

Tavares, P. H. – *Fausto* como Teatro de Animação

Fausto como teatro de animação: suas origens sacro-profanas e influências sobre a tradição literária

Faust as Puppet Theatre: its Sacro-Profane Origins and Influences on Literary Tradition

Pedro Heliodoro M. B. Tavares¹

Abstract: In this article we intend to present the history of Faust through the puppet theatre tradition and its influences on literary works concerning the heretic doctor. Based on a true character, the legend of Faust goes back to the time of Lutheran reform. Since Spies' *Volksbuch*, Faust worked as a warning example to the newborn belief that found in the technique of Puppet Theatre the ideal way to spread its ideology. Later on, warning became entertainment and also fascination towards this character, which gained fame with his fusion to the amusing *Kasperltheater* tradition. Following the traces of this evolution we can surely understand some of the directions the legend took in literary works such as Goethes's *Faust* and Thomas Mann's *Doktor Faustus*.

Keywords: Faust – Animation Theatre - *Kasperltheater*

Resumo: Pretendemos, no seguinte artigo, apresentar a história de Fausto através da tradição do teatro de animação e suas influências sobre obras literárias relacionadas ao doutor herético. Baseada em uma personalidade real, a lenda de Fausto remonta à época da reforma luterana. Desde o *Volksbuch* de Spies, Fausto operou como um exemplo de advertência para a fé recém surgida, que encontrou na técnica do teatro de animação a maneira ideal de difundir sua ideologia. Mais tarde, a advertência tornou-se fascinação em relação a esta personagem, que ganhou fama em sua fusão com a divertida tradição do *Kasperltheater*. Seguindo as pegadas dessa evolução, podemos certamente entender algumas das direções que a lenda tomou em obras literárias, especialmente no caso do *Fausto* de Goethe.

Palavras-chave: Fausto – Teatro de Animação - *Kasperltheater*

¹ Professor da Área de Alemão do DLM-FFLCH-USP, Doutor em Teoria Literária – UFSC, Doutor em Psicanálise e Psicopatologia - Université Paris VII, Pós-Doutorado em Estudos da Tradução - PGET/UFSC. Email: pht@usp.br

A liberdade consiste em conhecer os cordéis que nos manipulam. (Baruch de Spinoza)

Introdução

Dentre os mitos modernos, Fausto possui certamente uma série de peculiaridades que o colocam em uma posição de destaque. Não só por se originar de uma existência biográfica documentada, como por ser entre seus semelhantes, o que sem dúvida mereceu a maior quantidade de versões: o pesquisador Hans HENNING (*apud* WATT 1996: 276) apresenta a relação de nada menos que 13.211 obras surgidas entre o período reformista e o ano de 1975. Mas se os números impressionam, talvez mais impressionante seja a versatilidade das linguagens em que o tema se desdobra em arte ou reflexão: poema dramático, romance, ensaios filosóficos, novelas, teatro, sermões, ópera, cinema, quadrinhos, balé etc.

Em nossa pesquisa de doutoramento sobre o tema (2007), em visitas de estudo a determinadas cidades europeias, investigamos, porém, uma linguagem que se destaca em relação às demais supracitadas, a saber, Fausto como *teatro de animação*. Entre os motivos desse destaque estaria o modo diferenciado pelo qual essa modalidade serviu como subsídio para as outras tantas versões, bem como o modo como ela veio transformar o caráter original da lenda, influenciando principalmente a obra daquele que a tradição liga mais diretamente ao nome do doutor pactário: Johann Wolfgang Goethe.

Estas pesquisas se deram inicialmente em Knittlingen, na Alemanha, cidade natal de Georg Faust, onde se encontram o *Faustmuseum* e o *Faustarchiv*, com sua rica coleção dos bonecos do *Hohnsteintheater*, em meio a riquíssimo acervo relativo a esta arte. Outra etapa se deu na visita a Dresden, para muitos a “Meca” de Fausto como teatro de bonecos, já que foi nessa cidade que a tradição mais se desenvolveu. Por ocasião dos *Faustspielen*, festival de teatro com múltiplas versões do drama, organizou-se em 2007, em Dresden, a exposição guiada *Das Puppenspiel von Dr. Faust* [O Teatro de Bonecos do Dr. Fausto] que tivemos oportunidade de visitar. Por fim, viajamos a Praga (República Tcheca), cidade de forte tradição no teatro de marionetes onde visitamos o *Marionette Muzeum* e o *Marionette Theatre*, além de muitas outras casas de espetáculos e lojas especializadas nessa tradição artístico-cultural.

Fausto é uma personagem habitual do teatro de animação não só em terras de expressão germânica, como veremos. Suas aventuras e, sobretudo as desventuras, foram encenadas nas mais diversas modalidades dessa linguagem, tais como teatro de fantoches (luva), marionetes (fios e varas), teatro de bonecos de manipulação direta, teatro de sombra, teatro de formas móveis bidimensionais, além das mais complexas técnicas de bonecos com dispositivos de controles internos.

Fausto é sem dúvida um dos temas mais explorados e reinventados nesta arte. Veremos que sua frequência está relacionada não somente à popularidade do tema, mas sobretudo às relações que apontaremos entre temática e forma de expressão via teatro de animação. Essa relação configura uma interface singular pelo modo como o teatro de animação tenderá a revolucionar as linguagens dramáticas às quais Fausto empresta (se é que não vende, propriamente) a sua alma. Sim, não esqueçamos que Fausto é aquele que entrega sua alma ao Diabo (ludibriador ou ludibriado) em troca de uma superação de seus limites humanos.

O teatro de animação tem como base justamente a cessão da alma (*anima*), da energia vital, de seu manipulador a um objeto antes inerte. Pelo ato da manipulação o boneco ou objeto que antes “não era” torna-se o receptáculo da vida transsubstanciada do ator-manipulador, que “é” (Cf. COPFERMANN *apud* AMARAL, 2005: 20), mas este último passa a pagar com seu ser, que deixará a cena. Fausto é o símbolo titânico, prometeico, deste que paga com sua alma o acesso a uma liberdade de experimentar a vida em sua plenitude projetada num ideal icônico.

Origens de Fausto: da palavra ao ato²

In Principio erat Verbum.

(Jo 1, 1)

Im Anfang war die Tat.

(*Fausto*, Goethe)

² Aqui retomo aspectos trabalhados em minha tese de doutorado.

Acredita-se que o Johannes Georg Faust, a personagem histórica, tenha nascido na cidade de Knittlingen na região de Wüttemberg na Alemanha, por volta de 1480 e que tenha morrido na mesma região, na cidade de Freiburg por volta de 1540. Segundo Melanchton (1497-1560), teólogo protestante, oriundo de uma cidade muito próxima à sua, Fausto teria estudado em Cracóvia, onde a magia era então matéria curricular (*apud* DABEZIES 1972: 331). Diz-se que ele teria feito uma conferência em Worms em 1539, pela qual "muitas pessoas se deixaram iludir". Também consta que muitas famílias de destaque o acolhiam e algumas o elegiam para preceptor de seus filhos. Em 1540, quando faleceu de forma trágica em Staufen, surge o rumor de que sua morte teria sido obra do diabo (Cf. MAHAL 1980). O próprio Melanchton teria admitido em seus sermões a hipótese de uma morte causada por forças sobrenaturais (Cf. WATT 1996). A origem do mito está, pois, diretamente relacionada ao imaginário do protestantismo que nasce com Lutero, de quem Georg Faust foi coetâneo quase exato.

A virada do século XV para o XVI é uma época de grande conturbação e transformações no continente europeu; o ponto alto das mudanças é aquele relativo à própria concepção de saber e conhecimento. É a época das grandes navegações, que põem o mundo europeu em contato com realidades tão distintas e díspares. É um tempo que desafia qualquer contextualização uma vez que, enquanto os Iberos queimavam seus hereges nas fogueiras da Santa Inquisição, Florença oferecia ao mundo Da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Maquiavel entre outros. Numa época em que se visa delinear as fronteiras dos Estados nacionais, os homens se questionam sobre as fronteiras entre o humano e o divino, o natural e o místico, a vida e a morte.

Tantos acontecimentos coincidindo com a transposição de um século, trazendo consigo novos sistemas econômicos, administrativos, religiosos e epistemológicos, marcam a saída do mundo medieval e a entrada para a Era Moderna. Trata-se de um período de rupturas, de afrouxamento ou desenlace dos nós que mantêm atados os elementos fundamentais do *status quo*. Tanta ambivalência em torno desse homem-personagem poderá ser compreendida diante de um novo universo, ainda carente de significações e novos sentidos.

Entendendo o aspecto central do Fausto como a *hybris*³, em ruptura com os deuses ou o Deus-pai na busca de exceder os limites impostos, o mal da *soberba*, o doutor tem importantes antecessores, tanto na vertente judaico-cristã, quanto na helênica. Mas o nascimento do Fausto como obra ficcional, entre os mitos da *hybris* (Adão e Eva, Prometeu, Orfeu, Dédalo e Ícaro, entre outros) que se aderem à personagem e à lenda, passa por um ponto de transição fundamental (Cf. TAVARES 2007). Falamos do *Faustbuch*, como ficou conhecido este livro, cujo título é *Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* [Histórias do Dr. Fausto – O mundialmente descrito mago e nigromante]. Este *Volksbuch* foi publicado em 1587 originalmente por Spies, divulgador e árduo defensor das ideias protestantes.

Diante da ruptura que Martinho Lutero propunha com a Igreja Romana, que o via como um herege e acaba por excomungá-lo, o protestantismo toma Fausto, por sua vez, como seu herege e grande mito fundador de um “exemplo de mau-exemplo” a ser temido pelos cristãos de sua época. O livro em questão fornece um registro escrito a uma lenda que circula em todas as esferas sociais. É este o livro que no ano seguinte à sua publicação será traduzido para o inglês e do qual se originará o célebre drama de Marlowe, fonte principal para a grande maioria de versões para teatro de animação, sobretudo de bonecos.

Tratar-se-ia, no livro de Marlowe, da “verdadeira” história desse “herege”. Descreve-se Fausto como alguém que parte de uma apaixonada sede de vida e de conhecimento, de uma postura rebelde, inclusive face ao demônio; gradativamente, surge um caráter mais pusilânime, que o leva de senhor à condição de escravo do demônio. O livro visa descrever Fausto como um coitado, fraco, arrependido, escravizado pelo diabo. Já o Fausto das anedotas populares, este logo apresentará características bastante distintas:

Cheio de um *élan* vital, de imaginação e de volubilidade, capaz dos truques mais grosseiros e dos gestos mais graciosos, à vontade tanto com os grandiosos

³ “A partir das reflexões de N. R. E Fisher e de D. Cairns acerca da definição de *hýbris*, ambas fundamentadas na ética aristotélica, proponho que o conceito pode ser compreendido através da metáfora de uma ultrapassagem do limite que determina a *timé* (posição, seu estatuto social) de cada indivíduo” (BACELAR 2007).

como com os camponeses ou com os estudantes (mas principalmente para com eles ter banquetes), indiferente tanto ao medo quanto à moral, ele possui, se não uma psicologia, ao menos um rosto bastante vivo, mas este rosto popular (de uma popularidade um tanto burguesa) é quase um outro Fausto (DABEZIES 1974: 28).

O diabo, seu companheiro onipresente mas silenciado no imaginário medieval, passa com Lutero a ganhar vez e voz. Tal artifício faz com que esse ente que deveria ser temido e evitado torne-se perigosamente interessante no imaginário popular. Será um dos personagens mais comuns dos teatros de bonecos, não se restringindo a Fausto. O diabo é realmente fundamental para Lutero que, mesmo repudiando-o, se via sempre às voltas com o mesmo como interlocutor. Essa personagem funciona como a figura opositora, negadora, necessária para uma pregação inovadora e que ressalta o perigo das tentações. Lutero, obcecado pela “personagem” do demônio, teria afirmado em carta à ex-freira Catarina de Bora "Dormi mais vezes com o diabo do que com minha mulher Catarina" (*apud* MASSON 2003: 124).

Lutero, que citava a história de Fausto em suas pregações, criava, por sua vez, seus próprios teatros de bonecos como uma estratégia de pedagogia imagética para a conversão de novos fiéis à sua doutrina. Ele foi o grande herói herege, libertador do mistério oculto ao traduzir a bíblia de Jerônimo do estrangeiro idioma divino (o latim do Vaticano), sendo o grande divulgador direto da palavra divina no vernáculo, fazendo uso da *Schwarzkunst*⁴, da arte (da tinta) negra. Com isso torna-se o fundador da língua alemã como a conhecemos oficialmente. Lutero pretende agir pela palavra, pelo texto. Mas não será esta a via de Fausto que está cansado do conhecimento textual e quer alcançar um saber-fazer, não mais pela ciência, mas pela experiência.

Neste sentido é fundamental aqui observarmos a comparação que Goethe (assim como sugeria Marlowe em seu drama) fará entre Lutero e Fausto, colocando o segundo também como tradutor da bíblia ao alemão no início do drama. Porém aí se apresenta um Fausto aí inconformado, pouco antes da evocação original de Mefisto. Fausto fica estagnado no Evangelho de João: *In Principio erat Verbum*. Como bom tradutor-traidor

⁴ Existe uma curiosa confusão da figura histórica de Fausto com um auxiliar de Gutenberg chamado Fust. Sendo contemporâneos, associava-se na época o milagroso efeito replicador da imprensa a uma obra demoníaca. Essa arte, a imprensa, era também conhecida como “arte negra” o que colabora para a confusão com a magia negra associada ao demoníaco.

(lembramos o adágio *traduttore-traditore*), não se conforma em afirmar que no princípio seria a Palavra-Verbo [*Wort*] e procura substitutos, só vindo a se satisfazer com o termo ato/ação [*Tat*]: “No começo era o Ato/Ação!” [*Im Anfang war die Tat!*] (GOETHE 2007: 53).

Fausto representa aí um inconformismo com a palavra. Em seu lugar ele aponta para a primazia da ação, do ato. Entendendo Fausto como tema dramático por excelência, Goethe aponta para algo central do que este mito representa e que encontrará no teatro de animação sua melhor expressão: no drama importa menos o texto, as idiossincrasias do autor e muito menos a individualidade psicológica do ator. No drama, que em grego significa justamente *ação* (*δραμα*), o ato simplesmente deve falar. Afinal como afirma CRAIG: “Teatro não é literatura” (*apud* AMARAL 1997: 16). Eis a grande lição a ser tomada para a libertação do teatro na vanguarda, através do modelo do teatro de animação.

Origens do Teatro de Animação: do sagrado ao profano⁵

A arte é a magia livre da mentira de ser verdade.

(Theodor Adorno)

“O teatro de animação trata do inanimado”. Com esta frase aparentemente paradoxal Ana Maria AMARAL (1997: 21), referência nessa arte e nas reflexões teóricas a ela associadas, abre seu livro sobre o tema. Como aponta a autora, o surgimento do teatro está diretamente atrelado ao mito e ao rito, àquilo que há de mais fundamental no que caracteriza o humano na busca de dar conta do inacessível, do transcendente. Quanto ao teatro, na passagem dos ritos de cunho religioso – com estátuas, máscaras, esculturas – à noção de espetáculo, é difícil dizer qual das modalidades foi de fato a pioneira, se a do teatro de atores ou de animação.

Fato é que o *palco* foi outrora *altar*. O que nele se apresentava, fosse ator, boneco ou objeto, tinha uma função de intermediar os planos humano e divino. Na

⁵ Neste ponto retomo reflexões desenvolvidas em 2009 que estiveram temporariamente disponíveis no blog www.teatrodeanimacao.blogspot.com de minha autoria.

tradição ocidental tendemos a referir essa ligação aos ditirambos dos cultos a Dionísio que dão origem ao teatro grego, teatro de máscaras por excelência. Dionísio, o “deus-máscara” (AMARAL 2004: 46) é um tipo de divindade bastante distante do Deus-Pai, da moral que negligencia o corpo nas religiões monoteístas hoje predominantes em nossa cultura. Deus do vinho, do prazer, da sensualidade bestial, da criatividade seminal, mesmo com a reputação de louco, Dionísio jamais teve por isso demérito em seu panteão.

MOSTAÇO (*apud* AMARAL 1997: 13) faz referência a um boneco (autômato) entregue na cesta de oferendas a esse deus. Um boneco “sempre pronto a pular” (*to kate phusin pêdân*) apresentando aí o *elán* fundamental inerente a arte teatral: engendrar vida e realidade através da criatividade inventiva. Mas essa capacidade “mágica” do teatro de animação parece ser, no ocidente, muitas vezes relegada à discriminação e ao preconceito. O mesmo ocidente que “inventa” a infância (Cf. ARIÈS 1981) tenderá a associar a ela essa arte, vista muitas vezes como algo entre o grotesco e o burlesco, forma de menosprezo (Cf. AMARAL 2005: 18). Isso não se dá nas inúmeras tradições orientais, nas quais o teatro de formas animadas está ligado ao sacro-poético, ao divino, aos espíritos dos antepassados.

Dentre tantos exemplos, destaca-se o de Myanmar (Birmânia), onde é tradicional um complexo teatro de marionetes.⁶ Por necessidades técnicas decorrentes da animação com fios, apresentava-se o espetáculo a um nível superior ao dos próprios soberanos (reis e rainhas), enquanto estes assistiam às representações. Daí a denominação “teatro superior”, que conferia aos bonequeiros um *status* bastante especial. O caráter sacro pode ser observado também pela complexa riqueza de adornos destes bonecos. Também na China vemos esta relação com o sagrado/nobre, ao qual se deve respeito e temor. Sob a luz bruxuleante de velas e lamparinas, o tradicional teatro de sombras produzia fortes efeitos, e seus realizadores gozavam de poder e prestígio.

Os bonecos tinham um caráter religioso e um forte poder mágico. [...] Os personagens eram considerados reencarnações de espíritos e cabia ao bonequeiro saber controlá-los [...] trancá-los com o rosto coberto por um tecido, em caixas envoltas por um papel encantado. [...] Os bonequeiros gozavam de

⁶ As informações que seguem foram obtidas a partir de exposição no *Musée Du Quai Branli* em Paris em 2007, durante o período de nossa pesquisa de doutorado na França.

um prestígio que os equiparava aos mágicos. Eles possuíam dons mediúnicos [...] eram freqüentemente requisitados a se apresentarem em cerimônias de exorcismo, e eram os responsáveis pela ‘limpeza’ de casas, expulsando os maus espíritos” (AMARAL 1997: 80).

Outro exemplo certamente mais conhecido, que foi apresentado em Florianópolis, em 2008, sob curadoria de Conceição Rosière, é o teatro *Wayang*. Complexo teatro de sombras javanês, ele preserva até hoje um caráter sagrado no qual o *dalang*, ator-manipulador, é tido como um sacerdote. Algo talvez comparável em nossa cultura, por exemplo, a um médium que se põe a psicografar. A obra não é sua, ele seria um sensível intermediário de energias. Este teatro provocava horror e fascinação e trazia suas precauções: “É de se notar que as figuras de sombras não podiam agir na área do templo da deusa da morte Kali. Isto provavelmente pelo medo de que as figuras fossem possuídas por entidades demoníacas” (Cf. NIESSEN 1958: 124).⁷

Wayang, em javanês, significa “iluminação, ilusão, fantasma” e... boneco. (Cf. AMARAL 1997). De fato esse teatro é um dos tantos que lida com o jogo de luz e sombra, algo arquetipicamente ligado ao fantástico. Carl Gustav JUNG (1968) relacionará a sombra como um dos arquétipos do *Selbst* (Si-Mesmo), o lado desconhecido do humano enquanto a *persona* (do latim, *máscara*) é aquilo que se traz à luz, se apresenta. No ocidente, a metáfora da luz *versus* sombra acabou por recobrir certos embates: o bem contra o mal⁸, o divino contra o demoníaco (medieval), a ignorância contra a razão (iluminismo), o bestial contra o humano, temas sempre presentes no teatro de animação.

Nas *formas* do teatro de sombras e de bonecos orientais, vemos um claro embate de forças entre os extremos do bestial e do divino. Algo que remete ao totêmico, nas figuras híbridas que desconhecem as fronteiras entre o homem e o animal e ignoram a teleologia racional da Palavra, algo bastante distinto da ideia que se criou no ocidente relacionando o teatro à literatura.

⁷ No original: “Aber bemerkenswert ist, dass die Schattenfiguren nicht im Tempelbereich der Todesgöttin Kali agieren dürfen. Das mag mit der Furcht vor dämonischer Beseelung der Figuren zusammenhängen.“

⁸ Neste sentido, RAECK verá essa luta, na tradição ocidental, como essencial no teatro de bonecos: “Desde que os homens pensam, o bem luta contra o mal, e dito na linguagem de bonecos: O Kasperl luta contra o Diabo, o Seppl contra o ladrão, a princesa contra a bruxa, etc”. (apud EMMEL 2007: 219)

Para Artaud, a grande “revelação” neste sentido virá do visceral teatro de Bali e sua poderosa expressividade. Eis sua comparação com nosso modelo ocidental:

Para nós (no Ocidente), a Palavra é tudo no teatro, é um ramo da literatura [...] Ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidade, etc. é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (2006: 77).

Nas vanguardas do teatro ocidental essa percepção implicará numa verdadeira revolução na visão não só do papel do texto, como também do ator no teatro. Para isso os modelos do teatro de animação serão de extrema importância na revolução da concepção de teatro no ocidente.

No Teatro de Animação, onde o ator-humano sai de cena, restam as formas simbólicas que engendram novas realidades: “trans-formas”. Esses temas acabam associando o teatro de animação se não ao espiritual, à magia. Mas magia em que sentido? “Magia é uma forma especial de energia que surge quando duas realidades se fundem. É o que acontece quando no teatro de animação o inanimado ganha vida, e o concreto parece impregnado de espírito” (AMARAL 1997: 85).

No caso de Fausto, esse é o ponto crucial: Fausto foi reputado pelos religiosos de seu tempo como relacionado ao demônio por estar na busca de uma superação dos limites humanos na qualidade de um alquimista. Ao fim da Idade Média ainda era muito perigosa a experimentação com as “forças ocultas” da natureza. Experimentar com os elementos era ir contra a ordem divina pelo pecado mor da *simonia*, de querer igualar-se a Deus em Seus poderes. Como recorda Amaral (1997: 24): “Animar o inanimado é transpor um limiar”. Por essa transgressão Fausto teria pago com sua danação.

Deus(es), o Homem e o Boneco

Para a tradição judaico-cristã, Deus teria feito um boneco de argila e nele soprou um hálito vital, sua alma (*anima*). Com isso surge Adão, do hebraico *adamá*, “barro vermelho”. Na época do Fausto histórico surge em Praga, pólo de teatro de animação, uma lenda muito próxima à de Fausto. Diante da perseguição aos judeus pela crescente onda de anti-semitismo, o Rabino Löw, o Maharal (espécie de alquimista religioso), cria

um gigante-boneco de barro que ele animará por seus conhecimentos relacionados às santas escrituras: o Golem⁹. O Golem é um antecessor direto no que anuncia os perigos do homem que quer bancar o deus criador manifestos em Prometeu ou, mais recentemente, na criatura de Frankenstein. Esse monstro-boneco salvará o seu povo, mas logo o seu manipulador perderá o controle sobre a criatura, que descobrirá o amor por uma jovem.

No mito de Fausto, muitas vezes (no caso de Goethe, por exemplo) aparece a possibilidade do homem criar um homúnculo em laboratório, pelo artifício da alquimia. Nas peças geralmente o homúnculo é criação de Wagner, fâmulos de Fausto, mas é uma alusão a uma busca verdadeira dos alquimistas destes tempos. Paracelso, hoje reputado como pai da Medicina farmacológica e louvado entre os cientistas, divulgou sua teoria da gênese do homúnculo com os seguintes ingredientes: “bolsa de ossos, esperma, fragmentos de pele e pêlo de qualquer animal. Isso deveria ser enterrado e rodeado de esterco de cavalo durante quarenta dias, tempo em que o embrião seria formado” (PARACELSO *apud* LECOURT 1996: 126-7). Nota importante: com essa mistura com os elementos de outro animal, o homúnculo seria um ser *híbrido*.

Certamente que Fausto, via de regra, não cria propriamente um novo ser, animando o inanimado (ainda que possa trazer os mortos do passado), mas deseja por sua alquimia se transformar. Não é um simples ganancioso que deseja transformar chumbo em ouro, como reputava a tradição acerca dos alquimistas – isso apenas serviria de metáfora para a sua busca de “transpor seu limiar” ao sair de seu laboratório, ir à floresta e evocar o espírito em forma híbrida. Vendo que sua erudição não traz sossego a sua alma, volta-se a uma forma mais primal de divindade: esse híbrido de bode e homem. Forma esta, aliás, muito semelhante a dos sensuais sátiros de Dionísio, deus da tragédia (*trago* = bode, *odes* = canto).

⁹ Uma série de paralelos entre os mitos de Fausto e do Golem são abordados em *Faust et le Maharal de Prague* de André Neher (PUF, Paris 1987). Um aspecto seria, por exemplo, a criação do Golem a partir dos quatro elementos, tal qual as evocações de Fausto do elemento demoníaco (Goethe) como vemos em *Der Prager Golem* de Chajim Bloch (1920) Esta invenção se dará através de uma mensagem cifrada por significantes vindos das dez iniciais em ordem alfabética [hebraica: א (alef), ב (bet), ג (gimel), ד (dalet), ה (he), ו (vav), ז (zayin), ח (het), ט (tet), י (iod)] a divindade profere: *Ata Bra Golem Dewuk Hachomer, W'tigzar Zedim Chewel Torfe Jisraël* [Tu criarás um Golem com a argila e destruirás os ímpios que devoram Israel] (Cf. BLOCH 1920: 45).

Pois como coloca Amaral, “o teatro de formas animadas, pelas transformações que a matéria sofre e pelas evoluções que permite ao espírito, é um teatro de alquimistas, místicos, poetas.” (AMARAL 1996: 305) É um teatro em que a magia da cessão da vida ao inanimado é sua substância. Fausto, em diferentes culturas, muitas vezes com diferentes nomes, preserva o elemento do artesão, alquimista que com atributos semi-divinos é capaz de operar uma transformação criadora de sublime engenho.

A sound Magitian is a Demi-god,
 Here tire my braines to get a Deity (MARLOWE 2003:36-7)
 [Um mágico sagaz é quase um deus.
 Aguça teu engenho, Fausto, e sê divino !]

Embora aqui o caracterizemos como mito da tradição alemã, a figura de Fausto aparecerá também transformada e apropriada por outras culturas e tradições. Sua universalidade faz com que ele apareça até mesmo no teatro de bonecos do *Mamulengo* do nordeste brasileiro. Em especial, o vemos associado à mitologia de um tipo especial de alquimista: o ferreiro. “Em várias mitologias, o ferreiro é um poderoso agente de transformação. Rebelde, ligado ao ato prometeico do roubo do fogo e sua domaço. Lúcifer torna-se, assim, semelhante aos deuses.” (FERREIRA 1995: 77)

Em minha tese de doutorado (Cf. TAVARES 2007), tratei da ambigüidade do verbo “forjar” (criar pela forja / enganar / ludibriar) que aparece no mito de Fausto e em seus antecedentes, Prometeu e Hefesto; mas cabe aqui acrescentar o que diz Mircea ELIADE em seu *Ferreiros e Alquimistas* (1979: 87) sobre o papel mítico desses artesãos: “Sua técnica o tornou mestre dos quatro elementos e seus utensílios são carregados de muitas significações simbólicas, de sentidos culturais e intensamente sexuais”.

Nas inúmeras versões brasileiras (nordestinas) de Fausto, na questão do pacto e do comércio com o diabo, quem geralmente faz o papel do pactário é justamente a figura do ferreiro. As características de “pícaro e malandro”, presentes nos Mefistos de origem europeia, também estarão presentes no diabo que se apresenta ao(s) ferreiro(s), mas estes últimos terão astúcia o suficiente para “lograr” o diabo, terminando por uma

inversão de posição. Ele, o ferreiro, saberá valer-se do diabo sem a ele ter que servir e se entregar, mas saberá fazer uso do “fogo” por ele ofertado (FERREIRA 1995).

Nessas versões brasileiras, o *Ferreiro-Fausto-Mamulengo* vê-se geralmente entre o demônio e algum santo (sobretudo Pedro) ou o próprio Cristo. Geralmente, o ferreiro das histórias de cordel e no Mamulengo sabe lançar mão de sua astúcia e perícia para fazer com que os deuses lhe sejam propícios, fazendo-se *favorecido* (*faustus*). Numa das versões dessa arte brasileira, o ferreiro tira do fogo de sua forja uma mulher. (FERREIRA 1995: 122). A alquimia da criação do humano se faz presente na peça de Goethe, mas não seria o próprio mestre-bonequeiro (que confecciona e dá vida) um destes “ferreiros” que tira de sua forja seus bonecos encantados?

A tradição do teatro de bonecos em terras germânicas

Segundo ROSIÈRE (2006), o teatro de bonecos em terras germânicas remonta à época das cruzadas e teria sido trazido de terras orientais por soldados-cruzados por volta de 1150. Relacionados ao seu tempo, estes eram bonecos-cavaleiros, defensores da fé cristã, de espada em punho. Espada que, conforme veremos, posteriormente será substituída por utensílios muito mais populares e profanos.

Uma década antes do nascimento de Georg Faust surgem documentos que se referem aos apresentadores dos espetáculos de bonecos nas feiras públicas pelo epíteto de *Himmelreicher* (Id.: 100). Tal título nos convida aqui a uma reflexão sobre a forma ambivalente como eram vistos estes artistas. Palavra composta (*Himmel*, céu; *reich*, império, reino; sufixo *-er*, designa o agente ou procedente), poderia ser, portanto, entendida como “os que *vêm* ou *agem/manipulam* com o reino dos céus”.

Tal ideia talvez pudesse ser derivada dos frequentes temas bíblicos apresentados, ou bem do fato de que os bonecos eram manipulados desde cima, das alturas (marionetes de fios). Mas os registros dão conta de esses artistas mambembes muitas vezes serem também vendedores de relíquias sagradas e elixires milagrosos, prática que novamente os associa ao Fausto histórico. Sábio, mago, semi-divino, para uns; charlatão, escroque, para outros. Também como o Fausto errante, esses artistas tinham acesso limitado aos muros das cidades, que muitas vezes não os acolhiam. Georg Faust,

o personagem histórico, foi banido de várias cidades (de Nurembergue e Ingolstadt, por exemplo), acusado, entre outras coisas, de charlatanismo e sodomia com menores (MAHAL 1995). Não pertencendo a nenhum reino (*Reich*), talvez a ideia de *Himmelreicher* também advenha do fato de que os artistas eram “pessoas sem chão e pátria”, a quem se olhava com desconfiança. Como ainda supõe ROSIÈRE: “[...] como não pertenciam a nenhum grupo social, sua morte não era passível de punição, estando, portanto, quanto a sua existência física, ‘mais perto do reino dos céus’” (2006: 100).

Evitados e execrados pela suspeição e/ou inveja de muitos que os temiam por seus “poderes” ou estilo de vida, os artistas mambembes tiveram elevada importância na propaganda que marcava a disputa de terras divididas entre duas vertentes religiosas (catolicismo e protestantismo). Aos clérigos interessava que se representassem os temas bíblicos de forma cativante e envolvente para a população iletrada. Temas mais comumente abordados nessa época foram: David e Golias, Judith e Holofernes, decapitação de São João, Morte de Judas, Caim e Abel, Sansão e Dalila, expulsão dos mercadores do templo, corte da orelha de São Marcos. O que teriam esses temas em comum? O fascínio e o medo provocados por uma pedagogia da culpa. Muitos desses temas, aliás, se perpetuaram nas versões de Fausto como teatro de animação, como as imagens que ele através da magia evocara do passado para o divertimento de algum nobre. No teatro de bonecos, geralmente trata-se do Duque de Parma.

Gradativamente, porém, a diversão e o fascínio do espetáculo sobrepujarão o doutrinamento e ambos, bonequeiro e público, irão imprimir sua identidade profanando o sagrado. A expressão mais evidente dessa transformação é a popularização da figura do demônio, que não é mais representado como um ser assombrosamente perigoso, mas como uma figura muito mais humanizada e humanizante. A troca da espada celestial pelo simples martelo ou porrete dá margem à expressão do cômico, do grotesco, do politicamente incorreto, das artimanhas com as quais um povo oprimido por seus clérigos e governantes se identificará. Afinal, mais do que ver deuses, reis, príncipes ou anjos, simplesmente, o povo queria poder se ver e se projetar em cena. Curiosamente, nesse momento, na passagem do Medieval para a Modernidade, a personagem que maior simpatia despertará é uma ambígua imagem que para muitos será a representação do próprio diabo: *Hämmerlein*.

Hämmerlein, *Hämmerling*, ou “Martelinho” (*Hammer* = Martelo) merece tal nome por estar sempre empunhando algo com o que bater (chicote, porrete, frigideira, martelo). Seu porrete/martelo tem clara alusão ao falo (veja-se a linguagem chula nos vários idiomas), abordando uma sensualidade primeva; sua aparência simplória e a irreverência dos gestos e da linguagem serão a chave de seu sucesso e popularidade. No tocante às primeiras representações de Fausto como teatro de marionetes, à época do *Faustbuch* de Spies, é ele (*Hämmerlein*), e não Mefistófeles, o esperto demônio que o enganará ao propor o pacto. Eis aí uma diferença fundamental em relação à pregação de Spies que conduz seus leitores a se apiedar de Fausto e temer dos ardis do tenebroso demônio.

Eis aí um ponto que diz respeito à diferença de concepção do teatro de bonecos no Oriente e no Ocidente. Se no oriente essa arte está ligada ao sublime-poético do sagrado, será no ocidente uma arte profanadora, sobretudo no conceito judaico-cristão do sagrado. Vimos com AMARAL (1997) que, em terras ocidentais, especialmente europeias, os bonecos formarão uma tradição do grotesco e do burlesco, associados à proximidade que esta arte terá com o popular. E aqui cabe uma certa digressão para falarmos de um personagem que transformará completamente a tradição de Fausto através do teatro de bonecos.

Uma face de muitos nomes e poucas fronteiras

É um fato notório a difusão de certos traços que aparecerão em determinados bonecos-personagens, sobretudo pela capacidade que essa arte terá de atravessar as fronteiras e os valores locais, difundindo algo de universalizante por meio da transgressão.

De fato, muito se tem discutido sobre as modalidades híbridas no teatro. Recentemente, no 3º. FITA Floripa¹⁰, a ruptura das fronteiras de linguagem (teatro de ator, dança, animação) foi tema de discussão em uma *Mesa de Conversas*. No debate foi feita a leitura de uma carta escrita em 1983 pelo então Secretário Geral da UNIMA (União Internacional de Marionetistas), Jacques Félix, na qual ele manifestava o temor

¹⁰ Festival Internacional de Teatro de Animação, realizado em 2009.

pelo “fim desta arte”, a partir do que se denominou *teatro híbrido*. Fala-se de fato muito do *híbrido* como “mistura”, mas a *hybris* é “ultrapassagem do limite que determina a *timé* (posição, estatuto social) de cada indivíduo” (Cf. BACELAR 2007: 6). Nesse sentido, ir além dos limites, borrando as fronteiras, sempre foi ponto essencial da tradição do teatro de bonecos que ultrapassa a fronteira entre a vida e a morte. A maior prova disso é uma figura de muitos nomes que sorrateiramente atravessa as fronteiras nacionais, culturais e morais.

Na Turquia, no tradicional teatro popular de sombras, vemos a personagem *Karagöz*. Sua inspiração remonta a um trabalhador que, na época Otomana, fora executado por não terminar uma obra no tempo combinado. *Karagöz* é típico representante do povo que tem que vencer pelo artil. Tem tendência a ser enganador, obsceno e violento.

Com traços semelhantes, nas constantes travessias de fronteiras que as artes animadas propiciaram, vemos uma interessante linhagem de personagens que guardarão esses traços talvez demoníacos (endiabrados), talvez demasiado humanos. Na Itália, desdobrando-se da *Commedia dell’Arte*, como teatro de atores, o *Pulcinella* será transformado em boneco (Cf. MCCORNICK 2006: 33). Este, por sua vez, se desdobrará na França na comicidade do *Guignol de Lyon* (Cf. AMARAL 1997: 116), que dá origem a expressão *guignolant* (engraçado, estranho). Na Inglaterra, o *Pulcinella* italiano se transforma simplesmente em *Punch* que, já com o som de seu nome (soco), tem acentuada a face violenta. *Punch*, que bate na esposa, assim como no diabo e na própria polícia, além de atirar seu bebê à plateia, gerou enorme polêmica quando recentemente foi escolhido um dos dez ícones de “seu” país (Cf. EDWARDS 2006: 69).

A lista continuaria: *Don Cristóbol*, na Espanha; *Hans Pikel*, na Holanda; *Hans Wurst*, na Alemanha; *Jean Klassen*, na Áustria (Cf. PIMENTEL 2007: 117). PACHECO (2007: 24) cita ainda *Petrushka* (Rússia) e *Dom Roberto* (Portugal). No Brasil, haveria João Redondo (Paraíba), o próprio Mamulengo (Pernambuco) e Cassemir Coco (Sergipe, Alagoas e Maranhão). Na Ásia, *Karagöz* teria também seus parceiros: na Índia, *Vidouchaka*; no Ceilão (Sri Lanka), *Raguin* e, na Pérsia, *Pendj* (Cf. CANELLA 2007: 132).

Todos esses tipos cômico-grotescos que encontramos, sobretudo, na Europa pós-medieval, guardando suas semelhanças com o demoníaco de outrora, terão para Amaral uma origem na era pagã, na fusão de personagens greco-romanos que resistiram à marginalidade durante os mil anos de opressão católica. Para AMARAL, *Pulcinella* seria, por exemplo, uma fusão de *Buccus* e *Maccus*:

De *Maccus* toma a esperteza, a impertinência, a rapidez e a ironia cruel, de *Buccus* a auto-suficiência, a ufanía e a timidez aliada a uma mente não muito brilhante [...], [com as seguintes características físicas] “uma grande barriga, uma corcunda e um longo nariz. [...] Assim ficam mais claras as semelhanças entre os intrigantes e malévolos personagens da *commedia dell’arte* com os diabos medievais.” (1997: 109)

Na tradição de Fausto essa figura estará sempre presente. O que varia é o fato de encontrarmos tais características ora no próprio doutor-pactário, ora no diabo ou num terceiro que será ali introduzido: o *Kasperl*. “Conhecido também como Kasper ou Kasperle, trata-se de um boneco atrevido, vivo, ágil, aproveitador e elegante. [...] Agudo nas suas piadas zombeteiras, sua intenção é de libertar através de uma risada de alívio (PETTY 2007: 231).

Kasperl é sem dúvida o grande ícone do teatro de Marionetes em terras alemãs onde essa tradição será muitas vezes referida justamente como *Kasperltheater*. Ele vem substituir, em Viena, inicialmente, a imagem de *Hans Wurst*, mas vai gradativamente passando da tônica da obscenidade e da violência para a graça e a aventura que pretendem alcançar o público infantil. Mas vemos que ele preserva traços de malícia, sobretudo em seu riso exagerado e em seu nariz “fálico” que no teatro *Hohnsteiner* só será comparável ao de Mefisto e do próprio Diabo.

Na verdade, a partir do momento em que a sociedade acentuou o conceito de infância (Cf. ARIÈS 1973), propriamente, é que o “teatro *Kasperl*, juntamente com outras manifestações do teatro de bonecos começou a ser associado como espetáculo de público infantil” (PACHECO 2007: 28). Daí surgirá a ideia de transformar o bufão-transgressor em herói de caráter exemplar, que será utilizado inclusive no teatro educativo. Mas *Kasperl* também se identifica com o infantil por sua irreverência, curiosidade e espírito livre:

Ele é em todas as suas características e ações a idealização da criança, ou seja, um moleque despreocupado, natural e saudável, um herói que supera todas as dificuldades. Também é mais forte e corajoso, divertido e fiel, luta contra a morte e o diabo e toda sorte de injustiça [...]. Nenhuma criança sequer o delata, nem mesmo quando a bruxa malvada quer oferecer ouro, pérolas ou chocolate em troca (RAECK *apud* EMMEL 2007: 216).

Quanto ao teatro de bonecos de Fausto, que desde a época protestante possui uma série não organizada de enredos e personagens, ganhará, a partir da figura de *Kasperl*, uma nova identidade que passará a marcar uma tradição.

O grande início de Fausto como tema teatral parece estar na versão do inglês Christopher Marlowe para o *Faustbuch* protestante. Tendo o próprio dramaturgo reputação de possuir os traços dessa personagem grotesco/burlesca de vários nomes no teatro de bonecos, foi o primeiro a introduzir a figura do “bufão” na história do doutor-pactário, alternando o tom extremamente pesado do pacto e do comércio do sábio doutor com as forças infernais com uma dose do leve humor de clara inspiração na *commedia dell'arte*. Marlowe transforma o anti-herói dos luteranos num grande herói moderno que não cede em seu desejo e em sua liberdade. Com ele Fausto torna-se:

[...] herói de um combate, certamente que desigual, mas sublime, travado contra um Deus cruel por um homem que é finalmente esmagado mas que, no plano espiritual, aparece como vitorioso. Fausto é aclamado como o arquétipo do homem novo que se afirma a partir do renascimento, uma espécie de Prometeu condenado à morte, mas que sua fome de saber e sua vontade de poder transformam em modelo heróico, Fausto é assim alçado ao nível mítico: sua aventura em sua própria desmedida torna-se o símbolo do homem moderno. O castigo que um Deus justo, mas severo, inflige é de hoje em diante percebido como um crime inqualificável contra o homem apaixonado pela liberdade e pela independência. (LEHMANN 2006: 43)

Por volta de 1608 a peça é “reimportada” às terras de fala germânica através da chegada de trupes inglesas às cidades de Graz, Viena, Praga e Dresden. Esses artistas dominavam quase tudo o que era necessário ao espetáculo: gestos, mímica, dança, canto, efeitos especiais, mas havia um limite: o conhecimento da língua alemã. Eis, segundo MAHAL (1996), uma explicação para as primeiras experimentações com o espetáculo de bonecos, no qual o texto sempre fora um elemento secundário.

Os ingleses souberam se safar: de um arcabouço histórico teatral trouxeram uma figura, que no teatro de bonecos, inicialmente chamava-se *Pickelhering*, depois *Hans Wurst* e ainda mais tarde *Kasper*. Com isso deram uma representação humana para este teatro popular. [...] Esta figura auto-protetora e anti-metafísica acabava no final das contas salvando a própria pele – muito ao contrário do Doutor Fausto, cuja danação ao final não provocava lágrimas nos espectadores (MAHAL 1996: 63).

O tema da condenação ou danação de Fausto sempre foi uma questão central nas versões da lenda. Originalmente, exemplo de mau-exemplo, devia ser punido. Com Marlowe, como herói da resistência, é punido pelas forças divinas e demoníacas, mas o público com ele se identifica e o absolve. Quem ousará libertá-lo pela primeira vez será Lessing, no período iluminista. Mas a obra que marcará esta absolvição será certamente a de Goethe. Como teatro de bonecos, eis como poderíamos caracterizar o essencial num enredo com tantas *sub-versões*:

- Prólogo no inferno, de onde Plutão (rei do mundo dos mortos na tradição pagã) envia seus diabos a Fausto.
- Monólogo de Fausto, insatisfeito com o que alcançou após anos de estudo.
- Um livro mágico lhe é entregue misteriosamente, ele hesita, escuta o Anjo bom (voz que emana do lado direito) e o Anjo mau (voz que emana do lado esquerdo), evoca vários demônios na busca de um que seja o mais rápido e eficiente.
- Surge Mefistófeles com quem ele firma o pacto. Kasperl ou Hans Wurst reproduzem seus atos em seu registro burlesco.
- Wagner, aprendiz e fãmulos de Fausto procura um criado. Este último será Kasperl que pouco ou nenhum contato terá com Fausto, já que ambos alternam os registros sério e cômico do drama.
- Na corte de Parma, em busca de sucesso e poder, Fausto evoca, a pedido dos soberanos do local, diversas personagens históricas famosas. Fausto se arrepende.
- Para sufocar a última rusga de arrependimento, Mephisto lança uma Helena diabólica nos braços de Fausto em troca da qual pede uma renovação do contrato.
- Tendo servido, tanto de dia como à noite, Mephisto declara que o contrato foi concluído após doze anos, em vez de vinte e quatro.
- O final é que tem por vezes diferenças cruciais. Eis o mais comum: Fausto aguarda a morte em agonia. Encontra Kasperl a quem jamais pagou como seu servo. Como forma de compensação oferece trocar as vestes, já que Fausto tem botões de ouro. É um subterfúgio. Na verdade quer enganar ao Diabo e a

Kasperl, fazendo com que o homem errado seja levado ao inferno. Preso entre as ameaças do céu e as reflexões burlescas de Kasperl / Hans Wurst, que comenta a execução diabólica, Fausto sucumbe à danação.

- Outro final, porém bastante inusitado e muito mais raro é aquele em que Fausto, o sábio, erudito, instruído, é salvo graças à astúcia ou simples bravura de Kasperl / Hans Wurst.¹¹

Quanto às personagens mais comumente empregadas, veem-se:

- Fausto
- Wagner – Fâmulo de Fausto
- Kasperl – “criado” de Fausto ou guarda noturno
- Gretl – Esposa de Kasperl (Não de Fausto, como será em versões literárias)
- Duque de Parma
- Duquesa de Parma
- Don Carlos – Senescal da corte de Parma
- Os demônios:
- Plutão – Rei do mundo dos mortos
- Mefistófeles
- Vitzliputzli
- Pulumor
- Astarot
- Auerhahn
- Haribax
- Megera
- As Aparições:
- Rei Salomão
- Sansão e Dalila
- Judite e Holofernes
- Davi e Golias
- Helena de Tróia¹²

¹¹ Não se trata aqui de uma citação específica, mas de um apanhado geral do que se repete como enredo em inúmeras versões do tema.

¹² Novamente, não se trata de citação a uma obra específica, mas ao que se repete na tradição.

Com isso temos o essencial da tradição de Fausto para teatro de bonecos, sobretudo entre os séculos XVII e XIX. Eis, porém, algumas outras versões mais recentes do drama referidas por Siegfried RAECK (1934):

Editora: Eduard Bloch, Berlin.
 Coleção: Der Handpuppentheater.
 Editor: R. A. Stemmle.

Cadernos 8/9: Dr. Faust de A Stemmle (59 páginas).

Preâmbulo – O diretor cumprimenta o público. Kasperl o interrompe – A cortina se abre – Caronte está descontente pela falta de almas a transportar – Mephisto é enviado a Fausto – Ato 1: Fausto cita o Diabo – Wagner quer um ajudante – A Voz da mãe de Fausto adverte seu filho – Ele se entrega a Mephisto – Mephisto canta sobre as notas que soam – Kasperl é contratado por Wagner. Deve acompanhar Fausto a Parma – Sozinho, Wagner chora e atira cebolas ao público para que eles também chorem – Ato 2: Mephisto releva ao Duque o nome de Fausto por mímica (*Faust*, do alemão, *punho*) – Os soldados querem prender Fausto que deseja se tornar duque ao matar o atual. Mephisto esconde Fausto. Os soldados se entretêm com mágica de Kasperl. O duque é morto por Fausto e Mephisto. O pai de Fausto adverte seu filho. Fausto o empurra de lado. O pai cai morto para o riso de Mephisto. Interlúdio. Com cortinas fechadas, Kasperl entretém a platéia pedindo doces e é advertido pelo diretor. Ato 3: Fausto está arrependido e busca a piedade. Kasperl conta já com novo emprego: guarda noturno. – Fausto encontra Kasperl e quer enganá-lo. Como não o pagou quando o contratou, propõe trocar as roupas com Kasperl para que o diabo leve o rapaz por engano. Mephisto tenta levar Kasperl, mas leva uma surra deste. Após a morte de Fausto, Kasperl termina a peça cantando.

Editora: Georg Tallmeyer, Munique.
 Coleção: Die Schatzgräber-Bühne
 Editor: Leo von Egloffstein

Caderno 45: Doutor Fausto de Arthur Schmid (37 páginas).

Ato 1: Fausto recebe de Wagner um livro mágico. Kasperl chega e é contratado por Wagner. Ato 2: Fausto evoca o Diabo e conclui o pacto com Mefisto. Mefisto conduz Fausto a Parma. Ato 3: Fausto se arrepende. Mefisto o seduz através de Helena. Kasperl cantarola. Fausto é enviado ao Inferno. Imaginando que Fausto foi levado ao inferno, Kasperl canta versos de encerramento para a peça. Nesta peça, Kasperl e Fausto jamais se cruzam.

Editora: Haase, Praga.
 Editor: Willibald Böhm

Dr. Fausto de Willibald Böhm (56 páginas).

Ato 1: Fausto encontra fórmulas mágicas – Wagner o adverte e diz que o novo servo está aí. Kasperl é contratado. Fausto compactua com Mefisto. Eles selam o acordo por 12 anos. Kasperl também evoca o diabo e o faz sumir e aparecer até cansar. Ato 2: Um Conde fica sabendo através de um Cavaleiro sobre uma guerra de camponeses (Bauernkrieg). Fausto poderia ajudá-lo. Fausto e Kasperl chegam dos céus. Gretchen pede ajuda a Fausto. Ele transporta castelo para uma ilha. Kasperl está exausto e adormece. Ato 3: O Conde e Gretchen procuram por Fausto na floresta. Kasperl está de guarda. Fausto quer se despedir, seu fim está próximo. Kasperl evoca o Diabo, espanca-o e recupera o contrato liberando Fausto. Fausto e Gretchen ficam noivos.

Editora: Strauch Arwed, Leipzig.

Coleção: Radirullala! Kasper ist wieder da!

Caderno 3

Editor: Hugo Schmidtverbeek

Caderno 45: Doutor Fausto de Hugo Schmidtverbeek (40 páginas).

Prólogo – Apresentações do Diretor e de Kasperl – Prólogo no Inferno. Caronte, barqueiro do Inferno deseja novas almas. Os demônios devem ir em busca delas. Mephisto vai a Fausto. Ato 1: Fausto infeliz. Quer se envenenar. Vozes o advertem. Ele quer seguir o diabo. Wagner anuncia que um camponês traz um livro. A Morte quer levar Fausto. Fausto compactua com o diabo. Ele viaja pelos ares até Leipzig. Ato 2: Kasperl acredita estar em uma estalagem. Fausto e Wagner tomam-no como criado. Kasperl examina a caixa de demônios de Fausto. Ele fica preso nesta. Mefisto se apresenta a ele. Série de brincadeira de enigmas entre eles. Kasperl viaja no dorso de um crocodilo para Parma. Ato 3: Camponês quer saber o nome de Fausto. Kasperl o diz. Ele mostra ao camponês a caixa mágica. Ambos se prendem nela e Fausto os liberta. Fausto mata o camponês e foge. Kasperl vai com a ajuda do diabo para Wittenberg, para se tornar guarda noturno. Ato 4: Fausto em Wittenberg. Último dia. Arrependimento, Fausto é salvo, Kasperl afugenta o diabo. (Cf. RAECK 1934: 64)

Vemos que em todas essas versões Fausto terá seu lugar de herói tomado por *Kasperl*, tipo muito mais próximo do povo que o erudito-sábio-alquimista. *Kasperl*, na verdade é semi-analfabeto, mas sabe o suficiente para, de forma intrometida, adentrar o gabinete do doutor, e com esforço ler as simples instruções de palavras mágicas para atrair e afastar os demônios: *Perlippe*, eles vem, *Perlapppe* e eles se vão. Ousado, ele irá insistente e zombeteiramente repetir estas palavras em alternância, provocando a ira e a exaustão dos espíritos que ele jamais temerá.

Ao fazer aos demônios seus pedidos estes pedem também sua alma em troca a que ele responde em alemão bastante popular: “*Eine Seel hat Kasperl nit. Ihr dummen Teufel, dass ihr das nit bemerkt habt!*” [Kasperl num tem alma, não. Seus diabo burro, que ‘inda num notaru isso!] (in LEHMANN 2006). Os diabos realmente não têm como sabê-lo, mas a plateia percebe a brincadeira e gargalha: *Kasperl* é, afinal, um boneco e boneco só tem a alma que lhe dão, nunca uma alma própria.

○ legado de Fausto como teatro de animação

“*De trastes uma alcova e de lixo um barril,
E, quando muito, alguma fantochada
De axiomas de pragmática, fanecos,
Como convém aos lábios de bonecos*”
Fausto (GOETHE 2007a: 79, v. 582-85).

Ainda na juventude, para os amigos de Goethe, aparece o manuscrito *Urfaust* (Fausto Originário) entre 1772 e 1775 que não será publicado. Em 1790, surge *Faust – Ein Fragment*, em 1808 *Faust – Der Tragödie Erster Theil* e, postumamente, em 1832 *Faust – Der Tragödie Zweyter Theil*. Mas houve certamente versões anteriores do drama, versões para teatro de bonecos.

Na verdade, a inspiração para Fausto teria vindo das peças que Goethe pôde assistir na infância; conforme registra em sua biografia, *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e Verdade), ele teria tido uma impressão grandiosa e atordoante da encenação do mito com fantoches. “*Die bedeutende Puppenspielfabel klang und summt gar vieltönig in mir wieder*“. [“A significativa fábula de bonecos [Fausto] repercutiu em mim como uma polifonia de zumbidos atordoantes”] (GOETHE 1996: 341).

Já na sua adolescência, Goethe foi iniciado na arte dos bonecos por um verdadeiro ‘mestre *folk*’ e chegou a conhecer todo o repertório tradicional das histórias, e entre elas certamente a célebre lenda do *Doutor Fausto*. A partir disso, trabalhou décadas na construção de uma obra que se tornaria uma síntese da cultura letrada

ocidental, unindo em uma só trama a tradição pagã (mitologia grega) e a tradição cristã com uma lenda folclórica.

O interessante desse casamento é que com ele todos saíram ganhando: a tradição popular cresceu de valor, na medida em que foi vista como legítima repositária de símbolos altamente poderosos; e a tradição erudita, ao conservar suas raízes populares, pôde expressar (pelo menos idealmente) os anseios de todos os seres humanos, justificando, assim, sua pretensão de universalidade. (CARVALHO *apud* ALCURE 2001: 221).

Mas se foi na adolescência o aprendizado da arte-bonequeira, já no seu quarto ano de vida, Goethe recebeu de presente de sua avó, em 1753, um teatro de bonecos completo. No primeiro livro de *Dichtung und Wahrheit* ele relata a impressão que este teatro lhe causou.

Costumávamos passar a maior parte de nossas horas ociosas na casa de nossa avó, em cuja sala encontrávamos espaço para nossas peças/brincadeiras (*Spielen*). Ela sabia nos entreter com todo tipo de miudezas e saborosos quitutes. Porém numa determinada noite de natal ela se superou em todas as suas maravilhosas ações ao nos apresentar um teatro de bonecos criando um novo mundo dentro daquela casa. Este teatro inesperado atizou os ânimos dos jovencinhos com violência, especialmente aos garotos, sobre os quais o efeito perdeu por mais tempo. O pequeno palco com seu elenco mudo inicialmente nos fora somente apresentado, posteriormente, porém, pudemos por conta própria dramatizar com os bonecos, lhes dando vida. Isso teve para nós crianças um grande valor, pois foi a última herança de nossa querida avó. (GOETHE 1996: 33)

Goethe, como símbolo da alta-cultura, de fato em muito colaborará para resgatar do ostracismo essa arte conhecida em terras alemãs como *Kleinkunst* (Pequena Arte). O atributivo pequeno se associa ao tamanho diminuto dos bonecos, à relação com o infantil, mas trai certa concepção de menosprezo. Mas Goethe traz justamente da relação com o imaginário infantil a sua maior virtude (*apud* ARNDT 1958: 110):

A fantasia infantil sabe como do pouco fazer muito. E este dom de entreter e inclusive de elevar o ser humano não tem melhor expressão que o teatro de bonecos. Quem recebe e se aprofunda nesta tradição tem para si enorme ganho em relação aos demais adultos que não sabem avaliar sua grandeza.

As influências que se podem identificar da tradição do teatro de bonecos no *Fausto* de Goethe são, de fato, inúmeras. A começar pelo *Prólogo no Teatro*. Como ocorre no *Kasperltheater*, em que o diretor e o alegre bufão fazem sua apresentação antes das cortinas se levantarem, isso se transforma em texto e personagens na obra de Goethe que também inclui aí o *Dichter* (escritor/poeta/dramaturgo). Nas montagens da peça, aquele que representa esse bufão [*die lustige Person*], via de regra será o Mefistófeles, nos atos seguintes.

Este é o principal ponto de influência: reconhecemos como profunda nitidez todos os traços de caráter de *Hans Wurst* (*Punch*, *Pulcinella*, etc.) na construção dessa personagem demoníaca de traços picarescos. Seu *Mephisto/Kasperl* é o dono das mais irônicas e geniais falas da peça. Sua ironia aparece em falas tais como “Com esta bebida em teu corpo, logo verás Helenas em qualquer mulher” [*Du siehst mit diesem Trank im Leibe, Bald Helenen in jedem Weibe*] ou ainda “Bem que eu me entregaria ao diabo, se não fosse eu próprio um demônio” [*Ich möcht’ mich Gleich dem Teufel übergeben, Wenn ich nur selbst kein Teufel wär*].

Mas é ele também que traz as alusões à ideia do homem como “Marionete” de deus e demônios em frases como “Acreditas estar empurrando, quando és tu o empurrado.” [*Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben*] (GOETHE 1999 : 74). Ou ainda, pensando a relação Homem/Deus/Boneco, que abordamos (Homúnculo, Golem, Frankenstein): “No Final dependemos de criaturas que produzimos” [*Am Ende hängen wir doch ab, von Kreaturen, die wir machten.*] (GOETHE 1999 : 229). Na verdade há uma aposta entre Mefisto e Deus, para saber quem realmente “puxa as cordas” de Fausto.

A influência dos bonecos também está no nome que Goethe adotará para a camponesa musa e amor de Fausto. Trata-se de Margarida (Margarete) cujos apelidos (Gretchen/Gretl) apareciam já no teatro de Kasperl como sendo a esposa deste último. Também será tratada neste Fausto a “re-produção” da vida pelo homúnculo (homem-boneco, criado pelo próprio homem).

Essa influência também aparecerá no *Doktor Faustus* de Thomas Mann: por exemplo, o fascínio de Leverkuhn ao início do romance, quando seu pai, por reações físico-químicas, é capaz de aparentemente “dar vida” às borboletas mortas, simulando

seu vôo. Aparece também a referência do demônio bufo e escarninho que quando adota a suposta figura do cão raivoso terá o nome de *Kaschperl*.

Mas o essencial do cruzamento desta arte com o tema de Fausto é certamente o fascínio e a ousadia de “manipular” a natureza e com isso engendrar vidas seja em outrem, seja a própria vida re-feita em projeção/manipulação. O jogo teatral parece trazer o enganoso, mas é pela sua estrutura ficcional que a verdade se atualiza.

Wenn Du nicht irrst, kommst Du nicht zu Verstand!
 Willst Du entsehn, entsteh auf eigne Hand ! (GOETHE 1999: 272)
 [Se não erras, não chegas ao entendimento !
 Queres ser algo, faça-o por conta própria/pela tua própria mão!]

Eis o princípio do artesão que transubstancia o comum em algo sublime, o modelo de construir, pelas próprias mãos e pela imaginação, feitos divinos como as asas de Ícaro, a torre de Babel, o labirinto de Dédalo.

Referências bibliográficas

- ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é Rica de Cana e Brincadeira: uma Etnografia do Mamulengo*. Tese – Doutorado: UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos. Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp, 2004.
- AMARAL, Ana Maria. *O Inverso das Coisas*. In: *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 1. Número 1. Jaraguá do Sul SCAR/UEDESC, 2005. PP.12-25.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: FAPESP/Ateliê Editorial, 1997
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas. Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp 1996.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARNDT, Friedrich. “Goethe über die Hohnsteiner“. In: JUST, H. (Hg.) *Puppen Spieler Mensch Narr Weiser : Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1958. p.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- BACELAR, Agatha. *As medidas de um conceito: ocorrências de hýbris no Ájax de Sófocles*. 2007 (inédito).
- BLOCH, Chajim. *Der Prager Golem – Von seinem “Geburt” bis zu seinem “Tod”*. Berlim: Vitalis Verlag, 1920.
- CANELLA, Ricardo Elias. *A Construção da Personagem no João Redondo de Chico Daniel*. In: *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3. Número 3. Jaraguá do Sul SCAR/UEDESC, 2007. pp. 122-144.
- DABEZIES, André. *Le Mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1972.
- EDWARDS, Glyn. *Punch & Judy*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 2. Número 2. Jaraguá do Sul SCAR/UEDESC, 2006. pp. 84-93.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- EMMEL, Ina. *O Hohnsteinerkaspar em Pomerode (SC)*. In: *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3. Número 3. Jaraguá do Sul SCAR/UEDESC, 2007. pp. 207-228.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec / Educ, 1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Dichtung und Wahrheit*. Colônia: Könemann, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust I und II*. Colônia: Könemann, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Edição bilíngue. Trad. J.K. Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. *Der Mensch und seine Symbole*. Düsseldorf: Walter Verlag, 1968.
- LECOURT, Dominique. *Prométhée, Faust, Frankenstein – Fondements Imaginaires de l'Éthique*. Paris: Biblio Essais, 1996.
- LEHMANN, Uwe. *Anhang in Dr. Johannes Faust – Ein Puppenspiel in vier Aufzügen*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag, 2006.
- MAHAL, Günther. *Faust-Museum Knittlingen*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1996.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1947 / 2003.
- MARLOWE, Christopher. *The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus - Doutor Fausto* (Edição Bilingue). Tradução de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Sintra: Publicações Europa América, 2003.
- MASSON, Jean-Yves. *La Forme et le Chaos dans Le Docteur Faustus de Thomas Mann, in Faust ou La Mélancolie du Savoir*. Paris: Desjonquères, 2003.
- MCCORNICK, John. *O Teatro de Bonecos na Itália*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 2. Número 2. Jaraguá do Sul SCAR/UEDESC, 2006. pp. 53-65.

- NIESSEN, Carl. *Die Religiöse Weihe der dramatischen Kleinhunst*. In *Puppen Spieler Mensch Narr Weiser : Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1958.
- PACHECO, Ricardo Tessarolo. *Kasperle: O Teatro de Bonecos em Pomerode – SC*. Monografia. UDESC. Florianópolis, 2007.
- PETTY, Mery. *Móin-Móin, Margarethe*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3. Número 3. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2007. pp. 229-240.
- PIMENTEL, Altimar. *João Redondo: Um Teatro de Protesto*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3. Número 3. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2007. pp. 102-121.
- RAECK, Siegfried. *Das Kasperlbuch*. Viena: Kulturausschuss des Deutschen Shulvereins Südmark, 1934.
- ROSIÈRE, Conceição. *Kasper – O Personagem do Teatro Popular Alemão*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 2. Número 2. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2006. pp. 94-110.
- SPIES, Johann (Hg.) *Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreybten Zauberer und Schwarzkünstler*. Stuttgart: Reclam, 1587 / 1992.
- SPRIET, Pierre. *Le Docteur Faust de Marlowe* in FAIVRE, Antoine et al. *Faust – Cahiers de l'Hermetisme*. Paris: Éditions Albin Michel, 1977
- TAVARES, Pedro Heliodoro. *Noms de Faust. Traits de Sint'home dans le Mythe de Faust*. Tese – Université Paris VII – Denis Diderot. Paris, 2007.
- TAVARES, Pedro Heliodoro. *Bernunça: Esfinge feita Boneco-Máscara*. 2009 (inédito).
- WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*, Trad. Enrico Corviseri e Mirtes Coscodai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

Recebido em 01/05/2011
Aprovado em 09/08/2011