

O RISO DIABÓLICO EM MACHADO E GOETHE. ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A LUTA DO MAL CONTRA O BEM

Magali MOURA¹

- **RESUMO:** O propósito deste ensaio é tecer algumas considerações sobre a função da personagem do diabo (Mefistófeles) em textos de Machado de Assis e no *Fausto* de Goethe sob o prisma da teoria bakhtiniana do riso e da ironia. Pretendemos demonstrar como a dinâmica inerente ao texto através do uso do jogo irônico redimensiona o ato de leitura, transformando-o num ato de conhecimento do próprio homem e do mundo. Através da discussão de algumas passagens de textos desses autores, podemos ver que a adoção de técnicas dramático-narrativas que reproduzem a mutabilidade de conceitos garante a contemporaneidade de seus textos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Goethe. Machado de Assis. Bakhtin. Riso. Ironia.

Considerações iniciais²

A presença da figura do diabo em textos literários é de uma grande complexidade e produz uma variedade de efeitos que vão desde o pólo da educação pelo temor, ao pólo da educação pela felicidade transgressora. É uma personagem que consegue evocar no leitor uma variedade de reflexões e sentimentos que vão desde o temor, até o riso libertador. Esta amplitude de efeitos tão díspares é o impulso motivador do presente ensaio, cujo título inverte a expressão corrente do bem que luta contra o mal para adotar o ponto de vista do mal em primeira instância, mas isso não significa a assunção do aspecto destruidor e caótico nesta reflexão. Muito pelo contrário, tentar-se-á demonstrar como essa atitude de mexer com o lugar comum assume nos autores em questão um aspecto pedagógico de formação.

Inverter a mão, ou seja, do bem contra o mal, e em seu lugar colocar o mal como protagonista em sua luta contra o bem é uma ação intencionalmente provocativa. Assumir a perspectiva daquilo que se deve colocar em primeiro plano,

¹ UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades – Departamento de Letras Anglo-Germânicas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – magali32@uol.com.br

² Uma versão anterior destas reflexões foi publicada nos anais do I Seminário de Machado de Assis e apresentam-se aqui após significativas e substanciais alterações no texto original.

como a perspectiva principal, reflete a atitude de se querer falar daquilo que não devemos ser dando maior destaque à parte a ser suprimida. Esta diretiva está em sintonia com a própria atitude com a qual os autores aqui apresentados, Machado e Goethe, irão ter com a figura do diabo. Ele servirá para dizer algo que se lhe opõe, ele será o mestre da ironia, aquele agente que ao tentar subverter a ordem do Senhor, conseguirá somente afirmá-la.

Falar do diabo e da ironia requer estar disposto a um jogo de vestir e despir, de troca de papéis. Essa brincadeira é necessária para que nesse ato de retirar as capas, possamos ver a nossa imagem nua refletida no espelho e talvez se consiga, mesmo que por um instante, enxergar a essência de nós mesmos e, por conseguinte, a da própria sociedade³.

O riso que transgride

As reflexões sobre o riso feitas por Bakhtin (1996) frisam o aspecto primário, elementar e arquetípico das festas carnavalescas da época medieval, as quais são entendidas como uma “forma primordial” de expressão. As festas populares, de um modo geral, são tidas por ele como possuidoras de um “conteúdo essencial, um sentido profundo, [...] uma concepção de mundo” (BAKHTIN, 1996, p.8), o que transforma a investigação da expressividade popular em uma investigação sobre as formas de conhecimento do mundo. Ao refletir sobre a contraposição entre as festas organizadas pela Igreja e as festas de cunho tipicamente populares, Bakhtin detecta que, enquanto as festas religiosas eram cunhadas pela manutenção de uma visão de mundo hierarquizadora, as festas tipicamente populares, pelo contrário, tinham em si a marca da transgressão, da criação de um movimento desorganizador, fundamental para a resistência ao elemento dominador, semente da possibilidade de criação de uma nova ordem.

Ao analisar a literatura medieval, Bakhtin (1993) constata que existia em paralelo à chamada grande literatura uma outra de cunho popular, a qual era caracterizada pela presença do elemento cômico e dirigida às camadas mais pobres da população. Nestas obras destacavam-se três personagens recorrentes: o trapaceiro, o bufão e o bobo que desempenharão um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa européia e estão intimamente ligadas ao espaço da praça pública, lugar do teatro popular. Atenta também para um significado “figurado” delas: “[...] a própria

³ A figura do diabo está presente em nossa contemporaneidade também de forma distinta: desde a citação em igrejas fundamentalistas como símbolo do mal absoluto que se quer afastar com toda a força até o símbolo orgiaco das festas *raves*, as modernas noites de *Walpurgis*.

aparência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido.” (BAKHTIN, 1993, p.275). Ou seja, elas são o que não são, aquilo que negam. Suas aparências desmentem sua essência, o exterior apresenta-se propositalmente em desacordo com o interior, provocando o paradoxo. Elas não vivem o que realmente são, mas sim o papel que desempenham: “[...] a existência delas é o reflexo de alguma outra existência [...] sua existência coincide com o seu papel.” (BAKHTIN, 1993, p.276). Estas personagens se mostrariam como seres especiais, sem possibilidade de verossimilhança, já que mostram justamente o contrário de tudo: “são *estrangeiras* nesse mundo” (BAKHTIN, 1993, p.276, grifo do autor). Vêm e, por conseguinte, mostram “o avesso e o falso de cada situação” (BAKHTIN, 1993, p.276).

Através da presença destas personagens quebra-se a verossimilhança e retiram-se as máscaras – a própria personagem é por si e em si mesmo uma máscara. As situações que são representadas no palco podem ser desmascaradas e postas em toda a sua complexidade. Não através do artifício de ser apresentada como verossímil, mas através do risível cria-se uma distância que aproxima o espectador do representado. Elas representam o próprio teatro, já que possuem em si o traço da representatividade, não algo em si, somente a negação.

Seu riso assume o caráter público da praça do povo. Elas restabelecem o aspecto público da representação, pois toda a existência dessas figuras, enquanto tais, está totalmente exteriorizada por elas, por assim dizer, levam tudo para a praça, toda a sua função consiste nisso, viver no lado exterior (é verdade que não é a sua própria existência, mas o reflexo da existência de um outro; porém elas não têm outra). Com isso cria-se um modo particular de exteriorização do homem por meio do riso paródico. (BAKHTIN, 1993, p.276).

O riso encerrado nas personagens exerce a função de revelar algo que não é pessoal. Esta máscara do riso torna-se o meio pelo qual se alcança uma relação de objetividade, desmascarando e revelando a realidade, tornando clara para o espectador, o que sem ela lhe permaneceria oculto. Revelam através da complexidade do interdito. As sutilezas discursivo-cênicas servem, então, como pilares do esquema dialético-dialógico. O homem apresentado em “estado alegórico” (BAKHTIN, 1996, p.279) desempenha um significativo papel na formação não alegórica do leitor. Esta forma de resistência popular, incorporada por vários autores em suas obras, em especial os dois autores aqui estudados, cria uma ambivalência discursiva que é incorporada nos textos citados através da personagem do diabo. Assim como o riso, é ele que nega e afirma (BAKHTIN, 1996, p.10). As personagens do diabo em Machado e Mefistófeles em Goethe assumem esse mesmo caráter que Bakhtin

apontava nas literaturas de cunho popular. Como aquelas, esta personagem também se constrói como peça de resistência: ao tempo e aos conceitos da tradição. Ao trazer o riso, o humor, no drama e na narrativa, ela se torna um elemento-chave para aproximar o leitor-espectador do texto-drama e com ele estabelecer um diálogo. Um jogo que sempre necessita de dois para ser jogado.

Escrita pelo avesso: uma partida com os diabos de Goethe e Machado

Ao se ter a intenção de falar o que é pelo que não é, opta-se muitas vezes pelo uso de motivações que fogem à compreensão racional, ou seja, vale-se das razões do outro mundo. Nele encontramos o espírito que carrega consigo a própria marca da negação: a figura do diabo. Valer-se da figura do diabo, de um ser do além, serve a nossos autores para falar das razões do aquém. É motivação para a exposição da intrincada teia de relações que caracteriza o mundo dos homens. Associado ao riso e à troca, o diabo assume nos textos aqui mencionados de Machado e Goethe a função de desmascaramento e de revelação conforme descrita por Bakhtin. Esta personagem adquire em seus textos aqueles traços populares arquetípicos e se torna paradigmático na revelação do mundo, ou melhor, da dinâmica do próprio mundo através do jogo linguístico com o leitor. Com a dinâmica da incorporação do elemento que dispara o riso aproximamo-nos dos textos, sendo o ato de ler a disposição afirmativa que inicia o jogo.

Goethe, ao caracterizar sua personagem diz-nos que Mefistófeles é aquele espírito que intenta o mal, mas nessa intenção provoca o bem. A própria personagem informa indubitável e peremptoriamente sua essência paradoxal: sou “parte da força / Que tem no mal intento, e o bem só causa” (GOETHE, 2007, v.1363-1364). O paroxismo dessa caracterização é uma das pistas que nos leva a perceber o quanto se fala da condição humana em sua situação de ser duplo, ser tanto do bem como do mal. A este respeito nos diz Machado de Assis em seu conto *Adão e Eva* (ASSIS, 1994, v.2, grifo nosso):

Consultado, o juiz de fora respondeu que não havia matéria para opinião; porque as coisas no paraíso terrestre passaram-se de modo diferente do que está contado no primeiro livro do Pentateuco, que é apócrifo. Espanto geral, riso do carmelita que conhecia o juiz de fora como um dos mais piedosos sujeitos da cidade, e sabia que era também jovial e inventivo, e até amigo da pulha, uma vez que fosse curial e delicada; nas coisas graves, era gravíssimo.
— Frei Bento, disse-lhe D. Leonor, faça calar o Sr. Veloso.

- Não o faço calar, acudiu o frade, porque sei que de sua boca há de sair tudo com boa significação.
- Mas a Escritura... ia dizendo o mestre-de-campo João Barbosa.
- Deixemos em paz a Escritura, interrompeu o carmelita. Naturalmente, o Sr. Veloso conhece outros livros...
- Conheço o autêntico, insistiu o juiz de fora, recebendo o prato de doce que D. Leonor lhe oferecia, e estou pronto a dizer o que sei, se não mandam o contrário.
- Vá lá, diga.
- Aqui está como as coisas se passaram. Em primeiro lugar, não foi Deus que criou o mundo, foi o Diabo.

Ao ler estas palavras, o leitor que facilmente identifica-se com o bem, vê também justificado o seu “lado negro” como contraparte original, portanto integrada em si como contraste complementar e, como veremos, necessário para a própria dinâmica da existência. A simples dicotomia é desestruturada nos textos de Machado, assim como nos de Goethe, com isso as certezas são ameaçadas e a moral contestada. Afinal, Capitu é culpada ou não? Traiu ou não traiu? E Margarida realmente mereceu ser salva e levada aos céus após o infanticídio? Fausto o que foge, mata e arruína a natureza merece ser salvo? O cerne está na suspensão da resposta, pois o que importa é a eterna dúvida, o constante questionar que nos põe em movimento, em estado de angústia, de procura, enfim: em processo. Não se pode pensar o humano como uma linha ascendente e progressiva, melhor seria usar imagens tais como espirais, ziguezagues ou leminiscatas. Melhor ainda se nos valermos da imagem do espelho, que apresenta a imagem de algo pelo seu reflexo em situação contrária ao real. Não haveria o ponto nítido de partida, muito menos o de chegada, mas sim o caminho e a busca. Nessa situação de busca por respostas, os dois autores propõem questões que ainda hoje se mostram profícuas. O levantamento de algumas dessas indagações irresolutas através da análise do significado da presença da figura diabólica em seus textos é o mote central deste ensaio. Também nos propomos a buscar, mas não nos comprometemos com a certeza de que haja algo a ser encontrado a não ser a constante repetição do jogo alternado entre procurar – achar – tornar a procurar.

Do diabo: “Quem és tu?” “O que queres?”

Esta pergunta encontra-se, em substância, tanto em Goethe quanto em Machado e também de forma explícita. No texto de Goethe (2007, v.1362) essa pergunta é feita por Fausto diretamente a Mefistófeles: “Ora, pois, quem és tu?”.

Já no texto de Machado (1994, v.2) inquire-se sobre a intenção do Diabo, o que pode ser interpretado como uma revelação da essência do que se é por aquilo que se deseja: “Que queres tu, pobre Diabo?”. Mas as respostas a essas perguntas serão melhor entendidas, caso se tenha em mente a variedade de significado que possui o ser diabólico.

Conforme podemos encontrar em vários dicionários da língua portuguesa, a palavra diabo vem do latim *diabolus*, derivado do grego *diábolos*, e denota aquele que atemoriza, o que desune, que é caluniador, o que confunde e distorce os fatos. Como figura típica da religião judaico-cristã, distingue-se do *daimon* grego, fonte de inspiração divina e pessoal que todos possuíam. Se a figura de Deus se forma em torno da idéia de absoluto, a do diabo é aquela que desagrega, que provoca o esfacelamento e a oposição. É a própria idéia de fragmento, de parte cindida. Ao criador é oferecida a contraparte pela existência do destruidor, ao bem é oferecida a contraparte do mal. Nesse sentido, o diabo é a representação inequívoca do mal.

No mundo medieval, a luta pela preservação (ou conquista) dos territórios da Igreja valia-se da bandeira da luta contra o mal para mover exércitos em direção à Terra Santa, já que o Diabo estava atuante no mundo terreno. Autores da Patrística fundamentaram a luta entre as forças do bem contra as forças do mal. Advertiam contra a força sedutora das falanges do mal que buscavam angariar almas suscetíveis a seu discurso e a suas tentações: “Tudo o que acontece visivelmente neste mundo pode ser obra dos demônios” (SANTO AGOSTINHO apud FELDMAN, 2007, p.3.).

A idéia de um mundo composto pela dualidade bem-mal, colocava o Diabo no mesmo patamar de Deus. A tarefa da Igreja passa a ser combater de forma irrestrita qualquer manifestação do mal como ameaça a seu poder absoluto, simulacro do poder absoluto de Deus que deve estar acima do mal. Uma das idéias que justificava o processo inquisitorial de caça às bruxas era a pressuposição da existência de um pacto firmado com o diabo, através do qual se passava a dominar as artes mágicas e divinatórias e a conseguir riquezas. Desse modo a figura do diabo congrega em si duas transgressões fundamentais para nosso exercício reflexivo: a quebra da concepção de um absoluto imutável e a incitação do ato erótico.

Mas um outro aspecto viria abalar a idéia de mal e bem absolutos e excludentes através da presença do elemento jocoso nas narrativas. Um exemplo é o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente. Nela o diabo faz troça e diverte o leitor enquanto argumenta com os personagens para levá-los em sua barca até o inferno. O que nos interessa aqui diretamente é a liberdade com a qual Gil Vicente representou esta figura diabólica. Conforme afirma Junqueira (VICENTE, 1996, p.14), “os demônios perversamente graciosos, (são) dominados pela ironia”, o que origina uma aproximação com o estilo cunhado por Machado de Assis séculos depois. Como obra de passagem da Idade

Média para a Idade Moderna, a peça de Gil Vicente possui traços típicos de ambas: sendo ao mesmo tempo moralizante e satírica, referenda determinados dogmas da Igreja, mas que são criticados através do jogo irônico. Textualmente se afirma algo que será negado pela mudança de sentido dada pelo tom satírico. Seguindo com o pensamento apresentado por Junqueira ao analisar a obra de Gil Vicente, pode-se constatar que o uso da ironia como forma de se inverter um determinado sentido e desmascarar as hipocrisias sociais é um dos traços da sátira vicentina apropriada por Machado. Diz-nos o comentador: “[...] (este) tipo de literatura meio fantástica, humorística e alegórica foi também aproveitado por Machado de Assis, cujas *Memórias póstumas de Brás Cubas* apresentam o relato produzido por um defunto.” (VICENTE, 1996, p.15). Conclui-se então que ambas narrativas são marcadas pela seguinte característica paradoxal: os mortos servem para que se fale dos vivos.

Ainda falando um pouco mais do diabo, uma última característica na visão que se faz presente nos primórdios da Idade Moderna, e que se torna imprescindível para que entendamos a complexidade das narrativas aqui estudadas, sobretudo a de Goethe, é a idéia da *coincidentia oppositorum*. Filósofos como Giordano Bruno e Jakob Böhme desenvolvem neste mesmo período de transição supracitado um sistema de pensamento imanentista, no qual admitem a presença da divindade em todos os seres: daquilo que “existe, permanece no interior” (*in – manere*). Saem do esquema maniqueísta medieval difundido pela Igreja e procuram fundamentar uma visão integradora, de “união dos contrários e (d)o mistério da totalidade” (ELIADE, 1991, p.80).

Eliade (1991, p.27) conclui que está comprovada a insatisfação do homem com sua própria condição humana e que “[...] de certo ponto de vista, podemos dizer que numerosas crenças que implicam a *coincidentia oppositorum* trazem a nostalgia de um Paraíso perdido, a nostalgia de um estado paradoxal no qual contrários coexistem sem confrontar-se e onde as multiplicidades compõem os aspectos de uma misteriosa Unidade.” A ânsia reintegradora de recuperação do estado de totalidade leva à busca pela transcendência dos contrários que, para se reintegrarem, criam um movimento no qual o paroxismo é inevitável. É necessário que “[...] o Espírito do Mal se revele incitador do Bem e os Demônios apareçam como o aspecto noturno dos Deuses.” (ELIADE, 1991, p.128). Essa mobilidade acaba por se tornar a própria essência da vida humana: “parte integrante do drama humano”. Nessa mesma direção rumam as narrativas de Machado e o drama de Goethe. São obras que, ao falarem daquilo que a princípio nega o humano, no caso do uso da personagem do diabo, produzem o efeito contrário de se aterem ao estritamente humano. O diabo de senhor passa a vassalo, serviçal desses dois mestres, senhores do texto literário.

Sobre o Diabo de Goethe: “Quem és tu?”

Conforme caracteriza Schöne ao analisar a tragédia máxima de Goethe, o representante do mal recebe o nome de Mefistófeles, “aquele que não ama a luz”, “destruidor do bom” (GOETHE, 2005, p.167). Mas a idéia de que o Diabo passeava encarnado pela Terra já não estava mais presente no ideário do século 18 como era crença corrente na época do Fausto histórico. Por isso, poderia se transformar numa personagem que fornecesse subsídios para a exposição do drama humano enquanto representante não de uma figura em si, mas somente de um fragmento, como aquela parte da força mencionada anteriormente, reflexo da luta humana. Sendo parte do mal que se verte em bem, é uma personagem com caráter de esfinge que se põe diante de Fausto e acaba por ajudá-lo a encontrar o caminho que o leva finalmente a Deus. O espírito que nega é o que brinca, o que oferece o inesperado, o que pode promover o jogo irônico. Esta é a marca com a qual Mefistófeles surge na cena “Prólogo no céu”, quando é apresentado ao leitor/espectador o mote central do drama: a disputa pela alma de Fausto. Mas isto é, na verdade, um pretexto para a exposição dos mais variados temas que compõem o drama do humano, vertido no texto goethiano em matizes não só literárias como também históricas, religiosas, econômicas, sociológicas, natural-científicas – em suma, concebe uma verdadeira obra polifônica dando vozes aos mais variados aspectos da vida humana, fundamentado na intertextualidade.

Mefistófeles, como força, necessita interagir, entrar em contato com algo que lhe propicie ação. Esta é a função do Prólogo: apresentar o jogo e suas regras. Como no auto vicentino, a esfera do bem se vê confrontada com a do mal. De encontro ao coro dos anjos que louvam a obra criadora do Senhor soa a contravoz do canto mefistofélico que zomba da magnificência da criação divina ao falar da pequenez humana. Dirigindo-se diretamente ao Senhor, desculpa-se pelo riso, traço que lhe é peculiar, mas que não pertence à esfera divina: “Perdoa,/ Não sei usar de frase altissonante,/ Embora de mim zombe essa assembléia? Minha ênfase ao riso te movera,/ Se do riso não foras desfeito” (GOETHE, 2007, v.294-298). O tom de pilhéria usado por Mefistófeles ao se referir a Fausto serve como uma provocação ao Senhor para conseguir a efetivação da aposta pela alma do “servo”. Mas aquele que sempre está pronto para enganar torna-se enganado ao final do drama, o que subverte a própria idéia de Deus como absolutamente perfeito. Assim como a natureza necessita provocar cataclismos para poder mover suas placas tectônicas, o Senhor necessita de Mefistófeles e de sua ação controversa para efetivar sua obra. O erro faz parte do acerto, assim como o bem é a outra parte do mal. Diz o Senhor na disputa com Mefistófeles: “Está sujeito a errar enquanto luta o homem” (GOETHE, 2007, v.341-342). É a *contraditio oppositorum* necessária para haver movimento, para haver a formação (*Bildung*) do homem. O jogo irônico é o

motor da narrativa. A dualidade convertida em polaridade movimentada a ação cênica e confere uma vitalidade intrínseca ao texto.

Um exemplo da riqueza textual propiciada pelo caráter satírico de Mefistófeles é a fala final da referida cena. Ao se encontrar só na cena, após o Senhor ter se recolhido, a personagem do mal fala: “De tempos em tempos me divirto/ Com visitar o velho, e tomo tento/ Em não romper com ele. É mui belo,/ Da parte de Senhor tão poderoso,/ Vir tão lhano falar c’o próprio demo.” (GOETHE, 2007, v.374-378). No leitor/espectador esboça-se um sorriso e com isso uma simpatia, uma aliança com essa personagem. Após tão solene diálogo com o Senhor, têm-se a oportunidade de se sentir inserido na própria cena. Goethe quebra com a chamada “quarta parede” e coloca o drama dentro do próprio drama de quem está fora da cena. As distâncias se encurtam e a informalidade sugerida pelo tom jocoso é interrompida pela mudança de cena que inicia com o famoso monólogo de Fausto.

Esse jogo interativo de aproximação e distanciamento do leitor/espectador só é possibilitado através do uso da ironia como traço de Mefistófeles. Esse artifício formal está de acordo com a própria essência da personagem: “Sou parte de uma parte que foi todo,/ Uma parte das trevas, que geraram/ A altiva luz” (GOETHE, 2007, v.1375-1377). Mais adiante, declara-se pelas palavras de Fausto a dinâmica interativa entre as partes como base da construção do novo: “Assim opções (Mefistófeles) da força/ A salutar ação sempre animada,/ O punho, do demônio, que em vão/ Convulsivo se fecha! Empresa nova/ Procura cometer, filho do Caos” (GOETHE, 2007, v.1405-1409). Essa parte, necessária para a movimentação do todo, é usada por Goethe para expor a própria história da humanidade em seu embate pelo novo.

Sobre o diabo do bruxo: “Que queres tu?”

Há várias menções do texto goethiano em Machado, mas a que mais se aproxima deste estudo é a que se encontra em *Esau e Jacó* no capítulo LXXXI:

Anda, Flora, ajuda-me, citando alguma coisa, verso ou prosa, que exprima a tua situação. Cita Goethe, amiga minha, cita um verso do *Fausto*, adequado: Ai, duas almas no meu seio moram!

A mãe dos gêmeos, a bela Natividade, podia havê-lo citado também, antes deles nascerem, quando ela os sentia lutando dentro em si mesma: Ai, duas almas no meu seio moram!

Nisto as duas se parecem, — uma os concebeu, outra os recolheu. Agora, como é que se dá ou se dará a escolha de Flora, nem o próprio Mefistófeles no-lo explicaria de modo claro e certo. O verso basta: Ai, duas almas no meu seio moram! (ASSIS, 1904).

Machado refere-se aqui à famosa formulação de Fausto que sintetiza a sua própria angústia, mas que expressa a própria polaridade intrínseca ao ser humano:

Só duma aspiração tens consciência; / Oh, não queiras jamais sentir a outra! /
Duas almas habitam no meu peito, / Uma da outra separar-se anseiam: / Uma
com órgãos materiais se aferra / Amorosa e ardente ao mundo físico; / Outra
quer insofrida remontar-se / De sua excelsa origem às alturas. (GOETHE,
2007, v.1138-1145).

O homem fáustico em luta com a dubiedade de seus desejos, ora dirigido pela posse dos conhecimentos do mundo das idéias, ora pela fruição dos desejos ligados ao mundo físico é utilizado no texto machadiano para expressar a própria dubiedade da existência e da dúvida: os gêmeos opostos um ao outro e a incerteza de Flora podem também ser interpretados como personagens arquetípicos. Assim como essa estrutura de oposição serviu a Machado para expor fatos da história do Brasil, na obra portentosa de Goethe, a dualidade serviu de guia pela própria história da humanidade.

A interatividade, o estar em luta e assim promover o desenvolvimento é a base do sistema da “*humanitas*” exposto em *Quincas Borba* (ASSIS, 1994, v.1): “Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra.” Este é um dos exemplos do paroxismo eterno da condição humana, alvo do universo narrativo machadiano: “o universo é o homem” (ASSIS, 1994, v.1). Há uma inversão das idéias comuns e a admissão da valorização do que é tido como mal como parte necessária para o alcance do bem (apesar de ser resumido aqui à conquista de bens: “Ao vencedor as batatas”). Esse é o fundamento do jogo irônico.

Um outro exemplo que demonstra ser o jogo irônico o cerne da narrativa machadiana, pode ser retirado da discussão acerca da presença ou não de traços ceticistas em sua obra. Por razões de economia, restringimo-nos a apresentar a conclusão a que chega Krause (2007) acerca desta questão e que corrobora o ponto de vista aqui exposto. Para o crítico de Machado, é justamente o tom irônico que fundamenta o ceticismo presente na obra do Bruxo do Cosme Velho. Com suas artimanhas verbais, Machado consegue dizer o que é pelo que não é, garantindo pelo jogo argumentativo a suspensão peremptória de emissão de juízos, o que abre espaço para o que Krause (2007, p.246) denominou de “dúvida suspensiva”, garantia da

existência de um ceticismo entendido não como pessimismo, mas pela liberdade de se pensar sem dogmas: “[...] enquanto o pessimismo tem certeza de que o mundo vai mal, o ceticismo prega apenas a suspensão do juízo perante o conflito de opiniões e filosofias.” (KRAUSE, 2007, p.246). O exemplo do qual se vale o crítico para afirmar a existência do ceticismo em Machado merece, pela sua complexidade, ser repetido aqui, pois é mais uma formulação de Machado, típica do jogo verbal irônico:

Não achareis linha cética nestas minhas conversações dominicais. Se destes com alguma que se possa dizer pessimista, adverte que nada há mais oposto ao ceticismo. Achar que uma coisa é ruim, não é duvidar dela, mas afirmá-la. O verdadeiro cético não crê, como o dr. Pangloss, que os narizes se fizeram para os óculos, nem, como eu, que os óculos é que se fizeram para os narizes; o cético verdadeiro descrê de uns e de outros. Que economia de vidros e de defluxos, se eu pudesse ter esta opinião! (ASSIS apud KRAUSE, 2007, p.246-247, grifo nosso).

A exclamação final desmonta toda a afirmação anterior: deseja para si através do uso do subjuntivo o que acabara de negar. Um outro exemplo do exercício cético ao qual Machado de Assis (1994, v.1) impõe ao leitor pode ser visto na seguinte passagem de *Quincas Borba* (Capítulo CXVII):

Fique desde já admitido que, se não fosse a epidemia das Alagoas, talvez não chegasse a haver casamento; donde se conclui que as catástrofes são úteis, e até necessárias. Sobejam exemplos; mas basta um contozinho que ouvi em criança, e que aqui lhes dou em duas linhas. Era uma vez uma choupana que ardia na estrada; a dona, - um triste molambo de mulher, - chorava o seu desastre, a poucos passos, sentada no chão. Senão quando, indo a passar um homem ébrio, viu o incêndio, viu a mulher, perguntou-lhe se a casa era dela.
— É minha, sim, meu senhor; é tudo o que eu possuía neste mundo.
— Dá-me então licença que acenda ali o meu charuto?

Machado mexe com as certezas do que seria absolutamente certo e, com uma certa premonição e atualidade surpreendentes, abre espaço para a crítica ao atual modelo de pensar e agir no mundo, o que o aproxima do nosso outro autor, Goethe. Romper com o certo e abrir espaço para a dúvida é uma das possibilidades de se romper com o dualismo maniqueísta ainda presente no discurso contemporâneo, sobretudo no científico, o que vem sendo constantemente abalado pelas incertezas do futuro do atual modelo econômico escolhido para promover o progresso e a felicidade burguesas. Mas qual a parte do diabo nisto tudo?

O diabo aparece pela primeira vez como personagem numa poesia trocista:

O casamento do diabo

(Imitado do alemão)⁴

Satan teve um dia a idéa
De casar. Que original:
Queria mulher não feia
Virgem corpo, alma leal.

Toma um conselho de amigo
Não te cases, Belzebú;
Que a mulher, como ser humano,
É mais fina do que tu.

Cortou unhas, cortou rabo,
Cortou as pontas, depois
Sahio o nosso diabo,
Como o heroe dos heroes.
Casar era a sua dita;
Correo por terra e por mar,
Encontrou mulher bonita
E tratou de a seqüestrar

Elle quis, ella queria
Poseram mão sobre mão,
E na melhor harmonia
Verificou-se a união.

Passou-se um anno, e ao diabo
Não se cresceram por fim,
Nem as unhas, nem o rabo...
Mas as pontas, essas sim...

Toma um conselho de amigo
Não te cases, Belzebú;
Que a mulher, como ser humano,
É mais fina do que tu.⁵

⁴ O estudo da língua alemã por Machado é descrito sucintamente por Pimentel (1974, p.35): “Como resultado da intensa atividade da Escola do Recife, o idioma alemão passou a ser exaltado e, mais do que isso, incensado (principalmente por Tobias Barreto, que em poucos anos de estudo, logrou dominá-lo de maneira perfeita), chegando a tornar-se moda nos meios intellectuais dos fins do século passado entre nós.”

⁵ Este poema satírico encontra-se na Biblioteca do Senado Federal em manuscrito doado pelo ex-senador Luiz Viana Filho e foi publicado anonimamente na *Semana Ilustrada*, em 29 de março de 1863. Confira Assis (1863).

Neste poema, a figura do diabo é utilizada com um tom jocoso, para fazer troça com o conceito de feminilidade e tratar de um tema tão querido a Machado, a traição. A brincadeira do texto está na subversão da idéia de que o diabo seja absolutamente poderoso e mau. Muito pelo contrário, similar aos contos populares, o diabo é quem é enganado. A possibilidade de subversão só é possível pelo tom de pilhéria, criador de um novo sentido: “Machado se utiliza do humor na própria superfície da linguagem, que Gilles Deleuze denomina do não sentido, do contra-senso ou não senso (*nonsense*).” (LOBO, 1983, p.67). A procura da interatividade com o leitor, característica da tão propalada segunda fase de Machado é uma condição *sine qua non* para a criação da subversão, cujo resultado é a provocação, a saída da mesmice e procura por um outro significado. O leitor é incitado ao pensar, a fazer uma leitura de seu mundo a contrapelo: “[...] o humor trabalha na troca de significantes, é um efeito que age sobre a palavra, e seu fim é revelar o interdito, o não-dito, o não-sentido. Através deste trabalho ao nível da própria cadeia significativa, altera-se a leitura do mundo.” (LOBO, 1983, p.67). Mais um ponto de contato entre nossos autores, tanto Goethe quanto Machado querem dirigir-se ao humano e ao fazê-lo contribuem para a instituição de um homem em processo de descoberta do próprio mundo.

Um outro exemplo de que nos valem é o conto “A igreja do Diabo”, publicada no volume de contos de 1884, um ano após o estudo de alemão por Machado. O conto divide-se em quatro capítulos, nos quais sobressai a imagem de um diabo humanizado, sem que lhe sejam atribuídas quaisquer características que o aproximem de uma representação animalésca. O primeiro capítulo expõe rapidamente a idéia mirabolante. Cansado de sua solidão, de seu “papel avulso”, o diabo tem a idéia de rivalizar com Deus através de um meio mais eficaz, através da fundação de uma igreja cujo cerne indivisível é a negação. Sua singularidade seria usada como meio eficaz de combate da multiplicidade: “Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo” (ASSIS, 1994, v.2). Aquilo que causava nele um sentimento de inferioridade seria, paradoxalmente, usado pelo diabo a seu favor.

O paroxismo é o esquema adotado pelo diabo para cooptar adeptos: ao falar a verdade sobre si, leva seus adeptos à troca do que até então era considerado pecado pela norma usual de conduta, a nova “doutrina”:

Confessava que era Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas. [...] Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...

[...] o Diabo passou a definir a doutrina. A doutrina era a que podia ser na boca de um espírito de negação. [...] Clamava ele que as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram as naturais e legítimas. A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia [...]. (ASSIS, 1994, v.2)

O “espírito que nega” vale-se da verdade para levar ao engano. A suposta superioridade do Diabo em relação a Deus é baseada na crença de que não há virtude absoluta e sempre seria possível achar no homem um ponto vulnerável: “as franjas de algodão” (ASSIS, 1994, v.2).

É no capítulo final do conto que se dá mais uma inversão, incrementando esse jogo de paroxismos. Após a empresa diabólica se fixar com bastante sucesso, eis que uma nova surpresa nos aguarda: “Um dia, porém, longos anos depois notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes.” (ASSIS, 1994, v.2.). O que antes considerado como bem passa sob a luz da nova doutrina a ser considerado como mal: “A descoberta assombrou Diabo. Meteu-se a conhecer mais diretamente o mal e viu que lavrava muito.” (ASSIS, 1994, v.2.). O que o Senhor gostaria de ver grassar sobre a terra, conseguira-o por obra e graça do Diabo que, desesperado, em “agonia satânica” vê-se usado e logrado por aquele que pretendia superar.

Eis a resposta final de Deus, na qual se revela “[...] a causa secreta de tão singular fenômeno”: “Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.” (ASSIS, 1994, v.2.). A surpresa do leitor ao final do texto é alcançada pela maestria de Machado com a utilização do jogo irônico que subverte a ação e atribui ao próprio humano a categoria de “espírito de negação” antes atribuída ao Diabo. O ser humano é apresentado como um ser em eterno estado de negação e o Diabo, falho em sua intenção de promover o mal, acaba por criar o bem. O jogo promovido por Machado culmina na percepção da apresentação dos homens como os próprios seres diabólicos por estarem sempre em contradição, em estado de negação, o que acaba por provocar a alternância, o movimento incessante que mantém a própria vida.

Para finalizar a exposição dos diabos do bruxo, ainda cabe mencionar um texto publicado na Gazeta de Notícias em 1892, intitulado “O sermão do diabo”, no qual se apresenta de modo satírico ao leitor o “evangelho do Diabo”, um texto de fonte fidedigna. Como se fosse um eco do texto anteriormente comentado, há a tentativa de apresentação do condenável como correto de forma sarcástica, de modo que aquilo que é apresentado como “verdade” surge corroído pelo tom de anedota. Como exemplo do moderno evangelho, tomemos o seguinte versículo do “evangelho”: “13. Ouvistes que foi dito aos homens: Amai-vos uns aos outros. Pois eu digo-vos: Comei-vos uns aos outros; melhor é comer que ser comido; o lombo alheio é muito mais nutritivo que o próprio.” (ASSIS, 1899). O jogo do reverso renovadamente baseia-se na ironia que desmascara a hipocrisia da sociedade. O jogo com a figura do diabo é usado como uma forma de revelação, de desmascaramento: ao se colocar a máscara do diabo, desmascaram-se as diabruras tão somente humanas com as quais se forma a sociedade.

A dinâmica do espelho: o real pelo seu contrário

“[...] onde quer que haja Teologia, o Diabo também deve entrar no quadro, preservando sua autenticidade complementar a de Deus.”

Thomas Mann, Dr. Fausto (1984).

Este pensamento de Thomas Mann, inserido em uma narrativa do século 20 presta-se à análise do enraizamento do mal na terra da *Anfklärung*, das idéias claras. Ele tem não só o mérito de mais uma vez nos dispor a pensar nesta questão, mas também sinaliza a permanência da procura por respostas que tentam entender e, por conseguinte, explicar a intrincada teia do agir humano.

A utilização do cômico como um elemento pedagógico, que leva a um desenvolvimento, foi apontada dois séculos antes por Lessing em sua análise sobre a função do teatro e do dramaturgo na então revolucionária implementação do teatro burguês em contraposição ao teatro da corte, cujo objetivo maior era o mero entretenimento. A intenção moralizante do teatro de Lessing servia como atitude revolucionária de tentar subverter uma determinada ordem para dar lugar a outra. A comédia, por sua vez, ao se destinar à exposição de defeitos que pudessem ser corrigidos, não seria uma mera exposição gratuita de situações que evocassem o riso. Esta seria a distinção entre o riso e a troça. Enquanto a primeira forma destina-se à educação, à segunda, à troça, resta apenas a simples sátira que não evoca a dinâmica necessária para existência do ato pedagógico.

A comédia pretende corrigir pelo riso, mas não pela troça. Corrigir, não aqueles defeitos que nos fazem rir, e muito menos apenas as pessoas em quem encontramos esses defeitos. A sua verdadeira utilidade geral reside no riso em si, no exercício da nossa capacidade de notar o que é ridículo, de o descobrir fácil e rapidamente sob todas as capas da paixão e da moda, em que todas as associações com outras qualidades, piores e melhores, até mesmo nas rugas da seriedade festiva. [...] O remédio preventivo é também muito importante, e para a moral não há remédio melhor nem mais eficaz do que o cômico. (LESSING, 1989, p.121).

O uso do cômico conforme descrito acima por Lessing revela a estratégia de incorporação do elemento dialético-dialógico na literatura como fator revolucionário. Não é à toa que surjam reflexões como estas feitas por Lessing às vésperas da Revolução Francesa. A dinâmica dos textos populares encenados nas festas em praça pública como forma de resistência à imutabilidade da concepção universalizante e monista da igreja medieval é, de certa forma, incorporada conscientemente nos textos da modernidade que se dedicam a lançar luzes e promover a libertação do indivíduo de suas próprias amarras através do desenvolvimento da visão crítica do mundo.

A união das idéias de Bakhtin com o exposto acima por um dos representantes do Iluminismo alemão, leva-nos a um uso de uma das formas do cômico que se poderia caracterizar como primordial. Pensamos aqui na ironia socrática⁶, a qual apesar de não possuir em si o grau do risível, possui o da revelação. O exemplar apresentado como o avesso do defeito e representado de forma ridícula na concepção de Lessing (1989) promove o mesmo jogo de contrários, de afirmação do positivo pela visão do negativo. Na prática da ironia socrática interroga-se e se contra-argumenta, transformando a linguagem, o exercício lingüístico, como produtor do estado de reflexão. Segundo Beda Alleman (1976, p.12), trata-se de uma “dialética e de uma reflexibilidade dentro da linguagem”, não bastando para isso ser a simples justaposição de frases singulares. É necessário haver a construção de um sistema que transforme o cômico-irônico em um processo literário distinguindo-se então a ironia “crassa”, da “ironia contida”. Para Alleman não basta a existência de uma sátira para que haja ironia no texto, pois ela, embora também sirva ao desmascaramento, não organiza qualquer sistema, nem promove o ato pedagógico do ato reflexivo. Necessita-se criar um jogo narrativo, no qual o leitor esteja em constante estado de suspensão: “[...] a ironia é um fenômeno de trânsito e de limite que só se pode realizar em uma situação oscilante-indecisa” (ALLEMAN, 1976, p.16). Esta capacidade acrobática do autor do texto deve-se basear no “uso metafórico da linguagem” (ALLEMANN, 1976, p.22) que indica ao leitor a necessidade de se pôr em movimento, em uma ação investigativa, à procura da revelação do que está não dito. Com isso cria-se uma “simulação transparente” (ALLEMANN, 1976, p.23), tida por ele como a contraposição tipicamente irônica. Ao concluir suas considerações, Allemann (1976, p.25) vale-se de uma conceituação de ironia feita por Hofmannsthal⁷, segundo a qual a ironia representa mais do que uma atitude subjetiva de um autor, constituindo-se no próprio “estado do mundo” a ser revelado pela atitude irônica estrutural do texto literário. Sob este ponto de vista servimos-nos dos exemplos de Machado e Goethe.

Ao dar voz a uma personagem como o Diabo, estes autores propiciam a subversão da ordem pelo seu contrário, pelo seu espelhamento. É o próprio reflexo que ironicamente irá mostrar o real não o sendo. Ao se propor o jogo, eles evocam a disposição dialética com a qual está constituído o próprio mundo, pois conforme nos indica Allemann (1976, p.26): “[...] a linguagem sempre diz ‘algo’, e que este algo é mais que os simples conteúdos da consciência [...] — que esse algo tem mais a ver *a priori* com o estado do mundo, que não pode ser compreendido e concebido de outra maneira que não seja pela linguagem.”

⁶ Segundo Kierkegaard (1991, p.23): “[...] o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates.”

⁷ *Die Ironie der Dinge*. (HOFMANNSTHAL, 1979, p.138-141).

A realidade quando vista pelo avesso através da simpatia em relação ao elemento do mal provoca a intensa interatividade texto-leitor e, dessa forma, evoca a reflexão sobre os estados irônicos do mundo. Os próprios representantes máximos do bem, como o Senhor do “Prólogo no Céu” do *Fausto* e o Deus de “A igreja do diabo” são elementos subversivos, saem de sua absoluta ordem ao se valerem do elemento desordenador para conseguir estabelecer sua primazia. O elemento da ordem necessita da desordem para dar prosseguimento à sua obra. A brincadeira com a concepção absoluta de bem e mal abre a possibilidade de saída do princípio maniqueísta e se torna ponto de partida para uma visão mais “realista”, na qual a interação entre esses elementos é responsável pelo paroxismo humano e do mundo.

Machado e Goethe, ao tecerem seus textos com a marca da ironia e promoverem uma alegoria carnavalesca através da personagem do diabo, estampam neles a própria marca da contemporaneidade. Ihab Hassan (1988, p.53) ao comentar brevemente a carnavalização, atribui a determinados autores estudados por Bakhtin como, por exemplo, Sterne e Rabelais, a categoria de autores “pré-pósmodernos” (*Prä-Postmodernisten*), já que considera este conceito em conformidade com os de indeterminação (*Unbestimmtheit*), fragmentação (*Fragmentisierung*), dissolução do cânone (*Auflösung des Kanons*) e perda do “eu” (*Verlust des ‘ichs’*), marcas dos tempos atuais. Mas o que mais aproxima este conceito formulado por Bakhtin do pensamento contemporâneo é a capacidade do discurso literário carnavalizado ser polifônico. Esta abertura do discurso literário para a relativização dos valores, amparada pela constante troca de valores promovida pelo jogo irônico expressa a variedade de possibilidades e dá lugar a um perspectivismo, apresentando a dinâmica da vida através de um estado de “selvagem confusão”. Nossos autores não chegam a tanto, mas tornam-se contemporâneos ao tornarem móvel o imutável, ao transformarem a experiência literária num ato de trans-valorização.

O texto literário nos faz entrar em estado de alerta e de combate a concepções absolutas pelo seu dogmatismo. Aceitando-se a idéia de que o mundo e o homem são uma conjunção eterna de paradoxos que interagem de forma constante, conforme propunham os primeiros românticos alemães, a melhor forma de se falar do mundo é através do artifício da ironia e dessa forma, prossegue Allemann (1976), até mesmo aquela ironia que meramente desmascara serve a um desnudamento construtivo do mundo. É um passo que redimensiona a consciência da ação social que deve estar sempre em questionamento, evitando-se atos que causem o mal em nome do bem. A atitude irônica promovida por Machado e Goethe ao contestar os conceitos imutáveis de bem e mal nos liberta. Como diz Hofmannsthal (1979, p.141): “Pois o Senhor é espírito. Onde, porém, o espírito é o Senhor, lá está a liberdade.”⁸ A nosso ver a própria liberdade com que os autores trataram o tema do mal em sua luta contra o bem ecoa no leitor a dinâmica libertadora que o riso irônico propicia.

⁸ Em alemão: “*Denn der Herr ist der Geist. Wo aber der Geist der Herr ist, da ist die Freiheit.*” (Tradução nossa).

MOURA, Magali. Diabolic laughter in Machado and Goethe: some reflections on the fight of evil against good. *Revista de Letras*, São Paulo, v.48, n.2, p.129-148, July./Dec. 2008.

- **ABSTRACT:** *The aim of this study is to develop a reflection about the function of the evil character (Mefistofeles) in Machado de Assis' as well as in Goethe's Faust through the perspective of Bakhtin's theory of the laughter and irony. We intend to demonstrate how the dynamics inherent to the text redimensions the reading act through the use of ironical games, changing it into an act of knowledge of man himself and the world. By discussing some passages from these two authors' texts, we will be able to see that the choice of dramatic-narrative techniques that reproduce the changeability of concepts is responsible for the maintenance of the contemporaneity of their texts.*
- **KEYWORDS:** *Goethe. Machado de Assis. Bakhtin. Laughter. Irony.*

Referências

ALLEMANN, B. La ironia como principio literario. In: _____. **Literatura y reflexión**. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1976. v.2. p.7-26. (Estudios Alemanes).

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1. Texto em formato eletrônico proveniente de Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1952>>. Acesso em 27 out. 2008.

_____. Adão e Eva. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v.2. Texto em formato eletrônico proveniente de Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1956>>. Acesso em: 27 out. 2008.

_____. **Esau e Jacó**. 1904. Texto em formato eletrônico proveniente de Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1940>>. Acesso em: 15 ago. 2008.

_____. O sermão do diabo. In: _____. **Páginas recolhidas**. 1899. Texto em formato eletrônico proveniente de Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1950>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

_____. A igreja do diabo. In: _____. **Volume de contos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1884. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1945>>. Acesso em: 15 maio 2008.

_____. **O casamento do diabo**. 1863. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/sf/biblioteca/acervo/LViana/vitrine5.htm>>. Acesso em: 08 jul. 2008.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 3.ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDNUB, 1996. (Linguagem e cultura, 12).

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 3.ed. Equipe de tradução (do russo) Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC: UNESP, 1993.

ELIADE, M. **Mefistófeles e o andrógino**: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FELDMAN, S. A. A presença do diabo no cotidiano medieval judaico: os ritos de passagem. **Revista de História e Estudos Culturais**. Belo Horizonte, v.4, n.2; abr./maio/jun. 2007. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 23 jul. 2008.

GOETHE, J. W. von. **Fausto**. Tradução de Agostinho D'Ornellas. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2007.

_____. **Faust**. Editada e comentada por Albrecht Schöne. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005. v.1-2.

HASSAN, I. Postmoderne heute. In: WELSCH, W. (Hrsg.). **Wege aus der Moderne**: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: VCH: Acta Humaniora, 1988. p.47-56.

HOFMANNSTHAL, H. Von. **Gesammelte Werk in zehn Einzelbänden**. Reden und Aufsätze 1-3. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. Bänd 2.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Apresentação e tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Vozes, 1991.

KRAUSE, G. O bruxo contra o comunista ou: o incômodo ceticismo de Machado de Assis. **Kriterion**, Belo Horizonte, v.48, n.115, p.235-247, jun. 2007.

LESSING, G. E. O riso e a troça. In: BARRENTO, J. **Literatura alemã: textos e contextos 1700-1900: o século XVIII**. Lisboa: Presença, 1989. v.1. p.119-121.

LOBO, L. As metáforas do humor em Machado de Assis. **Letterature D'America**: rivista trimestrale, Roma, anno 4, n.18, p.65-81, 1983.

MANN, T. **Doutor Fausto**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIMENTEL, A. F. **A presença alemã na obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: São José, 1974.

VICENTE, G. **Auto da barca do inferno**. 3.ed. Apresentação e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Ateliê, 1996. (Clássicos para o vestibular, 1).

Bibliografia consultada

ARAUJO, H. B. de. **O aspecto religioso da obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

BARRENTO, J. **Literatura alemã: textos e contextos 1700-1900: o século XVIII**. Lisboa: Presença, 1989. v.1.

HEISE, E. Goethe e Machado: a polaridade / dualidade como signo da vida. In: BEIL, Ulrich; DORNBUSCH, Cláudia; NOMURA, Masa. (Hrsg). **Blickwechsel: Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses São Paulo – Paraty – Petrópolis**, 2003. São Paulo: Edusp: Monferrer Produções, 2005. Bänd 2. p.536-540.