiado humana.

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131
http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	periodicoscesg@gmail.com	

04 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund-. *Minima Moralia – Reflexões a partir da Vida Danificada*. Tradução por Luiz Eduardo Bicca. Revisão por Guido de Almeida. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Filosofia da Nova Música*. Tradução por Magda França. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Teoria Estética*. Tradução por Artur Morão. Coimbra/Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Dialética Negativa*. Tradução por Marco Antônio Casanova. Revisão técnica por Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto – Uma Tragédia*. Tradução por Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas por Marcus Vinícius Mazzari. Ilustrações por Eugène Delacroix. São Paulo: Editora 34, 2004.

GROVE, George. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa dos Vinte Volumes organizada por Stanley Sadie e Alison Latham. Tradução por Eduardo Francisco Alves. Supervisão musical por Luiz Paulo Sampaio e Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MANN, Paul Thomas. *A Gênese do Doutor Fausto – Romance sobre um Romance*. Tradução por Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.

MIRANDA, Dilmar Santos de. *Tempo da Festa x Tempo do Trabalho – Transgressão e Carnavalização na Belle Époque Tropical*. Tese de Doutorado em Sociologia na Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: 2001.

_____. *Doutor Fausto – Entre a Crítica da Cultura Burguesa e o Pacto de uma Nova Estética Musical*. Texto Avulso, 2012.

_____. *Tristão e Isolda: o Anúncio Dionisíaco da Dissolução do Pacto Tonal*. In: LINS, Daniel; GIL, José. (org.). *Nietzsche e Deleuze – Jogo e Música*. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p. 76-92.

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131 periodicoscesg@gmail.com
--	-----------------------------	--

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio por J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PONTES de MIRANDA, Francisco Cavalcanti. *A Moral do Futuro*. Juízo Crítico (Prefácio) por José Veríssimo. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1913.

RUSSELL, Bertrand Arthur William. *Misticismo e Lógica e Outros Ensaios*. Tradução por Alberto Oliva e Luiz Alberto Cerqueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

SPENGLER, Oswald Arnold Gottfried. *A Decadência do Ocidente: Esboço de uma Morfologia da História Universal*. Edição condensada por Helmut Werner. Tradução por Herbert Caro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

TRANCHEFORT, François-René. (org.). *Guia da Música Sinfônica*. Tradução por Bárbara Heliodora *et alii*. Supervisão da tradução e revisão técnica por Bruno Furlanetto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Revista Brasileira de Educação e Cultura – ISSN 2237-3098 Centro de Ensino Superior de São Gotardo	Número XIII Jan-jun 2016	Trabalho 07 Páginas 115-131
http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura	periodicoscesg@gmail.com	