

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOÃO FELIPE GREMSKI

O MÚSICO DÁ O TOM: ESTUDOS SOBRE O DIVINO, O BEM E O MAL NO MUNDO E  
A LIBERDADE HUMANA A PARTIR DAS LEITURAS DE GUSTAV MAHLER

CURITIBA

2023

JOÃO FELIPE GREMSKI

O MÚSICO DÁ O TOM: ESTUDOS SOBRE O DIVINO, O BEM E O MAL NO MUNDO E  
A LIBERDADE HUMANA A PARTIR DAS LEITURAS DE GUSTAV MAHLER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras, no Setor de Ciências Humanas, na  
Universidade Federal do Paraná para a obtenção do  
grau de doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Caetano W. Galindo

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Gremski, João Felipe

O músico dá o tom : estudos sobre o divino, o bem e o mal no mundo e a liberdade humana a partir das leituras de Gustav Mahler. / João Felipe Gremski. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Orientador: Prof. Dr. Caetano W. Galindo

1. Mahler, Gustav, 1860-1911. 2. Goethe, Johann Wolfgang von 1749-1832. 3. Dostoiévski, Fiódor, 1821-1881. 4. Bem e mal na literatura. 5. Liberdade na literatura. I. Galindo, Caetano Waldrigues, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JOÃO FELIPE GREMSKI** intitulada: **O MÚSICO DÁ O TOM: ESTUDOS SOBRE O DIVINO, O BEM E O MAL NO MUNDO E A LIBERDADE HUMANA A PARTIR DAS LEITURAS DE GUSTAV MAHLER**, sob orientação do Prof. Dr. CAETANO WALDRIGUES GALINDO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 20 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica  
26/03/2023 15:48:31.0  
CAETANO WALDRIGUES GALINDO  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
20/03/2023 15:40:56.0  
ELENA VÁSSINA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica  
20/03/2023 15:04:25.0  
RUTH BOHUNOVSKY  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
20/03/2023 17:10:01.0  
ALICE BORGES LEAL  
Avaliador Externo (UNIVERSITY OF THE WITWATERSRAND)

---

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.  
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 264672

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prgg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 264672

*Para os meus pais.*

Para abrir, uma nota mais pessoal.

Aprendi a amar a música de Gustav Mahler graças ao meu pai, que passava as tardes dos finais de semana ouvindo uma infinidade de discos. Eu ouvia algumas vezes, e sempre fiquei interessado e queria conhecer mais sobre ele. O tempo, no entanto, me direcionou para o rock, o jazz e o blues, e passei mais de uma década conhecendo bandas e músicos; me apaixonei por John Coltrane, Pearl Jam, Jimmy Smith, U2, B.B. King, Led Zeppelin, Thelonious Monk, The Doors, e assim por diante – era uma mistura muito rica, que permanece em mim até hoje.

Independente disso, a música clássica sempre esteve presente, e costumava ouvir enquanto trabalhava no computador, ou pegava emprestado alguns cd's do meu pai para ouvir. Mas alguns anos atrás retornei à música de Mahler, e lembro que a paixão foi tão arrebatadora que passava madrugadas ouvindo a sua música; lembro que, em um dia de inverno de Curitiba, chorei enquanto ouvia o primeiro movimento da 2<sup>a</sup> sinfonia, e lágrimas quentes percorreram o meu rosto gelado. A partir daquele dia (ou daquela madrugada), decidi que conhecer a fundo a música de Mahler seria uma missão de vida, e a cada obra que eu ia conhecendo ia me apaixonando ainda mais pela música dele. Como em toda paixão, o tempo ameniza os impulsos treloucados, que foram convertidos em um amor verdadeiro e sincero não apenas pela música de Mahler, mas pela música clássica como um todo, amor este que sinto que irá perdurar até o último dia da minha vida.

Durante a escrita da presente tese, particularmente durante a escrita do capítulo sobre Mahler, a obra com a qual estava trabalhando tocava na minha cabeça enquanto escrevia. Era muito engraçado. Terminava o dia, saía caminhar, e a música seguia tocando aqui dentro. Isso é o tanto que eu me conecto com a obra de Mahler – apenas os mahlerianos e mahlerianas entendem essa sensação. Fernanda, você sabe que me refiro a você.

A literatura, meu outro amor, foi o grande meio pelo qual poderia falar da música de Mahler, e unir essas duas joias foi um grande prazer para mim. E não posso deixar de agradecer meu orientador, Caetano Galindo, por abrir essa porta e me orientar nesse trabalho um tanto quanto inusitado. Poder passar meus dias com Dostoiévski, Goethe, Mahler e dezenas de outros autores é um privilégio, e agradeço por ter tido essa oportunidade. O trabalho foi difícil, foi estressante, mas sabia que valeria a pena ao final. E valeu.

Acima de tudo, obrigado, Gustav Mahler, por ter me feito ver a vida com outros olhos. Por ter mostrado – e aqui vai um contraste mahleriano – as alturas gigantescas a que podemos nos aprofundar e conhecer a alma humana. A quantidade de emoções e sentimentos que sua

música passa é tamanha, que talvez com os anos e a maturidade eu possa dizer que compreendi um pouquinho mais desse mundo maravilhoso que você criou, mundo que agora habito e que faz parte daquilo que sou. A tese que virá a seguir é uma tentativa de organizar, ainda que minimamente, os teus pensamentos e questionamentos.

\*\*\*

Mesmo que não se conheça a obra de Mahler, gostaria que o leitor fizesse a ligação entre os assuntos aqui tratados e o que é dito sobre a sua música, com uma esperança de que se possa, assim, buscar mais sobre o mundo mahleriano e a absoluta beleza que ele nos apresenta.

A arte nos ensina a admirar a nossa existência de outra forma – uma maneira mais rica de compreender o mundo é colocada diante dos nossos olhos –, e o texto que escrevi procurou unir minhas duas maiores paixões: a música e a literatura. Se Mahler lia muito, e procurava nos livros lampejos de resposta para suas dúvidas, sua música era a forma de ele expressar uma visão extremamente rica, algo que nos apresenta um leque de cores que vai desde o tormento mais tempestuoso até a delicadeza mais reconfortante.

## RESUMO

O texto que virá a seguir tem como objetivo conhecer melhor o músico Gustav Mahler a partir das suas leituras no campo da literatura e da filosofia. O trabalho é, sim, na área dos estudos literários – espaço no qual a pesquisa edificou suas raízes –, mas foi através das inquietudes de um artista que essas raízes foram dando frutos e a pesquisa em questão foi se desenvolvendo. Após realizarmos um apanhado dos principais autores que Mahler lia, ficou claro que Goethe e Dostoiévski foram duas das principais influências do compositor na busca por lampejos de respostas para os seus questionamentos, estes, orbitando principalmente o campo da crença em um ente divino. Foi dessa forma que o estudo estabeleceu como foco a relação entre a bondade divina e o sofrimento humano e a tríade bem, mal e liberdade humana. Através do estudo das principais obras de Goethe e Dostoiévski, bem como da filosofia de autores como Espinoza, Nietzsche e Schopenhauer, pudemos chegar a algumas conclusões a respeito da crença de Gustav Mahler, esta, amparada em um amálgama de diferentes tipos de visões a respeito do divino – ponto este que converge com Goethe, seu autor favorito –, e na teodiceia que Dostoiévski realiza a partir da sua obra, e que se relaciona de maneira íntima com a tríade mencionada acima. Mahler buscava na natureza a principal fonte na busca por respostas, dando à sua crença ares panteístas, algo que o aproxima de Goethe; isso, no entanto, não obscureceu a sua forma de ver o divino através de um ângulo mais pessoal. Em outras palavras, mesmo sendo um compositor de mundos, como ele mesmo afirmou, sua crença e seus questionamentos se direcionavam a um criador – nesse sentido, a obra de Dostoiévski veio para auxiliá-lo. Nesse jogo de sincretismos a crença de Mahler ganhou corpo, e teve, sem dúvida, reflexos na sua obra musical. Dessa forma, que a presente pesquisa atue para os seus leitores como uma forma de conhecer melhor um artista que procurou, nos livros, um caminho para tentar compreender melhor o mundo. Mahler, um músico, acabou servindo como um molde para que a discussão literária aconteça: ele buscou nos livros uma resposta para os seus interesses metafísicos, suas dúvidas existenciais, seus confrontos com o divino, com a dificuldade de acreditar em um Deus que pressupõe amor e compaixão, mas que permite o sofrimento humano, a decadência do corpo e a sua morte – tais temas são aquilo que chamamos de molde. O preenchimento desse molde se deu com a discussão encontrada nos livros e ideias filosóficas que Mahler apreciava e que mais o influenciavam. Esses espaços vazios presentes no molde foram preenchidos, portanto, pela literatura – tudo aquilo que pudemos usar dela que combine e se conforme a esse molde. Ao final, esperamos ter realizado um estudo que una o artista e as suas inquietudes a partir do viés literário.

Palavras-chave: Gustav Mahler; Dostoiévski; Goethe.

## ABSTRACT

This research aims to get to know the musician Gustav Mahler from his readings in the field of literature and philosophy. The work is, of course, in literary studies – a space in which the research has built its roots –, but it was through the concerns of an artist that these roots began to bear fruit and the research in question was developed. After carrying out an overview of the main authors that Mahler read, it became clear that Goethe and Dostoevsky were two of the composer's main influences in the search for glimpses of answers to his questions, those, orbiting mainly the field of belief in a divine being. Bearing that in mind, the study focused on the relationship between divine goodness and human suffering, as well as the triad of good, evil and human freedom. Through the study of the main works of Goethe and Dostoyevsky, as well as the philosophy of authors such as Espinoza, Nietzsche and Schopenhauer, we were able to reach some conclusions regarding Gustav Mahler's belief, which is supported by an amalgamation of different types of views about the divine – a point that converges with Goethe, his favorite author –, and in the theodicy that Dostoevsky creates from his work, and which is intimately related to the triad mentioned above. Mahler found in nature the main source for his search, giving his belief pantheistic airs, something that brings him closer to Goethe; this, however, did not cloud his way of seeing the divine through a more personal angle. In other words, even though he was a composer of worlds, as he himself stated, his belief and his questions were often directed towards a creator – in this sense, Dostoevsky's work had a lot to say to Mahler. In this field of syncretism, Mahler's belief took shape, and undoubtedly had repercussions on his musical *oeuvre*. In this way, the present research acts for its readers as a way of getting to know better an artist who sought, in books, a way to try to apprehend the world having in hand different angles of analysis. Mahler, a musician, ended up serving as a mold for the literary discussion to take place: he sought in books an answer to his metaphysical interests, his existential doubts, his confrontations with the divine, with the difficulty of believing in a God that presupposes love, compassion, but allows human suffering, the decay of the body and its death – such themes are what we called the mold. This mold was filled with the discussion found in the books and philosophical ideas that Mahler appreciated and that most influenced him. These empty spaces present in the mold were filled, therefore, by literature – whatever we could use of it that matches and conforms to this mold. In the end, we hope to have carried out a study that unites the artist and his concerns from the literary point of view.

Keywords: Gustav Mahler; Dostoevsky; Goethe.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: POR QUE GUSTAV MAHLER?</b> .....	11
<b>1 SOBRE MAHLER, SUA CRENÇA E A BUSCA POR RESPOSTAS NA LITERATURA</b> .....	16
1.1 Antes de tudo: quem é Gustav Mahler?.....	16
1.2 A crença de Mahler: ambígua em essência.....	24
1.3 A procura por respostas? Nos livros.....	30
1.4 Goethe e Dostoiévski: reflexos na visão de mundo de Mahler.....	40
<b>2 A QUESTÃO DO BEM E DO MAL AOS OLHOS DA FILOSOFIA</b> ..	46
2.1 Agostinho de Hipona.....	46
2.2 Gottfried Wilhelm Leibniz.....	53
2.3 Baruch Espinoza.....	60
2.4 Arthur Schopenhauer.....	70
2.5 Friedrich Nietzsche.....	81
<b>3 A TEODICEIA DE DOSTOIÉVSKI</b> .....	110
3.1 O mal em Dostoiévski.....	121
3.2 O bem em Dostoiévski.....	150
3.3 A liberdade em Dostoiévski.....	174
3.4 A responsabilidade por todos é o caminho para o amor.....	202
<b>4 A CRENÇA AMBÍGUA DE GOETHE: O CALEIDOSCÓPIO VISTO POR MAHLER</b> .....	257
<b>5 AS DUAS ARTES DE UMA CRENÇA: A CENA FINAL DO <i>FAUSTO</i> E A 8<sup>A</sup> SINFONIA DE MAHLER</b> .....	335
<b>6 O <i>FINALE</i>: GUSTAV MAHLER</b> .....	360
<b>RECAPITULAÇÃO</b> .....	449
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	456

## INTRODUÇÃO

### POR QUE GUSTAV MAHLER?

Ter um músico como a base para um estudo de literatura pode parecer incomum, mas, ao longo de todo o processo investigativo, foi interessante notar quão homogênea pode ser a teia de relações entre diferentes áreas. O caminho é, no fundo, muito simples: a partir da mente inquieta e questionadora de um homem, de um grande artista, fazemos uma investigação sobre aquilo que mais lhe interessava em termos literários e filosóficos e, em seguida, analisamos mais detidamente o recorte estabelecido.

O fato dessa nossa “fonte” ser um músico, é, sim, incomum, mas podemos dizer de antemão que a música de Gustav Mahler reflete tudo aquilo que mais o preocupava e inquietava. Nesse sentido, é interessante perceber que, ao longo da pesquisa, fundamentada em autores do campo da literatura e da filosofia, os temas que surgiram e que serão discutidos estão constantemente reverberando na música de Mahler. É como uma música de fundo – uma outra música – que soa constantemente ao ouvirmos suas composições.

Nesse sentido, cito aqui Morten Solvik, conhecido teórico da música de Mahler, que diz: “qualquer entendimento mais minucioso de Gustav Mahler e sua música deve explorar a complexidade dos seus pensamentos a respeito da vida e da existência”. O autor segue:

A busca de Mahler por essas questões fundamentais vai muito além de uma mera especulação, assombrando as suas reflexões interiores e fornecendo ao seu projeto artístico uma qualidade quase obsessiva. De maneira significativa, a obra de Mahler representa uma resposta aos seus questionamentos existenciais, extensão de uma necessidade primordial para, de alguma forma, entender o universo<sup>1</sup> (SOLVIK, 2007, p. 21).

E o assunto que mais intrigava Mahler dentro desses questionamentos existenciais era, sem dúvida, a crença em Deus, e esse será o principal alicerce da presente pesquisa: como

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. Todas as traduções do inglês, exceto aquelas em que há um destaque, foram realizadas por nós. Com relação aos textos em inglês que, no original, foram escritos em alemão, indicaremos o nome do tradutor(a) nas referências e em nota. No original: “Any thorough understanding of Gustav Mahler and his music must probe the complexities of his thoughts about life and existence. Mahler’s pursuit of these fundamental questions went far beyond idle speculation, haunting his personal reflections and informing his artistic project with a nearly obsessive quality. In significant ways, Mahler’s works represent a response to this existential inquiry, an extension of an overriding need to somehow fathom the universe”.

Mahler tentava responder às inúmeras perguntas relacionadas ao tema? O compositor sempre acreditou em um ser superior, mas a questão principal reside no *como* ele acreditou, uma vez que ele não se conformava em aceitar um Deus que é bondoso, mas que permite tanto sofrimento ao longo das nossas vidas, e do como se daria a salvação após a nossa morte. Esse será o paradoxo chave para a presente pesquisa; uma aporia onde Mahler demarcou o terreno para tentar responder a tais questionamentos.

A obra de Mahler, como disse Solvik, representa uma espécie de resposta – ou ao menos um caminho para tentar encontrar respostas: ela está aí para ser ouvida por qualquer um que queira explorar esse labirinto de sons que *reverbera* tudo aquilo que incomodava Mahler nessa procura pelo divino – entender nossa mortalidade, nosso sofrimento, o sentido (ou a falta de sentido) de estarmos aqui na terra. Ou seja, a partir da música de Mahler, musicólogos, filósofos e estudiosos dos mais variados campos tentam compreender o mundo mahleriano; nesse sentido, a presente pesquisa irá oferecer um novo ângulo ao adicionar mais uma peça a esse quebra-cabeça – peça que tem como foco a literatura.

Assim, iremos estudar a fonte dessa reverberação que ouvimos nas salas de concerto – o caminho inicial de onde parte a inquietação de um grande artista. Em outras palavras, se o que ouvimos como obra realizada é o resultado de um artista inquieto, que procurava obsessivamente na música uma resposta para seus questionamentos metafísicos, o presente trabalho irá vasculhar, no campo literário e filosófico, o que Mahler procurava como base nessa busca por respostas. Dessa forma, esperamos que a presente tese possa auxiliar aqueles que queiram conhecer melhor a música de Mahler, e que possam ouvi-la equipados com uma espécie de material teórico que ajuda a compreender melhor – ou ao menos aprofundar – aquilo que está sendo ouvido.

E com esse raciocínio em mente temos, sim, que pensar: este é um trabalho de literatura. Assim, iremos dedicar nosso olhar à palavra escrita para ir construindo, tijolo por tijolo, esse mundo que antecipa a criação musical – esse mundo que se edifica primeiramente a partir das leituras que um artista faz, e que provoca perguntas, dúvidas, inquietudes, diferentes maneiras de pensar um determinado assunto, etc., e irá ecoar na música realizada. Mahler procurava por respostas principalmente nos livros, e escritores e filósofos eram as suas principais companhias nessa busca por compreender melhor o absoluto e como ele atua sobre o ser humano.

Mas antes de iniciarmos a discussão que foi detalhada acima, iremos dedicar um capítulo introdutório (1) para prepararmos melhor o terreno para a pesquisa; assim, é importante que saibamos primeiro quem é Gustav Mahler – iremos traçar uma breve biografia com o intuito de situar o leitor a respeito desse artista que foi tão influente para a história da música; em

seguida, vamos no deter naquilo que era a sua maior inquietude: Deus, e tudo aquilo que acompanha essa complexa discussão – a crença de Mahler era ambígua e antidogmática, o que o situa em uma esfera que se abre para inúmeras discussões dentro de um campo que já é, em essência, complicado e difícil de definir. Depois, iremos passar para o campo literário e filosófico ao fazer um apanhado dos principais autores que Mahler lia e dos principais temas que eles trabalhavam.

O capítulo 2, dedicado à filosofia, irá fornecer uma base importante para a discussão. Nesse sentido, escolhemos alguns nomes que lidaram, cada um do seu jeito, com a questão do divino, da morte, da relação bondade de Deus e do sofrimento humano, a crença em um ser superior e de que forma tal crença pode se manifestar tendo em vista toda essa discussão. Com isso em mente, iremos abordar cinco nomes fundamentais do campo: Agostinho de Hipona, Gottfried Wilhelm Leibniz, Baruch Espinoza, Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche.

Agostinho de Hipona (354-430), mais conhecido como Santo Agostinho, foi um dos precursores de toda a discussão teológica envolvendo o livre-arbítrio e a relação entre o bem o mal – como conciliar esse paradoxo perante a ideia de um Deus bondoso. Leibniz (1646-1716) vai muito na esteira de Agostinho, mas sistematiza o raciocínio do seu precursor ao escrever a sua *Teodiceia* (1710), trabalhando mais a fundo a relação entre a origem do mal, a bondade de Deus, e tentando conciliar ambas com a liberdade humana.

Baruch Espinoza (1632-1677) vai além na discussão ao propor um mundo não guiado, em que a criatura superior seria, na verdade, um todo – uma única substância que vive em uma harmonia pré-estabelecida. O nosso “guia”, em vida, seria aquilo que ele chama de *conatus*: o esforço empreendido com o intuito de perseverar. Nesse sentido, a filosofia de Espinoza toma ares panteístas, se aproximando muito, como veremos, daquilo que Mahler tinha por crença. Espinoza, ao colocar Deus não como um criador separado das suas criaturas, mas como parte de um todo que avança “sem rumo”, acaba desenvolvendo uma filosofia que sai dos padrões vistos em Agostinho e Leibniz.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofos que Mahler lia e apreciava, desenvolvem toda uma filosofia de vida pressupondo um mundo sem Deus, mas de modos bem diferentes. E por mais que a discussão central envolva – pressuponha – a existência de um ser superior, aquilo que os dois filósofos disseram em seus trabalhos é de fundamental importância para entendermos melhor a crença de Mahler.

No campo literário, dois nomes se sobressaem como pilares nessa busca empreendida por Mahler: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Fiódor Dostoiévski (1821-1881). E uma vez que a principal fonte de dúvidas do compositor provinha do campo da fé, não é por

acaso que Mahler via nesses dois autores uma fonte muito rica para suas leituras. Dessa forma, podemos situar melhor quem era esse “Mahler leitor”. A última parte do capítulo introdutório (1.4) irá focar um pouco em Goethe e Dostoiévski, procurando constatar o que mais atraía Mahler na obra de cada autor.

Em Dostoiévski (capítulo 3), o estudo realizado terá como foco a questão do bem e do mal – a bondade de Deus, a origem do mal e a liberdade do homem; essas questões eram a obsessão não apenas de Dostoiévski, mas também de Mahler, como veremos adiante. Será feita uma “teodiceia” do pensamento de Dostoiévski a partir dos seus principais romances. E ao procurarmos entender, a partir da literatura, como se dá a teia de relação entre bem, mal, Deus, bondade, liberdade e sofrimento, poderemos ver a crença de Mahler a partir de um novo ângulo. Dessa forma, forneceremos a esse debate que tanto o inquietava um novo viés de observação com o objetivo de enriquecer a discussão.

Em Goethe (capítulo 4), o foco recairá na questão da crença. Iremos mostrar em detalhes quão complexa era a crença de Goethe e porque não devemos ficar surpresos que Mahler tenha bebido muito dessa fonte, desenvolvendo, nesse sentido, um repertório que era constantemente nublado por dúvidas e questionamentos, que não permitiam a Mahler ter uma fé tranquilamente assentada em dogmas. A cena final do *Fausto*, usada pelo compositor na 8ª sinfonia, é uma espécie de ponto de contato entre a crença dos dois artistas, e iremos mostrar, no capítulo 5, como cada um, através da sua arte, expressou essa crença na obra realizada.

Na última parte (capítulo 6), iremos nos deter exclusivamente no músico, tendo em vista, claro, todo o aparato epistemológico discutido anteriormente, motivado justamente pelo, digamos, motor primevo dessa presente pesquisa: a crença de Gustav Mahler. Iremos passar por toda a obra do compositor, analisando, nessa caminhada, os textos usados por Mahler em algumas das suas composições – principalmente os textos que têm relação com a temática religiosa –, procurando, a partir deles, um pouco do funcionamento da fé do próprio Mahler, e de que maneira ele colocou um pouco da sua visão de mundo ao decidir inseri-los na sua música.

Mahler, um músico, acaba servindo como um molde para que a discussão literária aconteça. Em outras palavras, ele buscava nos livros uma resposta para os seus interesses metafísicos, suas dúvidas existenciais, seus confrontos com o divino, com a dificuldade de acreditar em um Deus que pressupõe amor, compaixão, mas que permite o sofrimento humano, a decadência do corpo e a sua morte. Tais temas são aquilo que chamamos de molde.

O preenchimento desse molde se dará com a discussão encontrada nos livros e ideias filosóficas que Mahler apreciava e que mais o influenciavam. Esses espaços vazios presentes no molde serão preenchidos, portanto, pela literatura – tudo aquilo que pudermos usar dela que

combine e se conforme a esse molde. Ao final, esperamos ter um estudo que una o artista e a sua visão de mundo a partir do viés literário.

Tendo já estabelecido um panorama sobre o que será estudado, precisamos nos perguntar o que instiga uma pesquisa de tal envergadura. A base para uma resposta talvez esteja no desafio de equilibrar as variantes *literatura* e a *crença* de Mahler, demonstrando, através da pesquisa, o quanto aquilo que inquietava Mahler metafisicamente tem presença marcante nos livros que ele lia.

A pesquisa teria, portanto – e tentando desatar alguns nós que se formaram até aqui –, o objetivo de fazer com que pensemos melhor nessas questões fundamentais da existência humana a partir daquilo que tanto inquietava Gustav Mahler, ou seja, tanto *sobre a vida*: a convivência entre o bem, o mal e a liberdade humana (e daí advém a relação entre bondade divina e sofrimento humano), quanto *sobre a morte* – o que acontece depois da morte, de que forma pode se dar a salvação e se há um julgamento divino. A literatura preferida de Mahler (capítulos sobre a filosofia, Dostoiévski e Goethe) irá se unir à sua música e aos textos que o compositor musicou (capítulo final); e embora as duas artes sejam distintas pela sua natureza, admitem inúmeros ângulos de investigação quando integradas, fazendo aflorar, como veremos adiante, uma miríade de perspectivas e concepções sobre a matéria estudada.

Para ilustrar melhor e finalizar essa parte, basta pensarmos nos conceitos de *macrocosmo* e *microcosmo* advindos da *pansofia*, um modo de crença tão caro a Mahler mas também a Goethe, como veremos na parte dedicado ao autor alemão. Macrocosmo seria a natureza, o universo, o todo – é, voltando nosso olhar para a presente tese, a literatura, o mundo que ela representa e trabalha. Microcosmo, segundo o panteísmo, é o homem e as suas concepções – tudo aquilo que ele tira do entorno e que molda o seu ponto de vista, este, refletido nos principais questionamentos e inquietações que esse homem (no caso, Mahler) possa ter.

# 1 SOBRE MAHLER, SUA CRENÇA E A BUSCA POR RESPOSTAS NA LITERATURA

## 1.1 ANTES DE TUDO: QUEM É GUSTAV MAHLER?

Gustav Mahler nasceu na cidade de Kalischt (hoje Kaliště, na atual República Tcheca) no dia 7 de julho de 1860, na região da Boêmia. À época, o território pertencia ao império austríaco, mas alguns anos depois, em 1867, foi estabelecida uma monarquia dual: o império austro-húngaro. Alguns meses após o nascimento de Gustav, a família, de origem judaica, se mudou para Iglau (atual Jihlava), e foi lá que Mahler passou a maior parte da sua infância. Foi em Iglau que o pai de Gustav, Bernhard Mahler, conseguiu se estabelecer e prosperar: abriu uma destilaria e criou uma família de 12 filhos.

Aos 3 anos de idade, Mahler já demonstrava uma inclinação para a música e gostava de tocar o acordeão, instrumento que pertencia ao seu avô. Um ano depois, Bernhard e Marie, mãe de Mahler, percebendo o talento do menino, trouxeram um piano para casa e o pequeno Gustav, ainda com dificuldade para alcançar as teclas, já conseguia tocar pequenas composições.

De acordo com Jens Malte Fischer, biógrafo de Mahler, sua primeira composição, aos sete anos, foi uma mistura de polca com uma marcha fúnebre (FISCHER, 2011, p. 27). Tal contraste revela muito o que seria uma das principais características da música de Mahler: a convivência de opostos – a mistura do sublime com o grotesco, do vulgar com o elevado. E já demonstrando seu apreço pela literatura desde cedo, sua segunda composição foi uma canção baseada em um poema de Lessing (*ibid.*, p. 27).

Sobre a presença de tais contrastes, passo a palavra para Henry Louis de La Grange, autor de uma monumental biografia de Mahler, que diz:

Em incontáveis passagens na música de Mahler, o grotesco se mistura ao sublime. O contraste fica ainda mais marcado porque ele apresenta o material [...] em um timbre característico de pequenas vilas e bandas militares [...]. Mudanças bruscas de humor ocorrem constantemente na música de Mahler; às vezes, a apresentação de um novo tema é enfatizada por uma mudança abrupta no tempo da música, enquanto em outro momento o mesmo tema, que nos surpreendeu pela sua aparente banalidade, se transforma em uma melodia solene e misteriosa<sup>2</sup> (DE LA GRANGE, 2007, p. 127).

---

<sup>2</sup> No original: “In countless passages of Mahler’s music, the grotesque mingles with the sublime. The contrasts are all the more marked because Mahler presents the popular material [...] in timbres characteristic of village and

Voltando para a parte biográfica de Mahler, a prosperidade da sua família nessa época foi efeito direto das medidas tomadas pelo imperador Francisco José (1830-1916). A principal delas é, sem dúvida, a possibilidade de judeus poderem abrir negócios de maneira independente, o que serviu de estímulo para que Bernhard Mahler se mudasse para uma cidade maior. Tal medida, e o conseqüente aumento da tolerância entre judeus e não judeus, serviu para que as famílias judias, como foi o caso da família de Mahler, pudessem ser assimiladas à sociedade e à cultura germânica (FISCHER, 2011, p. 15).

A família de Mahler seguia os ritos e tradições judaicas, e o pequeno Gustav foi circuncidado já nos primeiros meses de vida. Nos anos seguintes, ele acompanhou seus pais em cultos na sinagoga e já se familiarizava com a música *Klezmer* – música tradicional judaica –, tocada em pequenas reuniões e tabernas de Iglau. O elemento judaico é presente na sua música, e embora suas composições não tenham uma característica flagrantemente judaica, é sem dúvida possível perceber traços dessa influência em várias de suas obras.

Outra característica da sua música, que remonta à sua vida em Iglau, é a presença de marchas militares, mencionada na citação de Henry Louis de La Grange logo acima. A família Mahler morava próximo a uma brigada militar, e era comum bandas praticarem no dia-a-dia. Esse elemento adiciona contraste e riqueza à música do compositor, e é um dos atributos marcantes da sua obra.

Aos 15 anos, Mahler dividia sua rotina entre a escola, em Iglau, e o conservatório, em Viena. As amizades que ele fez ao longo dos seus anos em Viena influenciaram muito no desenvolvimento do seu intelecto, e ele não só fundou um clube literário como participou de um círculo de discussões que se baseava nas ideias pregadas pelo compositor Richard Wagner (1813-1883), o que incluía a defesa da unificação da Alemanha, um apreço pela metafísica em detrimento do materialismo, o socialismo, e até o vegetarianismo. Além disso, foi através desse grupo, chamado de “Círculo Pernerstorfer”, em homenagem a um dos seus membros, que Mahler se familiarizou com os escritos de Schopenhauer, Nietzsche – autores que serão tratados mais detidamente ao longo da tese –, além, claro, dos ensaios escritos pelo próprio Wagner.

Um dos membros do grupo era Siegfried Lipiner (1856-1911), amigo muito próximo de Mahler à época, e um dos que mais impactaram o compositor com suas ideias. Foi ele que lhe apresentou Nietzsche e também Gustav Theodor Fechner (1801-1897), cujas ideias foram de

---

military bands [...]. Brusque shifts of mood occur constantly throughout Mahler's music; sometimes the intrusion of new material is underlined by an abrupt change in tempo, while in another instance the very theme which surprised us with its apparent banality changes into a solemn, mysterious chorale theme.”

grande influência para o pensamento de Mahler e serão melhor trabalhadas adiante. Lipiner, nascido na Polônia, traduziu o poema épico *Dziady* (1820-21), de Adam Mickiewicz (1798-1855), para o alemão – a obra ficou com o título *Todtenfeier* (“Ritos Fúnebres”, em tradução livre), e foi, por um tempo, o nome daquele que viria a ser o primeiro movimento da 2ª sinfonia de Mahler (FISCHER, 2011, p. 203). Para Jens Malte Fischer, esse círculo de amizades, e as ideias por ele trabalhadas, foram cruciais para a formação intelectual e filosófica do compositor (*ibid.*, p. 75).

Como foi dito, Mahler demonstrava apreço pela literatura desde cedo – o fato de ele fundar um clube literário e participar de um grupo de intelectuais revela isso –, e é interessante mostrar um pouco quem era esse “Mahler literário” da época colocando aqui um poema que ele escreveu para o seu primeiro amor, Josephine Poisl (1860-?), quando tinha 20 anos.

#### **Amor esquecido**

Quão desolado meu coração! Quão vazio o mundo!  
 Quão imensa é a minha saudade!  
 Ó, as distâncias se alongam  
 sem fim entre os vales!  
 Meu querido amor! Pela última vez!?  
 Ah, esse tormento irá queimar  
 o meu coração para sempre!

Seus olhos um dia brilharam  
 tão claros e verdadeiros!  
 Abri mão das minhas perambulações completamente,  
 apesar das astúcias do inverno!  
 E quando a neve se foi,  
 meu amor enfeitou seu cabelo com ervas!

Meu bastão de caminhadas! Saia do seu canto mais uma vez!  
 Você descansou o bastante! Se prepare! Eu irei acordá-lo!  
 Por quanto tempo eu enfrentei a angústia do amor,  
 e mesmo assim a terra é vasta o bastante –  
 então venha, meu fiel companheiro!

Quão amavelmente as montanhas e os vales  
 sorriem em suas ondulações de flores!  
 A primavera vem com suas cepas doces!  
 E as flores desabrocham em toda parte –

e em toda parte há pequenas cruzeiras – elas não mentiram!<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Tradução livre e a partir do inglês. Não pudemos ter acesso ao nome do tradutor que passou o texto do alemão para o inglês. No original, o poema apresenta um esquema regular tanto da métrica quanto no uso das rimas: Vergessene Liebe: “Wie öd’ mein Herz! Wie leer das All!/?/ Wie groß mein Sehnen!/?/ O! wie die Fernen Tal zu Tal/ sich endlos dehnen!/?/ Mein süßes Lieb! Zum letzten Mal!/?/ Ach, muß ja ewig diese Qual/ in meinem Herzen brennen!/?/ Wie strahlt’ es einst so treu und klar/ in ihren Blicken!/?/ Das Wandern ließ ich ganz und gar/ trotz Winters Tücken!/?/ Und als der Schnee vergangen war,/ Da tat mein Lieb ihr blondes Haar/ wohl mit der Myrthe

(FISCHER, 2011, p. 88-89)

À época, Mahler lia autores como Joseph von Eichendorff (1788-1857) e Jean Paul (1763-1825), este, um dos autores preferidos da sua juventude. O estilo do poema – claramente atado ao romantismo e à noção de um caminhante perdido para o mundo – vem desses dois autores e terá eco em uma das canções mais conhecidas de Mahler: *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (“Eu estou perdido para o mundo”).

Após concluir o curso no conservatório, Mahler ainda estudou por dois anos na Universidade de Viena, e as matérias que ele fez durante o período reforçam o apreço do músico pelos campos da literatura e da filosofia. Sua vida pós conservatório foi extremamente atribulada e instável. Desde um cargo temporário em um *spa* na região de Bad Hall (1880) como maestro de uma pequena orquestra, passando por Laibach (1881-1882), Olmütz (1882-83), Kassel (1883-1885), Praga (1885-1886), Leipzig (1886-1888), Budapeste (1888-1891), Hamburgo (1891-1897), até finalmente chegar à Ópera de Viena, onde ficou por 10 anos (1897-1907), e, por último, na Ópera Metropolitana de Nova Iorque (1908-1911).

Em todos esses lugares, Mahler foi desenvolvendo cada vez mais seu talento como maestro. Seu estilo duro e, por vezes, tirânico, fez com que ele criasse muitos inimigos. Perfeccionista por natureza, Mahler exigia dos músicos e cantores sob a sua batuta o mesmo nível de aplicação e devotamento – “quando tinha a batuta em mãos, ele era um déspota!” (SCHUMMAN-HEINK *apud* FISCHER, 2011, p. 193). Independente disso – ou por causa disso –, todas as orquestras que Mahler dirigiu atingiram graus de excelência superiores após passarem pela sua forma de trabalho altamente exigente.<sup>4</sup>

Por outro lado, Mahler era considerado pela maioria dos seus amigos um homem de coração afável, que tinha “uma grande empatia pelos sofrimentos do mundo e dos seus

---

schmücken!// Mein Wanderstab! Noch einmal heut’/ komm aus der Ecken!//Schliefst du auch lang! Nun sei bereit!// Ich will dich wecken!// Ich trug es lang’ – mein Liebesleid/ – Und ist die Erde doch so weit –/ So komm, mein treuer Stecken!// Wie lieblich lächelt Berg und Tal/ in Blütenwogen!// Kam ja mit seinem süßen Schall/ der Lenz gezogen!// Und Blumen blüh’n ja überall/ – Und Kreuzlein steh’n ja überall –/ – die haben nicht gelogen!”.

<sup>4</sup> É interessante mencionar, apenas a título de curiosidade, que embora seu estilo de trabalho fosse duro e regrado, Mahler tinha uma personalidade bastante distraída. Segundo Natalie Bauer-Lechner, amiga e confidente durante os anos das primeiras composições de Mahler, houve um momento, durante uma refeição, que ele, fumando, colocou o cigarro na sua xícara de café e mexeu, pensando estar segurando uma colher (BAUER-LECHNER, 2013, não paginado). Além disso, ele era visto muitas vezes caminhando distraidamente pelas ruas de Viena e foi várias vezes quase atropelado por um bonde ou uma carruagem, segundo depoimento da própria Bauer-Lechner.

habitantes”<sup>5</sup> (FISCHER, 2011, p. 226). Tinha uma risada alta e estridente, e costumava ler em voz alta passagens do *Dom Quixote* sem conseguir segurar o riso (*ibid.*, p. 138).

O maestro Bruno Walter, uma das pessoas mais próximas de Mahler nos tempos de Viena, enfatiza o “profundo sofrimento pelo mundo”<sup>6</sup> que Mahler sentia (WALTER, 2013, p. 55), lembrando sempre as pessoas da dificuldade de ser feliz enquanto há pessoas sofrendo no mundo.

Com relação ao processo criativo, suas composições foram, em sua maioria, feitas durante as férias de verão. E por estar sempre ocupado durante o ano com ensaios, apresentações e o trabalho burocrático das orquestras, Mahler valorizava cada segundo das suas férias e seguia uma rotina rígida. O compositor passava esse tempo em uma casa na beira dos lagos austríacos, longe da cidade grande, e construía uma pequena cabana – pequena mesmo, não passando de 10, 15 metros quadrados –, onde, fechado para o mundo, ele compunha seus mundos. Em uma famosa frase para o compositor Jean Sibelius, Mahler expressou essa vontade: “A sinfonia deve ser como o mundo, deve abraçar tudo”<sup>7</sup> (MAHLER *apud* ABRAHAM, 2017, p. 261).

Foi durante esses verões que Mahler compôs nove sinfonias (há uma 10<sup>a</sup>, mas é incompleta), revisando incansavelmente suas obras ao longo dos anos seguintes. O compositor adicionou textos (seus e de outros autores) à 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sinfonias, além de compor alguns ciclos de canções utilizando textos: *Des Knaben Wunderhorn* (“A Trompa Mágica do Menino”), em que utiliza poemas infantis de um livro homônimo; *Rückert-Lieder* (“Canções de Rückert”) e *Kindertodtenlieder* (“Canções sobre a Morte das Crianças”), composições em que Mahler usa poemas escritos por Friedrich Rückert (1788-1866); e *Das Lied von der Erde* (“A Canção da Terra”), baseada em poemas chineses de diferentes autores. Como dissemos, os textos dessas composições serão estudados no capítulo que fecha a presente tese.

No final de 1901, e já estável em Viena, onde ocupava o prestigiado posto de diretor da ópera desde 1897, Mahler conhece Alma Maria Schindler (1879-1964), uma verdadeira beldade dos principais círculos sociais da cidade e compositora de pequenas peças musicais.<sup>8</sup> Alma tinha, na época, 22 anos, e era praticamente 20 anos mais nova que Mahler. Isso não impediu que o relacionamento florescesse rapidamente: em apenas 5 meses os dois se casavam em uma

<sup>5</sup> No original: “great empathy for the sufferings of the world and its inhabitants”. A biografia de Jens Malte Fischer teve a tradução, do alemão para o inglês, de Stewart Spencer.

<sup>6</sup> “grief at the world’s suffering”. Tradução, do alemão para o inglês, realizada por James Galston.

<sup>7</sup> “A symphony must be like the world. It must embrace everything”.

<sup>8</sup> Alma compôs um total de 16 canções (*lieder*). A performance de todas pode ser encontrada no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=b0uh-MPPiDg>. Acesso em: 24 nov. 2022.

pequena cerimônia familiar na igreja católica *Karlskirche* – Alma provavelmente já estava grávida na época, o que contribuiu para acelerar o matrimônio.

O relacionamento do casal foi conturbado desde o início, com poucos interlúdios de paz. O compositor tinha uma rotina rígida e exigia que a sua esposa o acompanhasse naquilo que ele mesmo chamava de sua “missão artística para o benefício da humanidade”<sup>9</sup> (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 82).

E não podemos deixar de mencionar o contexto histórico de pura efervescência cultural na Viena em que Mahler vivia. Novos movimentos surgiram, como a Secessão (1897-1920), liderada por Gustav Klimt e os artistas que aderiram ao movimento – entre eles o arquiteto Otto Wagner, o pintor Koloman Moser e o padraсто da ainda solteira Alma Schindler, Carl Moll – procuraram se desligar da produção artística tradicionalista que prevalecia na época. No lugar, passaria a vigorar o conceito de “arte total” wagneriana, que unia arquitetura, pintura e a arte decorativa, se opondo diametralmente ao historicismo da tradicional Academia de Artes de Viena. Uma das obras símbolo do movimento foi o Edifício de Exposições da Secessão, desenhado pelo arquiteto Joseph Maria Olbrich (1867-1908) e utilizado como centro de exposições do grupo. O estilo dos secessionistas era bastante variado, estendendo seus tons desde o Impressionismo, passando pela Art Nouveau, Expressionismo e já vislumbrando no horizonte a arte abstrata (FISCHER, 2011, p. 352).

Mahler, um artista já bastante conhecido nos círculos culturais da época, teve uma tímida participação nos diversos movimentos e eventos, e a Secessão não foi exceção. Segundo Fischer (2011, p. 355), uma das poucas participações mais diretas de Mahler teve lugar na inauguração da estátua de Beethoven, feita por Max Klinger para a 14<sup>a</sup> Exposição da Secessão, em meados de julho de 1902; a obra, de proporções monumentais, retrata o compositor sentado em um trono tendo a seus pés uma imponente águia.

Segundo Alma Mahler, foi Carl Moll que convidou Mahler para a exposição, pedindo ao maestro que fizesse uma contribuição musical para a o evento. Mahler escolhe apresentar a 9<sup>a</sup> sinfonia com a filarmônica de Viena e o coral da ópera de Viena, mas tal desejo foi se esvaecendo por questões de calendário, excesso de trabalho dos músicos, etc., restando apenas a chance de Mahler reger um arranjo para metais – que ele mesmo fez – de um trecho da “Ode a Alegria”. A empreitada aparentemente não deu certo, uma vez que há registros de que Mahler apenas ensaiou o trecho no dia anterior à inauguração da estátua, dia 14, e não foi mencionado seu nome nos jornais a respeito do evento principal (FISCHER, 2011, p. 356).

---

<sup>9</sup> “Artistic mission for the benefit of mankind”. Tradução do alemão para o inglês: Antony Beaumont.

Com relação ao pouco engajamento de Mahler na Secessão, podemos argumentar que o seu apreço por movimentos artísticos *avant-garde*, e/ou ligados a movimentos políticos e sociais, já não era o mesmo de quando ele era mais jovem. Já havíamos mencionado anteriormente a participação de Mahler no “Círculo Pernerstorfer”, cujas atividades se estendiam desde discussões filosóficas e literárias até um forte engajamento político e social a partir das ideias e proposições de Richard Wagner, mas tal atividade já não estava mais nos planos principais do compositor, que evitava reuniões sociais (Alma, por outro lado, era assídua frequentadora) e levava uma vida muito atada a uma rígida rotina, como dissemos, sempre procurando, através do seu trabalho de maestro e compositor, evoluir na sua arte.

Mahler trabalhava arduamente como maestro da ópera de Viena, regendo dezenas de apresentações por mês, além de ocupar o cargo de diretor, com toda a parte burocrática envolvida. Foi nessa época que ele compôs a sua 5ª sinfonia, cujo quarto movimento é o famoso *adagietto*, dedicado à esposa.

O casal teve duas filhas, Maria Anna (1902-1907) e Anna Justine (1904-1988), e Gustav e Alma viveram alguns anos em um casamento feliz, como revelam cartas e depoimentos da época. Em 1907, no entanto, o casal sofre a trágica perda da sua filha mais velha, vítima da difteria e da escarlatina.

Dois dias depois de terem enterrado a filha – o funeral foi no dia 14 de julho –, Alma sofre um colapso nervoso. Depois que o médico a examina e prescreve um tratamento, Mahler pede que ele o examine. O médico, ao auscultar seu coração, descobre um pequeno rumor, proveniente de um defeito em uma das válvulas cardíacas, o que facilita a presença de infecções. Seria justamente esse defeito congênito que viria a causar a sua morte, em 1911, por endocardite bacteriana.

Como se não bastasse, 1907 também foi o ano em que Mahler acaba desligado da posição de maestro e diretor da ópera de Viena. Vários fatores contribuíram para isso, entre eles: pressão da imprensa antissemita, insatisfação dos membros da orquestra e problemas com o excesso de viagens ao estrangeiro que Mahler fazia para promover suas composições.

O anúncio oficial foi feito no dia 19 de agosto de 1907, e, nos bastidores, Mahler já negociava um contrato com a Ópera Metropolitana de Nova Iorque. Essa grande mudança revela o quanto o nome do maestro já era conhecido, estendendo sua fronteira até o Novo Mundo. Depois da sua estreia, no dia 1º de janeiro de 1908, Mahler seguiu entre compromissos tanto nos Estados Unidos, onde fez um contrato extremamente vantajoso financeiramente, quanto na Europa, onde teve a oportunidade de apresentar suas composições em várias salas de concerto.

Em 1909, Mahler parecia estar se sentindo mais animado e com disposição para retomar a sua vida nessa nova fase que se encaminhava: estava compondo *Das Lied von der Erde* e também sua 9ª sinfonia. De Nova Iorque, Mahler manda uma carta para Bruno Walter, e o seguinte trecho revela muito do seu estado de espírito:

Vejo tudo sob uma nova luz – estou em tal estado de fluxo, às vezes dificilmente me surpreenderia se de repente me encontrar em um novo corpo. (Como Fausto na última cena.). Tenho mais sede de vida do que nunca e acho o “hábito da existência” mais doce do que nunca. Esses dias da minha vida são de fato como os Livros Sibílicos<sup>10</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 329).

Mas, em meados do ano seguinte, Mahler descobre, semanas antes da estreia da sua 8ª sinfonia, que sua esposa estava tendo um caso com Walter Gropius (1883-1969), renomado arquiteto e um dos fundadores da escola Bauhaus. A descoberta devastou Mahler, e ele tentou, em seguida, restabelecer seu casamento, que já andava muito complicado principalmente devido aos eventos de 1907. Alguns meses depois, e com o fantasma do fim do seu casamento pairando, o compositor procura os conselhos de Sigmund Freud. O encontro ocorreu na Holanda (Freud estava de férias) em uma tarde do dia 26 de agosto de 1910, e foi uma espécie de “consulta” de quase 4 horas durante uma caminhada pelas ruas da cidade de Leiden. Freud, em anotações para a sua aluna Marie Bonaparte (que, aliás, era bisneta de Napoleão), diagnosticou em Mahler ansiedade e também uma obsessão pela figura da mãe. Segundo Freud, Alma seria a figura materna escolhida inconscientemente por ele para substituir Marie Mahler.<sup>11</sup>

Pouco tempo depois, Alma retorna para o marido, e embora ainda se encontrasse secretamente com Walter Gropius, voltou a se dedicar inteiramente a Gustav, que, de sua parte, tentou corrigir os erros do passado, sem saber que teria menos de um ano de vida pela frente.

Em fevereiro de 1911, Mahler faz sua última apresentação em Nova Iorque e retorna, já extremamente debilitado, para a Europa. Logo depois, no dia 18 de maio, morre prematuramente aos 51 anos.

Mahler hoje descansa no cemitério de Grinzing, nos arredores de Viena.

---

<sup>10</sup> “I see everything in such a new light--am in such a state of flux, sometimes I should hardly be surprised suddenly to find myself in a new body. (Like Faust in the last scene.) I am thirstier for life than ever before and find the 'habit of existence' sweeter than ever. These days of my life are in fact like the Sibylline Books.” Tradução para o inglês: Ethne Wilkins, Ernest Kaiser e Bill Hopkins.

<sup>11</sup> Mais informações sobre o encontro entre Mahler e Freud no seguinte endereço: <https://pt.mahlerfoundation.org/mahler/locations/netherlands/leiden/meeting-with-freud/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

## 1.2 A CRENÇA DE MAHLER: AMBÍGUA EM ESSÊNCIA

Nessa parte dedicada à crença de Mahler, iremos mostrar o quanto o compositor estava longe de se associar a uma crença específica, criando para si muito mais um divino a partir das suas próprias considerações do que uma fé ligada a um credo específico. Assim, iremos mostrar aqui de que forma isso acontece, e como esse é um assunto que não tem uma resposta definida, mas possibilidades de definição que esperamos poder expor de maneira mais clara ao final da presente pesquisa, depois de passarmos por toda a discussão literária e filosófica que se liga a Mahler.

No início de 1897, o compositor decide se converter oficialmente à fé católica, mas tal conversão se deu em meio a muita polêmica, pois, para se tornar maestro da Ópera de Viena, cargo que ele sempre almejou, a pessoa deveria ser católica. Como foi dito na parte anterior, Mahler veio de uma família de judeus, e, ao longo da sua infância, participou dos ritos e cerimônias associados à crença; mas, ao longo da sua juventude, foi se desligando aos poucos dessas tradições e passou a ter uma fé sem laços com uma religião específica. Assim, é consenso entre os estudiosos, entre eles FISCHER (2011) e FLOROS (2016), que tal conversão se deu mais por motivos profissionais do que religiosos. Dessa forma, no dia 8 de abril, e com o apoio das personalidades mais influentes da época, Mahler assina um vantajoso contrato com a ópera, se tornando seu diretor e maestro principal, cargo que ocupou, com sucesso, por dez anos.

Como já foi dito anteriormente, a crença de Mahler tinha como característica intensos conflitos interiores que, a partir da sua música, se exteriorizam. O que mais inquietava Mahler dentro desses questionamentos era, sem dúvida, a presença do divino na natureza; mais especificamente, a maneira como esse divino se apresenta no “ente” chamado natureza, e de que maneira ele atua. Nesse sentido, o que mais perturbava Mahler era a relação entre bondade divina e o sofrimento humano.

Recorremos a Bruno Walter, que diz:

No que concerne à elevação do seu coração, era dado a ele atingir alturas de uma crença, mas não a crença firme em uma fé. Para ele, era terrível demais o sofrimento da criação, a carnificina no mundo animal, as maldades que um ser humano faz com o outro, a disposição que o corpo tem para doenças, as ameaças perpétuas do destino – tudo isso perturbava sempre a segurança da sua fé e tornava cada vez mais forte o

questionamento da sua vida: como o sofrimento e a maldade no mundo podem ser conciliados com a bondade e onipotência divina<sup>12</sup> (WALTER, 2013, p. 132).

Essa frase final será, de acordo com Morten Solvik, o dilema central da fé questionadora de Mahler (SOLVIK, 2007, p. 22). Em carta para a esposa, ainda no início do relacionamento, o compositor escreve: “nós não podemos dizer que somos inteiramente afortunados se existem outros nesse mundo que são desafortunados”<sup>13</sup> (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 89). Além disso, a frase “como alguém pode ser feliz se há criaturas sofrendo no mundo” – temática tratada a fundo por Dostoiévski, como veremos adiante, – era, de acordo com Alma, “a máxima pessoal de Mahler”<sup>14</sup> (FLOROS, 2016, p. 131).

O compositor questionava esse Deus indiferente, que vê criaturas sofrerem, e que parece não fazer nada para resolver a dor de que padece a humanidade. Aos dezoito anos, ele escreve as seguintes linhas, de um teor altamente dramático, para Deus:

Eu te conheço, enganador, pelo que você é! [...]. Por todo o vale da humanidade o choro é ouvido, ascende para as tuas frias e solitárias alturas! Você consegue compreender a indizível miséria aqui embaixo que pela eternidade vem sendo empilhada montanha acima? E nesses picos você senta entronado, rindo! Como, nos dias que estão por vir, você irá se justificar diante do vingador, você que não consegue expiar pelo sofrimento de nem ao menos uma alma atormentada!!!<sup>15</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 54).

E poderíamos pensar que esse foi apenas um momento de fúria adolescente diante das injustiças do mundo. Mas, trinta e um anos depois, aos 49 anos de idade, Mahler faz uma “acusação ardente direcionada ao Criador”, e afirma que em cada nova composição sua “surge mais uma vez a exclamação: você não é um pai, mas um Czar!”<sup>16</sup> (*ibid.*, p. 346).

Mesmo carregando essa angústia advinda da indiferença de Deus para com as suas criaturas, e se utilizando até de ironia para “atacar” essa divindade, Mahler não questiona a sua

---

<sup>12</sup> “In the elevation of the heart, it was given to him to reach elevations of belief; but the firm resting in the faith was not given to him. Too terrifyingly he had the suffering of the creation at heart, the slaughter in the animal world, the evil that human beings do to each other, the proneness of the body to diseases, the perpetual threats of fate – all of that shook him time and again from the security of his faith, and it became ever more consciously the problem of his life how the world’s suffering and the world’s evil could be reconciled with divine goodness and omnipotence.”

<sup>13</sup> “We cannot count ourselves entirely fortunate as long as there are others on this earth who are unfortunate.”

<sup>14</sup> “Mahler’s personal motto”. Trad para o inglês: Ernest Bernhardt-Kabisch.

<sup>15</sup> “Now I know you, deceiver, for what you are!... Out of the valley of mankind the cry goes up, soars to your cold and lonely heights. Do you comprehend the unspeakable misery here below that for aeons has been piling up mountain-high? And on those mountain peaks you sit enthroned, laughing! How in the days to come will you justify yourself before the avenger, you who cannot atone for the suffering of even one single frightened soul!!!” Tradução do alemão para o inglês: Ethne Wilkins, Ernest Kaiser e Bill Hopkins.

<sup>16</sup> “this cry again and again goes up: ‘Not their father art thou, but their tsar!’”

existência. Há um desespero, sim, mas há também uma necessidade de contato com esse ser, de tentar se comunicar com Deus e responder a essa pergunta fundamental: como se dá a convivência entre o bem, o mal e a liberdade, e qual seria o nosso destino após a morte? Essas duas vertentes dos questionamentos de Mahler foram resumidas anteriormente por nós naquilo que nomeamos *sobre a vida e sobre a morte*.

Seguindo aqui o raciocínio de Morten Solvik, Mahler, acima de tudo,

trouxe suas reflexões filosóficas, com todas suas aspirações e contradições, para o centro do seu projeto artístico. Desse conflito emergiu uma necessidade fora do comum de formular uma reação musical – uma resposta musical – para esse tópico de profunda importância<sup>17</sup> (SOLVIK, 2007, p. 22).

Para reforçar a ambiguidade da sua crença, e adicionar algumas camadas de complexidade ao depoimento de Bruno Walter e às argumentações de Morten Solvik, Alfred Roller (1864-1935), amigo e designer de palcos para as óperas dirigidas por Mahler, dá uma visão muito mais simples sobre a fé do amigo, revelando uma relação direta com Deus, sem intermediários:

Ele era profundamente religioso. Sua fé era a de uma criança. Deus é amor e o amor é Deus. Essa ideia aparecia mil vezes em nossas conversas. Uma vez perguntei a ele por que ele nunca compôs uma missa, e ele pareceu pego de surpresa. “Você acha que eu conseguiria colocar esse peso sobre mim? Bom, por que não? Mas não, há o *Credo* nela”. E ele começa a recitar o *Credo* em latim. “Não, eu não conseguiria fazer”<sup>18</sup> (ROLLER *apud* HARLAND, 2019, p. 271).

Esse trecho revela um homem que respeita a fé cristã/católica – citando parte da oração do *Credo* –, mas que não se vê como parte dessa crença no sentido de acreditar da mesma forma que um fiel normalmente acredita, seguindo seus ritos (lembramos aqui que Mahler não frequentava a missa). Dessa forma, ele não se sentia confortável em usar uma oração tão importante em uma das suas composições.

Mas a citação de Alfred Roller segue adiante, e revela uma subsequente mudança de opinião sobre a questão: “após um ensaio da 8ª sinfonia em Munique, ele [Mahler] se aproxima

<sup>17</sup> “Mahler brought his philosophical musing, with all of its aspirations and contradictions, to the heart of his artistic project. Out of this conflict there emerged an overwhelming urge to formulate a musical response – indeed, a musical answer – to this profoundly serious topic.”

<sup>18</sup> “He was deeply religious. His faith was that of a child. God is love and love is God. This idea came up a thousand times in his conversation. I once asked him why he did not write a mass, and he seemed taken aback. “Do you think I could take that upon myself? Well, why not? But no, there’s the credo in it.” And he began to recite the credo in Latin. ‘No, I couldn’t do it.’”

de mim em êxtase e, se referindo à nossa conversa anterior, diz: ‘Aí está, essa é a minha missa’<sup>19</sup> (ROLLER *apud* HARLAND, 2019, p. 271). E como veremos adiante, na sua 8ª sinfonia Mahler utiliza o texto do hino cristão *Veni Creator Spiritus* (“Venha Espírito Criador”), bem como a cena que fecha o *Fausto*, de Goethe.

Essa mudança de opinião – simbolizada no uso da palavra “missa” para uma composição sua – pode parecer paradoxal, mas mostra que, para Mahler, colocar uma oração como o *Credo* em uma de suas composições talvez fosse definitivo demais (lembramos aqui parte da oração: “Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica”, e assim por diante). Isso demonstra um respeito pelo texto do *Credo*, pela sua semântica; Mahler poderia muito bem optar por tratar tal oração como um rito codificado, mas o encara como texto, como declaração de fé, e se julga incapaz de “mentir” na música. Como nos diz Fischer, “se ele acreditava em um Pai Todo Poderoso, era em um sentido muito mais amplo do que o pretendido aqui”<sup>20</sup> (FISCHER, 2011, p. 395). E o *Veni Creator Spiritus*, hino tradicional cristão, que pede ao “espírito criador” – e não o “espírito santo”, do *Credo* – que desça sobre a terra e “abençoe o coração dos homens”, talvez fosse mais apropriado para aquilo em que ele acreditava.

Além disso, unir esse hino cristão a um texto literário de Goethe reforça ainda mais o caráter particular da crença de Mahler, um homem que, embora acreditasse em Deus, o chamava de “Czar”, e o criticava por ser um déspota que assiste à “indizível miséria” das almas sofredoras com indiferença.

Nesse sentido, um ponto interessante de se mencionar novamente aqui é o caráter absolutamente antidogmático da sua crença; Mahler nunca teve um “ídolo”, um nome com quem se identificasse, tanto no campo religioso quanto no campo artístico. Richard Wagner pode ter sido alguém que Mahler “seguiu” durante a sua juventude – quando participava do já mencionado “Círculo Pernerstorfer” –, adotando algumas das suas posturas no campo filosófico e seguindo vertentes como o vegetarianismo e a abstenção de álcool; mas isso durou apenas algum tempo e logo depois o compositor voltou a seguir os próprios passos, sem adotar um norte que guiaria suas ideias.

E fazendo aqui uma analogia, a crença de Mahler pode ser considerada uma espécie de mosaico onde uma peça completamente diferente da outra pode, mesmo assim, se encaixar e formar um todo coeso. Diferentes ideias, crenças e filosofias conviviam pacificamente dentro do intelecto mahleriano. Em outras palavras, Mahler estava aberto para receber o que quer que

---

<sup>19</sup> “But after a rehearsal of the Eighth in Munich he called cheerfully across to me, referring to this conversation: ‘There you are, that’s my mass.’”

<sup>20</sup> “If he believed in an Almighty Father, it was in a wider sense than the one intended here.”

fosse dentro do campo da fé, e se algo lhe despertasse o mínimo interesse, ele absorvia aquilo e passava a considerar tal “peça” como válida – tudo vinha para, ainda que paradoxalmente, enriquecer sua crença ao trazer a dúvida e a possibilidade de haver mais de uma verdade. Nesse sentido, basta dizermos que, ao longo da sua vida, Mahler teve ligação não apenas com a fé católica, mas também com o budismo, com a cabala e até mesmo com os ensinamentos de Emanuel Swedenborg (1688-1772), espiritualista sueco que atuava como cientista, inventor, místico e filósofo (FLOROS, 2016). Assim, podemos dizer que o compositor não cultivava uma única visão de mundo, mas uma junção de peças em um mosaico que, em consequência, torna-se um caleidoscópio muito rico de ser estudado – algo que veremos, adiante, em Goethe.

Nesse mosaico, a peça onipresente pertence, claro, ao ser superior em que Mahler sempre acreditou; mas, como vimos, mesmo esse Deus de muitas faces não era uma figura perfeita e ideal na visão de Mahler: ele era um Deus “Czar”, mas que também carrega em si a bondade e o perdão – “Deus é amor e o amor é Deus”; um Deus cujo espírito doador é parte da sua essência – o espírito de *caritas*<sup>21</sup> que veremos na cena final do *Fausto* e que Mahler apreciava –, mas que também permite o sofrimento humano e não age para interromper essa dor. Para Mahler, era impossível considerar Deus uma figura definida, imutável e encontrar, por exemplo, na Bíblia, todas as respostas para se entender o “funcionamento” desse ser. Era no sincretismo de ideias, proposições e dúvidas que recaía a crença de Mahler, por isso a complexidade de se entender o funcionamento da sua fé.

Independente dos vários ângulos e possibilidades de se analisar a crença do compositor, um argumento é comum a todos aquelas que estudaram a sua música e a sua vida. Coloco aqui as palavras de Constantin Floros, que resume bem esse emaranhado mahleriano: “Por toda sua vida, seu interesse principal recaía nas questões metafísicas. Elas o cativavam e o ocupavam de tal maneira que quase podemos falar de uma ‘agonia metafísica’”<sup>22</sup> (FLOROS, 2016, p. 102).

Através de uma conversa entre Mahler e o amigo Richard Specht – que inclusive escreveu a primeira biografia do compositor, em 1913 –, temos reforçada a ideia de que muito dessa “agonia metafísica”, proveniente das suas concepções sobre o que é Deus, sua bondade, por que há o mal no mundo, etc., era “transposta” diretamente para sua música (uma “resposta musical”, como disse Morten Solvik, 2007, p. 22). Segundo Specht:

---

<sup>21</sup> Como irá ficar claro ao longo da presente tese, entendemos *caritas* aqui no sentido mais tradicional do termo: caridade, amor, compaixão e entrega. No entanto, a essa definição, iremos adicionar aquela que Dostoiévski irá trabalhar em *Os Irmãos Karamázov*: a responsabilidade por todos e o perdão como um caminho para a comunhão entre os homens.

<sup>22</sup> “All his life, his prime interest was in metaphysical questions. They captivated and occupied him to such a degree that one can almost speak of a metaphysical agony.”

Lembro que durante uma caminhada ele me disse que era capaz de reproduzir em sons musicais toda a sua *weltanschauung*, sua concepção filosófica da vida, assim como qualquer sentimento, processo natural ou paisagem<sup>23</sup> (SPECHT *apud* FLOROS, 2016, p. 169).

Assim, podemos dizer que Mahler reproduzia “sinfonicamente” a sua concepção filosófica de mundo, bem como seus maiores questionamentos: “o significado da vida, a aporia da morte, o problema da vida após a morte”<sup>24</sup> (FLOROS, 2016, p. 170). Essa forma de ver a arte como um instrumento para compreendermos o mundo vem provavelmente das leituras que Mahler fez dos ensaios de Richard Wagner, que têm origem, por sua vez, nos escritos de Schopenhauer. Para o filósofo alemão, “o compositor revela a essência íntima do mundo e expressa um profundo conhecimento em uma linguagem que a razão não consegue entender”<sup>25</sup> (SCHOPENHAUER *apud* FLOROS, 2016, p. 171).

Achamos importante enfatizar essa maneira de entender a música – vê-la como um instrumento, ainda que abstrato, para expressar uma inquietude. No caso de Mahler, sua obra servia para estabelecer essa espécie de ponte de expressão artística, fundamental para que ele pudesse colocar em música aquilo que o afligia no seu interior – a sua agonia metafísica.

Como já dissemos, a literatura – campo da arte que Mahler tinha como principal fonte para trabalhar, explorar e entender o mundo em que vivia – entra aqui como parte fundamental nessa equação que procura uma forma de explicar e entender a crença do compositor a partir de nomes como Goethe e Dostoiévski, bem como no trabalho de filósofos que falaram da existência ou não de Deus, fé e experiência religiosa.

Passemos então para a próxima parte, procurando tentar deixar mais claro de que forma a literatura auxilia Mahler nessa busca; para tanto, iremos fazer um apanhado dos principais nomes lidos pelo compositor para assim visualizarmos como se configurava esse universo literário em cada um dos autores.

---

<sup>23</sup> “I recall that during a walk he told me he knew that he was capable of reproducing in musical sounds his entire *weltanschauung*, his philosophical conception of life, as well as he could any feeling, natural process or landscape.”

<sup>24</sup> “the question as to the meaning of life, the aporia of death, the problem of life after death.”

<sup>25</sup> “the composer reveals the innermost being of the world and express the wisdom in a language that his reason does not understand.”

### 1.3 A PROCURA POR RESPOSTAS? NOS LIVROS.

Se Mahler afirma conseguir passar suas concepções filosóficas de vida em notas musicais, como podemos, através do nosso campo, a literatura, ver isso em outros termos – em ângulos mais palpáveis e passíveis de análise? Mais especificamente, e nos voltando aqui para a temática do presente estudo, como podemos conhecer melhor a crença do compositor, sendo ela assim tão ambígua e paradoxal, através da literatura?

Mahler lia muito e leu durante toda a vida. Era nos livros que ele buscava as respostas para os seus principais questionamentos. Em carta para Friedrich Löhr, amigo de longa data, Mahler escreve:

Estou devorando um número cada vez maior de livros! Eles são, afinal, os únicos amigos que eu mantenho próximo de mim! E que amigos! Deus, se eu não tivesse nenhum livro! Eu esqueço tudo o que acontece à minha volta quando a voz de “um deles” chega até mim! Eles se tornam cada vez mais familiares e consoladores para mim, meus verdadeiros irmãos e pais e amantes<sup>26</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 153).

Mahler era um leitor conservador. Enquanto a Europa de meados do século XIX já abraçava o realismo, o compositor abria exceções e lia autores contemporâneos apenas quando os conhecia ou depois de realizar uma leitura rápida de algumas passagens previamente selecionadas (FISCHER, 2011, p. 131). Em sua maioria, os autores lidos pelo compositor eram anteriores a ele e já pertenciam a uma tradição literária estabelecida. Se algo o inquietava, ele buscava nos livros de tais autores uma forma de complementar, responder, confirmar, negar, etc., aquilo que provocava essa inquietude.

Iremos fazer aqui uma breve passagem por alguns autores apenas para termos uma visão geral sobre as escolhas literárias de Mahler para, em seguida, chegarmos aos principais nomes do universo literário e filosófico do compositor: Goethe e Dostoiévski.

William Shakespeare era um dos escritores de que Mahler mais gostava, e depois de assistir a uma performance de *Romeu e Julieta*, Mahler diz para sua esposa que a peça “abriu os seus olhos para o maior de todos os poetas e talvez de todos os seres humanos”<sup>27</sup> (MAHLER

---

<sup>26</sup> “I am ‘devouring’ an increasing number of books! They are, after all, the only friends that I keep by me! And what friends! Heavens, if I had no books! I forget everything round about me whenever a voice from ‘one of us’ reaches me! They become ever more familiar and more of a consolation to me, my real brothers and fathers and lovers.”

<sup>27</sup> “opened my eyes once again to the greatest of all writers and perhaps of all human beings.”

*apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 144). E em um comentário para sua amiga e confidente Natalie Bauer-Lechner, Mahler, ao falar da genialidade de Beethoven, menciona haver apenas dois nomes que se equiparam ao compositor: Richard Wagner e William Shakespeare (BAUER-LECHNER, 2013, não paginado).

Friedrich Schiller (1759-1805) também consta como um dos autores que Mahler apreciava. Da sua obra, é importante mencionarmos o apreço que o compositor tinha pelo ensaio *Über naive und sentimentalische Dichtung* (“Sobre Poesia Ingênua e Sentimental”), escrito em 1795, e que trabalha com a relação artista-natureza e o conceito de *teofania*: a manifestação de Deus nessa natureza. Mahler era um artista que sempre procurava uma conexão com a natureza não só ao adicionar na sua música sons de pássaros e de tempestades, mas também por ser simplesmente obrigatório para ele estar sempre em contato com ela através das longas caminhadas diárias por trilhas e montanhas durante as suas férias, bem como horas de mergulho nos lagos da região. A presença de sinceros em várias das suas obras, em momentos “transcendentais” da música, talvez sirva como uma confirmação dessa ligação do compositor com uma natureza idílica e elevada. Nesse sentido, o ensaio de Schiller deve ter certamente provocado um forte efeito em Mahler, e irá aparecer algumas vezes ao longo da presente pesquisa

Jean Paul, já mencionado anteriormente, foi, segundo Jens Malte Fischer, um autor muito presente na juventude do compositor (FISCHER, 2011, p. 133), e influenciou não apenas os questionamentos de Mahler, mas permitiu traçar paralelos entre estilo literário e musical; ou seja, certas características dos romances de Jean Paul podem ser encontradas em obras do compositor.

Nesse sentido, Fischer não tem dúvida de que

a sua [Jean Paul] auto-ironia, seu humor excêntrico e grotesco, a profundidade emocional dos seus romances líricos, suas intensas descrições da natureza, seus insights políticos e perspicácia satírica, sua inspiração interior, suas solenes considerações sobre amizade e sua incansável imaginação linguística devem ter atingido o jovem Mahler como o trabalho de um espírito semelhante ao dele<sup>28</sup> (FISCHER, 2011, p. 135).

É possível perceber no comentário acima a maneira como Jean Paul mistura elementos que, teoricamente, não combinam, e era isso que provavelmente mais chamava a atenção de

---

<sup>28</sup> “his self-irony, his whimsical and even grotesque humour, the emotional depth of his lyrical outbursts, his intense descriptions of nature, his political insights and satirical acuteness, his inward inspiration, his hymn-like accounts of friendship and his inexhaustible linguistic imagination must have struck the young Mahler as the work of a kindred spirit.”

Mahler. O escritor unia, em seus romances, humor e tragédia humana, o sublime e o ridículo – situações banais em conflito com momentos de elevação emocional. E, como vimos anteriormente, a música de Mahler continha muitos desses elementos contrastantes e conflitantes.

Fischer também destaca o “senso de totalidade épica” presente tanto na obra de Jean Paul quanto nas sinfonias de Mahler. Se para este “a sinfonia deve ser como o mundo, abraçar tudo”, para Jean Paul a tarefa do escritor não deve ser diferente. Assim, o “escritor de sinfonias”, como Mahler é chamado por Fischer,

combina em seu cerne uma multiplicidade de diferentes almas, incluindo a do humor, a satírica, a parodista (basta pensarmos nas marcações de partitura ‘com humor’, e ‘em um espírito de paródia’), o filósofo contemplativo, o observador reflexivo do mundo, o apaixonado sensível (o *adagietto* da 5ª sinfonia), o amante da natureza (‘igual ao som da natureza’, lemos no primeiro movimento da sua 1ª sinfonia), o entusiasta (o ‘veni creator spiritus’ da 8ª sinfonia) [...]: tudo isso pode ser redescoberto no mundo de Jean Paul<sup>29</sup> (FISCHER, 2011, p. 135).

É importante lembrar aqui que a 1ª sinfonia de Mahler foi inicialmente chamada de *Titã*, título que foi prontamente ligado ao romance homônimo de Jean Paul, publicado em 1803. Carl Niekerk, no livro *Reading Mahler* (2013), vai além, e acredita, inclusive, que estudar a obra do escritor forneceria *insights* interessantes para entendermos melhor a 1ª sinfonia, ou ao menos

ajudaria a entender melhor um pouco das tradições literárias e intelectuais que a influenciaram (ou o que Mahler associou a ela) [...]. A narrativa literária de Jean Paul lembra a narrativa musical de Mahler: o interesse de Jean Paul em humor e sátira, juntamente com reflexões filosóficas e um interesse profundo pela natureza, podem ser encontrados na música de Mahler<sup>30</sup> (NIEKERK, 2013, não paginado).

E não é apenas Carl Niekerk que vai nessa linha de pensamento. Morten Solvik inclui o escritor E.T.A Hoffmann, ao afirmar que

as técnicas usadas por E.T.A Hoffmann e Jean Paul, por exemplo, incluem uma cuidadosa atenção a detalhes banais, situações ridículas, inserção de informações

<sup>29</sup> “combines within his breast a multiplicity of different souls, including the humorist, the satirist, the parodist (think of his performance markings ‘with humour’ and ‘in a spirit of parody’), the contemplative philosopher, the reflective observer of the world, the sensitive lover (as in the *Adagietto* of the Fifth Symphony), the nature worshipper (‘Like a sound of nature’, we read in the opening movement of the First Symphony), the enthusiast (the ‘Veni, creator spiritus’ of the Eighth Symphony), [...] all of this can be rediscovered in the world of Jean Paul.”

<sup>30</sup> “help us gain an impression of some of the literary and intellectual traditions that informed it (or that Mahler associated with it) [...]. Jean Paul’s literary narratives resemble Mahler’s musical narratives: Jean Paul’s interest in humor and satire, in combination with philosophical musings and a deep interest in nature, can also be found in Mahler’s music.”

estranhas ao tema e comentários irônicos sobre a natureza humana. O resultado final [...] evoca a instabilidade e as confusões de um sujeito não confiável e de um mundo inconsistente. O texto demonstra contradições e, semelhante à música de Mahler, torna-se um código para o inefável e volátil fenômeno que está tentando capturar<sup>31</sup> (SOLVIK, 2007, p. 33).

Não por acaso, E.T.A Hoffmann era um escritor muito presente nas leituras de Mahler, e não apenas porque o compositor leu algumas das suas obras, mas também porque muitos amigos comparavam a personalidade do músico com a de Johannes Kreisler, personagem da obra de Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* (“Peças de Fantasia à Maneira de Callot”), de 1814, que será mencionada quando tratarmos da sua 1ª sinfonia.

Hoffmann influenciou muito o compositor, principalmente pelos seus estudos relacionados à música. Dois pontos defendidos por Hoffmann sobressaem aqui e caem como uma luva naquilo que Mahler interpretava do tema: a noção de “música da natureza” e a ideia da missão metafísica da arte musical (FLOROS, 2016, p. 60).

Sobre o primeiro ponto, já mencionamos o quanto Mahler valorizava a relação do homem com a natureza e como ele colocava, na sua própria música, passagens que evocam essa natureza. E se pensarmos nos nomes que o músico deu aos movimentos da sua 3ª sinfonia, fica fácil perceber que sua composição foi inteiramente realizada tendo em mente a natureza e todos os seus “níveis”.

Os movimentos são assim nomeados: 1) *Der Sommer marschiert ein* (“Chega o Verão”); 2) *Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen* (“O que me dizem as flores do campo”); 3) *Was mir die Tiere im Walde erzählen* (“O que me dizem os animais da floresta”); 4) *Was mir der Mensch erzählt* (“O que me dizem os homens”); 5) *Was mir die Engel erzählen* (“O que me dizem os anjos”) e 6) *Was mir die Liebe erzählt* (“O que me diz o amor”).<sup>32</sup>

Mahler queria falar, através da música, sobre a natureza, tentando criar um mundo naquela que seria a sua sinfonia mais longa (em torno de 1h30m).

Sobre o segundo ponto defendido por Hoffmann – a missão metafísica da música –, já foi mostrado que Mahler considerava o seu trabalho de compositor como algo que realizava para o “benefício da humanidade”, como disse em carta para, na época, sua namorada Alma Schindler (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 82). E uma analogia interessante a

<sup>31</sup> “The techniques employed by E.T.A. Hoffmann and Jean Paul, for instance, include scrupulous attention to banal detail, ridiculous situations, insertion of extraneous information, and wry comments on human nature. The end result, often humorous and bewildering, conjures up the instability and confusions of an unreliable subject and an inconsistent world. The text enacts contradiction and, like so much of Mahler’s music, becomes a cipher for the ineffable, volatile phenomena it is trying to capture.”

<sup>32</sup> Os títulos aparecem em carta que Mahler manda a Max Marschalk no dia 6 de agosto de 1896 (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 192).

respeito disso aparece no estudo que Caroline Kita faz de Mahler e Siegfried Lipiner, seu primeiro, digamos, mentor intelectual, e já mencionado anteriormente.

Ela estabelece uma relação entre Mahler, Lipiner e a passagem bíblica em que Jacó luta com um anjo. Diz a pesquisadora:

Eles acreditavam que arte e vida não podiam ser separadas, e que foi a bênção de Deus que tornou a criação artística possível, uma bênção que só foi concedida por meio de confrontação, luta, desafio, para finalmente termos a aproximação de Deus com o homem por meio de um entendimento do amor puro e abrangente que une os mundos terrestre e celestial. Neste amor, a redenção é finalmente alcançada. A redenção, portanto, não era apenas um objetivo pessoal para Lipiner e Mahler, mas a criação de uma experiência religiosa redentora aberta a todas as pessoas<sup>33</sup> (KITA, 2011, p. 6).

Essa visão do artista como um intermediário entre o divino e o terreno era aquilo que E.T.A Hoffmann defendia nos seus escritos teóricos; um ideal que Mahler tomou como missão por toda a sua vida, e que será abordado com profundidade no capítulo final, dedicado à obra musical do compositor.

Falando agora de Richard Wagner, não era apenas a sua música que Mahler admirava, passando toda a sua vida de maestro regendo obras do compositor. Os ensaios de Wagner eram, na sua maioria, conhecidos de Mahler, que citava trechos em cartas enviadas aos seus amigos e à sua esposa (FLOROS, 2016). Um dos textos mais conhecidos escritos por Wagner tem o título “Beethoven” (1870), e foi descrito pelo próprio músico como “uma investigação sobre a natureza da música”<sup>34</sup> (WAGNER *apud* FLOROS, 2016, p. 64). Mahler considerava o ensaio um dos textos mais profundos que leu sobre o tema, colocando-o no mesmo nível daquilo que Schopenhauer escreveu sobre música, e de que trataremos logo adiante.

No ensaio *Religion und Kunst* (“Religião e Arte”), de 1880, Wagner faz uma defesa do bramanismo, vê como pecaminoso “o assassinato de criaturas e o consumo de cadáveres de animais mortos”<sup>35</sup> (*ibid.*, p. 65) e pede a nossa abstinência no consumo de carne. Mahler, sem mencionar Wagner, escreve em carta, alguns meses após a publicação do ensaio, que no último mês passou a ser vegetariano e que esperava a regeneração da sociedade “como um resultado

---

<sup>33</sup> “They believed that art and life could not be separated, and it was the blessing of God that made artistic creation possible, a blessing that was only granted through challenge, struggle, defiance, and finally the bringing of God closer to man, through an understanding of the all-encompassing pure love that unites the earthly and heavenly worlds. In this love, redemption is finally achieved. Redemption was therefore not just a personal goal for Lipiner and Mahler, rather the creation of a redemptive, religious experience open to all people”.

<sup>34</sup> “A more probing investigation of the nature of music”.

<sup>35</sup> “Sinfulness of killing living beings and the consumption of cadavers of murdered animals”.

dessa voluntária subjugação [do corpo]”<sup>36</sup> (*ibid.*, p. 65). Como já foi dito, Mahler manteve a dieta vegetariana ainda por alguns anos.<sup>37</sup>

Com relação ao antissemitismo de Wagner, Mahler, de origem judaica, nunca falou abertamente sobre a questão; mas parece evidente que isso não o incomodava, uma vez que passou a sua vida regendo as obras do seu mestre e se aprofundando nas suas considerações filosóficas.

No campo da filosofia, as leituras de Mahler – assim como no campo literário – eram ecléticas, e revelam uma mente que buscava respostas em autores que poderiam seguir o caminho contrário daquilo em que ele acreditava, como era o caso de Nietzsche, autor que será tratado mais detidamente no andamento do presente texto.

Para se ter uma ideia dessa variedade, o compositor leu o *Banquete* (385-370 a.C), de Platão, e em carta para a esposa afirmou ter gostado da “verve de representação e o fogo dramático da narrativa”<sup>38</sup> (MAHLER *apud* FLORES, 2016, p. 46), e ter apenas passado a entender melhor os escritos do filósofo apenas quando estava mais velho.

Gustav Theodor Fechner, pioneiro da psicologia experimental e fundador da psicofísica, era um dos filósofos preferidos de Mahler, e assim como Hermann Lotze (1817-81), Eduard von Hartmann (1842-1906) e Friedrich Albert Lange (1828-75) – todos autores que Mahler lia –, tentava conciliar metafísica e ciência. Tais nomes, segundo Morten Solvik, “argumentam pela validade da investigação científica enquanto, ao mesmo tempo, posicionam as descobertas advindas dessa investigação no domínio das aparências, por trás das quais é possível encontrar uma realidade mais profunda e essencial”<sup>39</sup> (SOLVIK, 2007, p. 29).

À época, a filosofia alemã se caracterizava por um conflito entre materialismo e idealismo, conflito este que tem suas sementes nos estudos de Immanuel Kant (1724-1804). Para Kant, podemos apenas interagir diretamente com aquilo que conhecemos – os objetos do mundo como eles aparecem para nós –, e aquilo que ele chama de *Ding an sich* (“coisa em si”), isto é, a essência das coisas, que, embora exista e contribua para a experiência, é distinta dos objetos da experiência e, portanto, inacessível à sensibilidade e ao conhecimento humano.

Embora, para Kant, o acesso a esse domínio não estivesse ao alcance dos humanos, o filósofo nunca negou a sua existência, o que deixou campo aberto para que a filosofia pudesse

---

<sup>36</sup> “As a result of this voluntary subjugation”.

<sup>37</sup> Há mais informações sobre o tema no ensaio de Wagner, *Das Judentum in der Musik* (“O Judaísmo na Música”), publicado em 1850.

<sup>38</sup> “Verve of representation and the dramatic ‘fire’ of the narrative.”

<sup>39</sup> “argued for the validity of scientific inquiry while positioning these findings in the realm of appearances behind which lay a deeper, more essential reality.”

explorar as possibilidades de uma epistemologia ligada à metafísica; e aqui entra justamente Gustav Fechner, nome que interessava a Mahler justamente por conciliar tais campos.

O filósofo propõe, a partir dos seus estudos, três estágios para a existência. Nas palavras de Fechner:

O homem vive na terra não uma vez: mas três vezes. O primeiro estágio da vida é um sono contínuo; o segundo estágio alterna entre dormir e acordar; o terceiro é um eterno despertar. No primeiro estágio o homem vive sozinho nas trevas; no segundo ele vive junto a companhias, próximo e em meio aos outros, mas à parte e junto a uma luz que mostra para ele apenas o exterior; no terceiro estágio, sua vida se une à vida de outras almas na mais alta esfera do Espírito Supremo, e ele discerne a realidade das coisas definitivas<sup>40</sup> (FECHNER, 1907, p. 1).

Em outras palavras, o primeiro estágio é antes de nascermos – o sono contínuo –, o segundo é a nossa vida na terra e o terceiro é o “eterno despertar”, que tem início depois que morremos.

O que Fechner desenvolve em seguida é uma teoria de crescimento da alma que, após despertar para a segunda vida – ou seja, o nascimento –, tem, na terra, a oportunidade de crescer através das suas conquistas e “nobreza de caráter”; e o que foi feito em vida tem reflexos na eternidade – o terceiro estágio da alma – em que as almas estão unidas em um “pensamento criativo” (*ibid.*, p. 5). Nesse estágio, pessoas que, em vida, realizaram grandes feitos, terão influência sobre almas menos esforçadas e irão “transmitir” a elas conhecimento e ensinamentos para que elas possam ascender a uma esfera mais alta nesse terceiro estágio. Fechner cita Goethe, juntamente com Cristo, Napoleão e Lutero, como exemplos de grandes espíritos (*ibid.*, p. 13).

O que é interessante na filosofia de Fechner – e que irá influenciar o pensamento de Mahler – é que não há céu nem inferno, nem recompensa nem punição:

Essa é a grande justiça da criação, que cada um faça para si próprio as condições para a sua vida futura. Ações não serão retribuídas através de recompensas ou punições; não há céu nem inferno no sentido cristão, judaico e pagão da palavra, em que a pessoa adentre após a morte<sup>41</sup> (*ibid.*, p. 17).

<sup>40</sup> “Man lives upon the earth not once, but three times. His first stage of life is a continuous sleep; the second is an alternation between sleeping and waking; the third is an eternal waking. In the first stage man lives alone in darkness; in the second he lives with companions, near and among others, but detached and in a light which pictures for him the exterior; in the third his life is merged with that of other souls into the higher life of the Supreme Spirit, and he discerns the reality of ultimate things.” Tradução para o inglês: Mary C. Wadsworth.

<sup>41</sup> “This is the great justice of creation, that every one makes for himself the conditions of his future life. Deeds will not be requited to the man through exterior rewards or punishments; there is no heaven and no hell in the usual sense of the Christian, the Jew, the heathen, into which the soul may enter after death.”

O que a pessoa realiza em vida pode até influenciar o lugar que ela terá no terceiro estágio, mas, independente disso, todas as pessoas, sem exceção, estarão nesse mesmo estágio após a morte. E, como foi dito, isso aproxima Fechner de Mahler pelo simples fato de ambos acreditarem que a salvação virá para todos – o amor *caritas* contempla todas as almas. Esse pensamento ficará mais claro quando analisarmos o texto que Mahler usou para o *finale* da sua 2ª sinfonia, bem como o roteiro geral da 3ª sinfonia (colocado em notas de programa), e a cena final do *Fausto*, usada na sua 8ª sinfonia, em que tais ideias aparecem de forma mais clara e se conectam à crença do compositor.

Dois filósofos de vital importância para Mahler foram Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, e vamos mencioná-los brevemente pois iremos trabalhar com as suas filosofias em partes separadas.

Em Schopenhauer, podemos dizer que ele deu um passo além de Kant na interpretação da “coisa em si”, e da possibilidade de acesso a ela, ao ter como uma de suas bases a filosofia platônica. O filósofo afirma que através dos objetos à nossa volta (as representações), e da experiência que tiramos da interação com eles, desenvolvemos os conceitos (representação da representação). A vontade participa dessa equação como um motor onipresente, influenciando e motivando as nossas decisões em relação aos objetos com que interagimos, e aos conceitos que criamos, até o ponto em que nos damos conta de que essa vontade nunca será satisfeita e de que nunca chegaremos à manifestação direta dela – o desprendimento total do objeto, um estado de pleno conhecimento da “coisa em si” kantiana (BOSSERT, 2012 & JANAWAY, 2002).

Mas embora fosse conhecido por essa visão resignada, em que estamos todos à mercê das nossas vontades, Schopenhauer via na arte – e em especial na música – uma forma de transcendermos (sem Deus) o mundo em que vivemos, e de termos, enfim, contato com a “coisa em si”. A filosofia platônica entra aqui a partir do conceito de *ideia* que Schopenhauer desenvolve e unifica à noção que estabelece dessa “essência superior” a que podemos ascender.

A música seria, para Schopenhauer, a vontade em si, e por meio dela podemos ter acesso à *ideia* platônica. É como se a música expressasse não um sentimento particular como, por exemplo, uma tristeza, uma alegria, um estado delimitado por um acontecimento que possa ser isolado temporalmente da nossa vida, mas a tristeza, a alegria, etc., no sentido universal dos termos – sentimos ontologicamente tais estados de espírito.

A cegueira com relação ao ideal e à “coisa em si” é o que “impede que a humanidade alcance unidade com o universo, um estado reservado apenas para artistas de gênio e indivíduos

capazes de abnegar as vontades e, portanto, dissolver a sua própria pessoa”<sup>42</sup> (SOLVIK, 2007, p. 33), conceitos estes que podemos contemplar nos escritos orientais, como os da filosofia budista.

A obra magna de Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (“O Mundo como Vontade e Representação”), publicada pela primeira vez em 1819, era um dos livros favoritos de Mahler (SOLVIK, 2007, p. 33), e tais conceitos relacionados à música sem dúvida reforçaram a sua convicção do papel superior da arte e do seu lugar como porta voz da “coisa em si”.

O último filósofo que iremos mencionar é Friedrich Nietzsche, e as leituras que Mahler fez dele, embora tenham se limitado à juventude e alguns anos da sua fase adulta, tiveram um impacto muito forte no seu crescimento intelectual.

Temos, por exemplo, a noção de esforço e sofrimento – o “abraçar o trágico”, mote ao qual Nietzsche é várias vezes associado – que tanto Mahler quanto Nietzsche consideravam como algo positivo e necessário durante a nossa vida. A diferença reside, claro, no campo teleológico: enquanto para Nietzsche tal esforço deve se realizar com vistas a se chegar ao *Übermensch* (super-homem) terreno, para Mahler esse esforço conecta-se muito mais à escatologia cristã de salvação e redenção, bem como às ideias de Fechner sobre o terceiro estágio das nossas vidas. De qualquer forma, mesmo com visões diferentes quanto à finalidade de tal esforço terreno, Mahler e Nietzsche veem um rumo e um objetivo para as nossas vidas, seja para edificar o super-homem que está acima do bem e do mal (Nietzsche), seja para preparar esse homem para a vida eterna em uma esfera superior (Mahler).

Mahler leu várias obras de Nietzsche, e isso fica provado pela influência que o pensamento do filósofo teve para a composição da sua 3ª sinfonia. O compositor faz uso, por exemplo, da “Canção da Meia-Noite” (*Mitternachtslied*), presente em *Assim Falou Zarathustra* (1883), no quarto movimento da obra, e de que iremos falar adiante, no capítulo dedicado à obra de Mahler. Sobre o livro de Nietzsche, Mahler afirma: “O *Zarathustra* nasceu a partir do espírito da música – é do início ao fim construído ‘sinfonicamente’”<sup>43</sup> (MAHLER *apud* FLOROS, 2016, p. 73).

Com o passar do tempo, era inevitável um certo afastamento entre Mahler e os escritos de Nietzsche, principalmente no que concerne à oposição entre a crença em um Deus por parte de Mahler e o niilismo nietzschiano, que decreta a morte dessa mesma entidade. Ainda: o apreço

---

<sup>42</sup> “prevents most of humanity from attaining oneness with the universe, a state of being reserved only for artists of genius and individuals capable of abnegating the will and thus dissolving their individual selves.”

<sup>43</sup> “Zarathustra is born altogether from the spirit of music – is downright ‘symphonically’ constructed.”

pela metafísica de um lado, e a negação da sua existência do outro, além do fato de o ápice do ser humano estar simbolizado, para Nietzsche, na figura do *Übermensch* (e do conceito de moralidade que ele cria para si), e, para Mahler, na comunhão eterna com o divino após a morte.

## 1.4 GOETHE E DOSTOIÉVSKI: REFLEXOS NA VISÃO DE MUNDO DE MAHLER

Depois de traçar uma breve biografia de Mahler, ver um pouco da sua crença e da sua relação com Deus para, enfim, apresentar os autores que ele lia e que influenciaram sua visão de mundo, passamos agora para Goethe e Dostoiévski. Os dois autores são fundamentais para o presente estudo por terem realizado uma densa discussão sobre os temas que mais inquietavam Mahler: quem é Deus, e como podemos conciliar a bondade divina com o sofrimento humano.

Goethe era o autor preferido de Mahler, e ao longo de toda a vida do compositor é possível encontrar alusões ao escritor em cartas e depoimentos de pessoas próximas. Bruno Walter é taxativo, e escreve: “mas o Sol no céu do seu [de Mahler] mundo intelectual era Goethe, cuja obra ele conhecia de uma forma excepcionalmente perspicaz e amava citar a partir do poderoso poder de memória que possuía”<sup>44</sup> (WALTER *apud* FLORES, 2016, p. 49). Constantin Flores menciona uma intensa veneração por Goethe (FLORES, 2016, p. 49), e a já mencionada confidente de Mahler na sua época de juventude, Natalie Bauer-Lechner, afirma ter tido uma conversa fascinante com Mahler a respeito de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, lançado em 1796 (BAUER-LECHNER, 2013, não paginado).

Mahler passou a vida inteira lendo e relendo *Conversações com Goethe nos Últimos Anos de Sua Vida* (1850), um vasto panorama do mundo intelectual de Goethe a partir de conversas com o seu amigo e editor Johann Peter Eckermann. Em carta de julho de 1894, Mahler faz inclusive alguns apontamentos sobre comentários de Goethe para Eckermann a respeito do significado dos termos “clássico” e “romântico”, e de toda a discussão envolvida entre as duas correntes artísticas; e, ainda, após uma conversa com o amigo Arnold Berliner sobre o tema, Mahler manda, alguns dias depois, o seguinte comentário junto com uma citação de Goethe, presente no livro, e enfatiza a conexão entre a sua visão sobre o tema e a opinião do escritor:

O que Goethe diz sobre o significado dos termos Clássico e Romântico é isso: “O que é Clássico eu chamo de saudável, o que é Romântico [chamo de] doente. A maior parte das obras modernas é romântica não porque é moderna, mas porque é fraca,

---

<sup>44</sup> “But the sun in the heavens of his intellectual world was Goethe, whose work he knew in an exceptionally comprehensive manner and loved to quote from the limitless power of his memory.”

prejudicial e doente, e uma obra antiga não é clássica porque é antiga, mas porque é forte, fresca, alegre e saudável. Se distinguirmos o Clássico do Romântico por tais critérios, a situação é logo clarificada” [...]. A conexão interna entre o meu argumento e o de Goethe deve ser óbvia<sup>45</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 155).

Tudo isso para mostrar não apenas a ligação intelectual entre os dois artistas, mas o quanto Mahler se espelhava em Goethe para desenvolver suas próprias ideias. Essa conexão está longe de parar por aí, e se estende para aquilo que será tratado na presente tese: tanto a crença de Mahler quanto a de Goethe ainda causam discussão até hoje, e está claro que isso não é por acaso. Músico e escritor nunca se assentaram em uma base de crenças e dogmas e estabeleceram ali a sua fé, fixa e imutável. Pelo contrário: embora sempre tenham acreditado em Deus, os dois passaram a vida toda com uma visão ambígua dele.

Não iremos entrar em detalhes aqui pois dedicaremos um capítulo à crença de Goethe, mas é válido mencionar que a própria polaridade que encontramos no *Fausto* – o livro preferido de Mahler –, é a que encontramos no projeto artístico de Goethe. O *Fausto* seria

um desfile de variedades quase excessivo para a consciência, mas que o autor logra costurar a partir de um princípio diretor, um princípio evolutivo à luz do qual a infinita variedade permite vislumbrar um sentido único, o qual, inclusive, justifica a própria variedade e todas as suas oposições, confusões e ambiguidades (COELHO, 2020, p. 68).

No entanto, o projeto de Goethe não apresenta um “otimismo intelectualista”, mas é “do começo ao fim uma ode à falência do intelecto em seu projeto de síntese final, de compreensão do Absoluto” (*ibid.*, p. 68). Esse conflito – essa tensão entre partes, que não se resolve no *Fausto* a não ser pela intervenção do divino na sua cena final – tem reflexo no seu próprio projeto artístico, atado à sua crença multifacetada em um ser superior, e que não atingiu uma “síntese final” do que seria esse Absoluto.

Em outras palavras, Goethe, na obra que seria a sua maior realização em vida, nos expõe um personagem ambíguo, atuando dentro de uma complexa teia de conflitos que, embora permita “vislumbrar um sentido único”, como nos diz Coelho, não deixa de revelar um emaranhado de pontos de vista que de forma paradoxalmente salutar enriquece a sua visão de mundo e serve como uma fonte muito rica para pensarmos a sua fé e traçarmos um paralelo com a crença de Mahler.

---

<sup>45</sup> “What Goethe says on the meaning of the terms Classical and Romantic is this: ‘What is classical I call healthy, what is Romantic sick. – Most modern work is Romantic not because it is modern but because it is weak, sickly and ill, and old work is not Classical because it is old but because it is strong, fresh, joyful and healthy. – If we distinguish Classical and Romantic by these criteria, the situation is soon clarified.’ [...] The inner connection between my argument and Goethe’s should be obvious.”

O uso da cena final do *Fausto* na 8ª sinfonia de Mahler é a coroação da forte ligação entre compositor e músico. Nesse sentido, o conceito aristotélico de *enteléquia*, que em grego significa algo como “ter uma finalidade interior”, é de vital importância para entendermos o destino do personagem principal da peça e também aquilo que Mahler entendia como a sua missão artística na terra. Enteléquia seria a realização plena de um ato que antes se encontrava apenas em estado potencial, realização esta que se dá através do esforço e do sofrimento aqui na terra. E, como veremos adiante, não há dúvida de que Mahler se via na figura de Fausto – símbolo desse esforço terreno –, e que muito da sua visão sobre a existência humana encontra fortes paralelos com a história do personagem de Goethe que, ao final, tem sua redenção perante os olhos do divino e ascende à esfera celestial.

O segundo autor de que trataremos na pesquisa é Dostoiévski, cuja obra se liga diretamente à relação entre a bondade divina e o sofrimento humano, tão cara a Mahler. Como nos diz Fischer, a simpatia de Mahler pelos humilhados, pelas almas machucadas, foi estimulada pelas leituras que ele fez de Dostoiévski (FISCHER, 2011, p. 129).

O biógrafo afirma que se Goethe era a leitura preferida de Mahler quando ele estava nos anos finais da sua vida e havia adotado uma “abordagem filosófica” sobre as questões existenciais que o afligiam, então Dostoiévski deixou uma marca durante a fase adulta do compositor.

Foi graças à influência de uma amiga, Nina Hoffmann<sup>46</sup>, que Mahler se aproximou do escritor russo; e embora o compositor conhecesse a fundo várias obras de Dostoiévski, *Crime e Castigo* e *Os Irmãos Karamázov* eram as que mais intrigavam Mahler. Independente disso, há relatos do já mencionado Bruno Walter, amigo de Mahler, que ficou surpreso quando Emma Mahler, irmã do compositor, perguntou qual dos Karamázov estava certo: Aliócha ou Ivan. Além disso, a pianista Olga Samaroff, conhecida de Mahler, relata que, ao ir em um jantar em que o compositor era um dos convidados, viu uma cópia da obra de Dostoiévski nas mãos dele. Durante o jantar, ela resolveu puxar conversa com ele sobre o livro, ficando horas ouvindo Mahler falar sobre os méritos da obra (*ibid.*, p. 137). E como se não bastasse, em um outro encontro, agora na casa da já mencionada Nina Hoffmann, houve uma discussão sobre o “sentido trágico da vida” na obra de Dostoiévski. Não muito tempo depois Otto Mahler, um

---

<sup>46</sup> Nina Hoffmann-Matscheko (1844-1914) era uma amiga muito próxima dos Mahler, e alguns deles moraram com ela em diferentes momentos de suas vidas. Estudou literatura estrangeira e línguas, traduziu diversas obras para o polonês (sua segunda língua), francês e russo. Em 1894, escreveu uma biografia sobre Dostoiévski, *Th. M. Dostojewsky: Eine Biographische Studie*, e foi uma importante precursora dos estudos do autor russo na Alemanha.

dos que participaram do evento – ele era irmão caçula de Gustav e apresentava um enorme potencial artístico –, se suicida no dia 6 de Fevereiro de 1895.<sup>47</sup>

E se olharmos para os principais questionamentos do músico a respeito da vida, fica fácil perceber o porquê da estima de Mahler pelo escritor russo; sobre a questão, comenta Fischer:

não há dúvida de que Mahler deve ter sido influenciado pela ideia de imortalidade da alma humana através dos escritos do autor russo [...]. É uma ideia que pode ser vista como a base da sua própria visão de mundo e fonte da sua crença na enteléquia, o princípio vital que guia o desenvolvimento de um organismo e que também causa a força emocional para que um artista se conecte novamente com a sua obra – foi exatamente isso que mais tarde o impressionou nos escritos de Goethe<sup>48</sup> (*ibid.*, p. 137).

Havíamos mencionado logo acima a noção aristotélica de enteléquia, e a citação mostra o quanto as inquietudes mahlerianas estão interligadas a partir das leituras que o compositor fazia.

Voltando aos *Irmãos Karamázov*, a discussão entre Aliócha e Ivan, presente no livro V, gira em torno de vários temas, entre eles, o fato de não aceitarmos o mundo criado por Deus – questionamento este colocado na mesa por Ivan – e, por outro lado, a ideia de um Deus bondoso, que deseja a união do ser humano através do amor universal, postura essa defendida por Aliócha, que vive em um mosteiro como noviço.

Mas o principal tema de discussão vem do questionamento de Ivan, que não aceita um mundo em que o sofrimento esteja tão presente. Se Mahler tinha como mote a frase “como alguém pode ser feliz se há criaturas sofrendo no mundo” (*ibid.*, 2011, p. 131), Ivan expressa esse raciocínio com as seguintes palavras:

Eu não aceito esse mundo de Deus e, mesmo sabendo que ele existe, não o admito absolutamente. Não é Deus que não aceito, entende isso, é o mundo criado por ele, o mundo de Deus que não aceito e não posso concordar em aceitar (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 325).

---

<sup>47</sup> Informação obtida no seguinte link: <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/nina-hoffmann-matscheko/>

<sup>48</sup> “there is no doubt that Mahler must have been struck by the idea of the immortality of the human soul in the writings of an author [...]. It is an idea that may also be seen as the basis of his own view of the world and as the source of his belief in entelechy, the vital principle that guides the development of an organism and that also causes the emotional force of a creative artist to be rekindled in his work – it was very much this that later struck him about Goethe’s writings.”

O sofrimento das crianças era, para Ivan, inadmissível, pelo fato de elas ainda serem puras, não conhecerem o pecado e, mesmo assim, padecerem de sofrimentos terríveis (Ivan enumera alguns exemplos bem cruéis). Ivan fala para o irmão:

Ouve, se todos devem sofrer para com seu sofrimento comprar a harmonia eterna, o que as crianças têm a ver com isso, podes fazer o favor de me dizer? É absolutamente incompreensível por que elas também teriam de sofrer e por que comprar essa harmonia com seus sofrimentos? (*ibid.*, p. 339).

Ivan, portanto, aceita a ideia de Deus mas não o mundo criado por ele, e diz em um determinado momento do diálogo com Aliócha: “É por isso que me apresso a devolver meu bilhete de entrada. E se sou um homem honrado, sou obrigado a devolvê-lo o quanto antes” (*ibid.*, p. 340). Não por acaso, Ivan recita para Aliócha o seu poema “O Grande Inquisidor”, que, em resumo, trabalha com a ideia de um mundo onde a Igreja Católica toma as rédeas das mãos de Deus e limita a liberdade humana para, segundo o inquisidor, dar ao homem “uma felicidade serena, humilde, a felicidade dos fracos” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 358); essa parte do livro será melhor desenvolvida adiante pois é de grande valia para a discussão da presente tese.

Aliócha, por sua vez, acredita na ideia de redenção através do plano de um ser plenamente bondoso, que deu seu filho para a remissão dos pecados do mundo. Tanto que os sermões do padre Zossima – seu mentor espiritual durante o tempo que ficou no mosteiro – têm por base a ideia de “amor ativo” e de “culpa universal”. Para tanto, iremos, adiante, trabalhar mais detidamente com cada um desses sermões, pois eles se contrapõem de maneira flagrante ao poema “O Grande Inquisidor”, de Ivan.

Todo o conteúdo presente nesse diálogo entre Ivan e Aliócha funciona como um símbolo de tudo o que acontece na narrativa do livro – está tudo interligado a partir das ideias trabalhadas nessa conversa entre os dois irmãos. Assim, iremos nos deter também em Dmitri Karamázov, cuja índole oscila entre o bem e mal, aspecto que faz dele um personagem muito interessante para trabalharmos essa relação dentro da presente tese e também no arco narrativo dos próprios Ivan e Aliócha, que passa por mudanças marcantes ao longo da narrativa.

Mas, claro, não é apenas *Os Irmãos Karamázov* que iremos estudar. Em *Os Demônios* (1872), temos uma espécie de antítese daquilo que vemos, por exemplo, nos sermões de Zossima; na obra, domina o niilismo de uma época sombria, que derrubava valores e relativizava a ideia de liberdade, causando o caos e a desordem. A indiferença de uma geração

cada vez mais materialista e positivista, bem como a ascensão do ateísmo, seriam o motivo pelo qual o mal teria conquistado espaço dentro daquela sociedade.

Em *O Idiota* (1869), vislumbramos uma luz chamada príncipe Míchkin, personagem este que, embora cercado de pessoas obtusas, agia sempre com bondade e compaixão para com o próximo. O bem em Míchkin era pleno – assim como era o mal em *Os Demônios* –, e não é exagero dizer que o príncipe poderia ser comparado a Jesus Cristo, tamanha a semelhança de atitudes e gestos para com o outro.

Em *Crime e Castigo* (1866), ganha força a ideia da redenção através da culpa e da aproximação com Deus. Os assassinatos cometidos por Raskólnikov catalisam todo esse processo e podemos, assim, acompanhar a trajetória de um homem esmagado pela culpa, mas que, com a ajuda de Sônia – uma espécie de anjo para ele – consegue chegar à redenção. Conceitos como o mal e a liberdade humana são proeminentemente explorados neste romance.

Assim, tendo passado rapidamente pelas obras que iremos trabalhar, foi possível enxergar, ainda que timidamente, o viés que iremos seguir no capítulo dedicado a Dostoiévski. Como dissemos anteriormente, vamos realizar uma *teodiceia* a partir das suas principais obras; iremos falar sobre a bondade de Deus e a condição paradoxal da liberdade humana, que permite ao homem fazer tanto o bem quanto o mal – este, passível de causar sofrimento em criaturas inocentes.

Conforme prometido, antes de chegarmos a Goethe e Dostoiévski, vamos realizar um apanhado filosófico dentro da esfera de discussão que escolhemos trabalhar na presente tese. Os cinco filósofos escolhidos trabalharam com a tríade bem, mal e liberdade humana, importante para discutirmos a *teodiceia* de Dostoiévski, a crença de Goethe e, ao final, lidarmos com a obra musical de Mahler.

## 2 O BEM E O MAL AOS OLHOS DA FILOSOFIA

### 2.1 AGOSTINHO DE HIPONA (354-430)

Agostinho de Hipona, mais conhecido como Santo Agostinho, foi um dos principais nomes do campo da teologia e da filosofia, e suas ideias, concebidas ainda nos primeiros séculos do cristianismo, reverberam até os dias atuais e tiveram influência em grande parte do pensamento religioso ocidental. Sua presença aqui no presente texto serve como preâmbulo para a discussão que iremos realizar ao longo da tese, passando pela filosofia, Dostoiévski, Goethe e, finalmente, Gustav Mahler e a sua crença questionadora.

Antes de se converter ao cristianismo, Agostinho ligou-se à escola maniqueísta, fundada no século III por Mani (ou Maniqueu), um sábio persa gnóstico. Os maniqueístas tinham como principal doutrina a questão do *dualismo*, uma constante luta entre duas substâncias eternas coexistentes: a luz e as trevas. A luz seria Deus, o bem; as trevas o mal, aquilo que age na sombra.

Em um determinado momento da história, houve um encontro dessas duas substâncias e, juntamente com a origem do mundo, teve início o conflito entre o bem e o mal, conflito este que não é resolvível visto que, assim como o bem (Deus), o mal também é eterno. Diante de tal aporia, a única solução é controlar esse mal – suprimi-lo de forma que ele não se manifeste, ou se manifeste o mínimo possível (ARNONI, 2016, p. 176).

Em linhas gerais, essa é a principal corrente de pensamento em que a escola maniqueísta se apoia, e foi daí que Agostinho tirou as bases para fundamentar as suas próprias ideias. Ele, no entanto, se desliga totalmente da escola e do pensamento maniqueísta e desenvolve uma filosofia que lida com inúmeras questões do campo da teologia, entre elas, a existência de um mundo invisível e um mundo dos fenômenos (que ele absorve do neoplatonismo); influência também da antropologia da narração bíblica e sua ideia de um deus criador e do homem criado à sua semelhança e, finalmente, conceitos retirados da antropologia paulina como a ideia de graça, do pecado e da liberdade humana, temas com que Agostinho lida mais detidamente na discussão que realiza sobre a coexistência entre o bem e o mal, e de que iremos tratar nas próximas páginas por serem de interesse para a presente pesquisa – o teólogo é um dos precursores dentro do debate bondade divina e sofrimento humano.

O que incomodava Agostinho – e foi um dos motivos de ele se desligar dos maniqueístas – era a aceitação por parte do grupo de que existia um “ente” chamado mal. Esse ente teria sido admitido por uma criatura onipotente e de bondade infinita como é Deus – questionamento este encontrado também em Mahler. Agostinho argumenta que o mal é, pura e simplesmente, a ausência de bem. Assim, o mal, *a priori*, nunca teria existido e nunca iria existir *per se*; tal raciocínio, portanto, negaria a possibilidade defendida pelos maniqueístas de que Deus existia junto a uma entidade que era, em essência, má, e que esse mesmo Deus aceitaria a sua coexistência com o mal.

Subsequentemente, Agostinho amadurece sua visão sobre o mal a partir do contato com o já mencionado neoplatonismo – cujas ideias ele pega de Plotino (205-270) – e também através da sua conversão para o cristianismo. Das ideias de Plotino que Agostinho absorve, uma das mais importantes está na noção de que Deus não tinha um corpo, como acreditavam os maniqueístas. Se, para Plotino, Deus estava acima de todos os seres, não haveria sentido afirmar que ele seria constituído da mesma matéria que nós, seres vivos, matéria esta que, para Plotino, era má<sup>49</sup> (ARNONI, 2016, p. 177). E como veremos no capítulo dedicado à obra de Mahler, essa forma de ver Deus – atada também a Espinoza e ao panteísmo – irá ganhar força ao longo da discussão.

Para Plotino, portanto, Deus é a não-matéria, “Deus está e não está em todos os lugares [...]. Deus preenche todos os espaços ao mesmo tempo em que não está na matéria, pois esta é má” (*ibid.*, p. 177). Esse raciocínio, obviamente trabalhado mais a fundo por Plotino, abre a possibilidade de pensarmos o não-ser, o não-existir. E Agostinho, se apropriando de tal conceito, elimina o argumento de Plotino de que a matéria é má e inverte a equação; para ele, “todas as coisas que existem são boas, e aquilo que é totalmente destituído de bem não existe. Isto ocorre porque o mal já é entendido como uma privação, um remeter ao nada” (*ibid.*, p. 178). O mal seria, portanto, o não-ser: “Desta forma, Agostinho percebe que o mal não é uma substância, pois tudo o que existe é bom, e admitir a existência de uma substância má é atribuir ao criador (que é bom) a criação de tal substância” (*ibid.*, p. 178). E aqui Agostinho chega à conclusão de que o mal seria a privação do bem, raciocínio este que tem raízes em Platão e irá aparecer com força em Leibniz, nome que será tratado na parte seguinte. A partir desse ponto

---

<sup>49</sup> Com relação ao corpo ser, para Plotino, intrinsecamente mal, Agostinho segue uma linha diametralmente oposta. Embora ele afirme que a alma é superior ao corpo, isso não faz da matéria terrena algo desprezível, mas apenas inferior. Como diz Darlan Lorenzetti: “A dignidade da corporeidade é não apenas afirmada como ressaltada em diversos momentos da obra agostiniana. A relevância e a bondade dos bens terrenos e materiais é assegurada na medida em que Agostinho demonstra como também eles são frutos da ação criadora divina. Deste modo, todas as criaturas de Deus são merecedoras de louvor, tanto as superiores como as inferiores” (LORENZETTI, 2020, p. 11).

de vista, o mal não existiria em essência, mas seria fruto, *a posteriori*, de uma ação negativa da vontade humana: e aqui entramos na discussão sobre a *liberdade* humana.

Segundo Agostinho, o livre arbítrio dado por Deus possibilita a inclinação da vontade do homem para o mal. Esse mal, no entanto, advém não de Deus – isso, para Agostinho seria absurdo –, mas da nossa liberdade de escolha, que independe da decisão divina. E como, para ele, o mal não existe em essência, podemos pensá-lo, portanto, como um “privar-se do bem pela potência da vontade; a natureza continua sendo boa, mas a vontade se torna viciosa ou viciada” (ARNONI, 2016, p. 179). Em outras palavras: “Só a má escolha do livre-arbítrio, pelo homem, pode ser a causa do pecado” (ALMEIDA & ARRUDA JÚNIOR, 2018, p. 156). A razão, concedida exclusivamente ao homem, entra aqui como o principal instrumento para seguirmos o caminho do bem e não cedermos às nossas paixões, visto que, para Agostinho, “o mal provém da paixão interior” (*ibid.*, p. 155).

E agora podemos fazer a seguinte pergunta: como um ser de natureza boa pode ter o potencial de fazer o mal – de usufruir da sua vontade com o intuito de realizar o mal? Como já foi dito, para Agostinho, a vontade é, *a priori*, livre do mal, mas o livre arbítrio possibilita que essa vontade, voluntariamente, siga o caminho do erro – das paixões – e faça o mal. Dessa forma, o livre arbítrio é, em essência, algo bom, porque vem de Deus, mas contém, paradoxalmente, e nas mãos do próprio homem, o potencial para realizar o mal.<sup>50</sup> Sobre essa discussão, Agostinho nos lembra que a vontade má não é algo efetivo e ativo, mas um atributo que, em essência, “contém a falta”:

Ninguém busque, pois, a causa eficiente da má vontade. Tal causa não é eficiente, mas deficiente, porque a má vontade não é efetiva, mas defectiva. Declinar do que é em sumo grau ao que é menos é começar a ter má vontade. Empenhar-se, portanto, em buscar as causas de tais defeitos, não sendo eficientes, mas, como já dissemos, deficientes, é igual a pretender ver as trevas ou ouvir o silêncio (AGOSTINHO *apud* ARNONI, 2016, p. 179).

A justiça divina, para ele, atuaria no sentido de punir aqueles que, voluntariamente, guiam a sua vontade para ações más que prejudicam a si mesmos ou o próximo – o pecado seria fruto, portanto, do livre arbítrio; e tal justiça não faria sentido se fosse Deus o responsável por infundir no ser humano a tendência para o mal.

Outro ponto que surge a partir dessa discussão é o paradoxo da presciência de Deus e da existência do pecado; ou seja, se Deus é onisciente, como admitiria a existência do pecado?

---

<sup>50</sup> Seria melhor Deus não ter nos concedido essa “dádiva paradoxal”? Essa é, claro, uma discussão complexa, e será abordada mais detidamente na parte dedicada a Dostoiévski, mais especificamente quando tratarmos do capítulo “O Grande Inquisidor”, presente em *Os Irmãos Karamázov*.

E se é onipotente, por que não impede que o pecado aconteça? Santo Agostinho aceita tais questionamentos e considera até absurdo supormos que Deus não preveja acontecimentos futuros: “De fato, afirmar que qualquer acontecimento possa se realizar sem que Deus o tenha previsto seria tentar destruir a presciência divina com desvairada impiedade” (AGOSTINHO *apud* ALMEIDA & ARRUDA JÚNIOR, 2018, p. 171).

Para Agostinho, há, no entanto, uma grande diferença entre prever algo e forçar algo. Se Deus, a partir da sua onisciência, prevê algo, não significa que ele estaria forçando tal ato – ele simplesmente sabe. Além disso, é contra a sua natureza – com base no livre arbítrio – alterar as consequências de uma atitude humana, seja ela boa ou ruim; ou seja: Deus, embora seja onipotente, não irá impedir um ato que foi tomado a partir de uma vontade livre.

Assim, o fato de sermos falhos e imperfeitos advém justamente da liberdade de escolher entre o certo e o errado, liberdade esta que pode culminar no pecado. Em outras palavras, ao estarmos imersos na liberdade, nos tornamos seres “menos perfeitos”; ou, como diz Agostinho, seres menos “brilhantes” e mais “obscuros”:

[...] contemplando a diversidade dos corpos, vês uns mais brilhantes do que outros, mas estarias no erro ao pedir a supressão dos mais obscuros ou o nivelamento com os mais brilhantes. Pois, se os consideras a todos em sua relação com a perfeição do universo, quanto mais eles diferem de brilho entre si, mais te é fácil constatar que todos eles existem [...] (AGOSTINHO *apud* ALMEIDA & ARRUDA JÚNIOR, 2018, p. 173).

Para Agostinho, essa espécie de hierarquia da perfeição – somos seres menos ou mais perfeitos – não só existe como é necessária. Como nos diz ALMEIDA & ARRUDA JUNIOR (2018, p. 173): “o pecado nada tira da ordem do universo”, e “a penalidade sofrida pelas almas pecadoras contribui para a perfeição do universo (através ou para alcançar a redenção)”.

Tal concepção contém um paradoxo inevitável, e tem relação com o que estamos tratando na presente pesquisa: mesmo se aceitarmos que o livre arbítrio seja algo bom, como consentir com o sofrimento advindo dessa liberdade? Em especial, como aceitar um mundo em que pessoas inocentes sofrem? Mahler tinha esses questionamentos como parte da sua crença, e veremos tais ideias desenvolvidas adiante no personagem de Ivan Karamázov.

Em conformidade com a noção de que o pecado “contribuiu para a perfeição do universo”, Agostinho irá nos responder que o sofrimento humano também faz parte de um mecanismo ontológico em que todas as engrenagens têm uma função. E se nos anteciparmos um pouco aqui e aplicarmos o raciocínio de Leibniz de que “Deus criou o melhor dos mundos

possíveis”, podemos pensar que o sofrimento humano – seja ele o sofrimento de um inocente ou não – é parte de um bem maior e consequência direta da liberdade humana.

Passando agora para um outro aspecto da teologia agostiniana, é importante nos determos um pouco na discussão a respeito do pecado original, parte extremamente complexa da doutrina de Agostinho e passível de várias interpretações.<sup>51</sup> O que é válido mencionar, e que aparece de maneira menos ambígua nos seus escritos, é que todos os seres humanos herdaram o pecado de Adão e Eva, e que há uma espécie de solidariedade na culpa – todos carregamos a chaga desse pecado primevo (veremos essa ideia sendo trabalhada por Zossima, em *Os Irmãos Karamázov*). O pecado original seria, portanto, o primeiro momento em que o ser humano se desvia de Deus ao realizar um ato de orgulho e egoísmo.

Sobre essa discussão – que precisa ser melhor aprofundada aqui pois terá importância no momento que trabalharmos com a cena final do *Fausto* –, os postulados de Agostinho a respeito do tema, descritos em texto intitulado “Sobre a Predestinação dos Santos”, funcionam como um complemento para entendermos melhor o motivo de o teólogo defender arduamente a doutrina do pecado original; para tanto, o nome de Pelágio da Bretanha (350-423) entra aqui como (outra) peça importante na discussão.

Pelágio defende que o pecado cometido por Adão e Eva não se estende eternamente às gerações futuras, e vai além ao afirmar que qualquer ser humano pode levar uma vida santa e receber o dom da graça advindo de Deus, indo contra, portanto, o que argumentava Santo Agostinho. Nas palavras do filósofo Leandro Bacheга:

A teologia de Pelágio afirmava que os homens eram capazes, por si mesmos, de resistir às tentações e levar uma vida santa. Era radicalmente oposta ao conceito da Queda como condição que teria alastrado o pecado original por toda a humanidade, e que impedia a vontade humana acerca do início da fé [...]. Segundo sua doutrina, Adão havia sido criado mortal, e, portanto, este não morreu por conta de sua desobediência. Além disso, se as almas tinham origem no próprio Deus, no momento do nascimento de um ser humano, não seria correto afirmar que esta nova alma já viesse do seio divino contaminada pelo mal (BACHEGA, 2020, não paginado).

Considerando tais colocações, a graça, para Pelágio, viria em parte do homem – caso este decida pelo caminho do bem –, e em parte de Deus, que preconcebeu essa virtude a partir “de uma revelação da vontade de Deus através da lei” (*ibid.*). Dessa forma, a vontade de seguir uma vida guiada pela graça divina – ou seja, pelos preceitos do Evangelho – dependeria

---

<sup>51</sup> Para uma melhor compreensão sobre tal complexidade, o texto *A Doutrina do Pecado Original de Santo Agostinho*, de Jesse Couenhoven, apresenta mais detalhes sobre o tema. O texto pode ser acessado em <https://paleoortodoxo.wordpress.com/2019/11/25/a-doutrina-do-pecado-original-de-santo-agostinho/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

unicamente do homem, algo que para Agostinho era inconcebível, visto que, para o teólogo, o ser humano era incapaz de ir voluntariamente a Deus, sendo agraciado pelo divino apenas a partir de uma benção singular, dada durante a vida da pessoa – e aqui entra a figura dos santos –, e não a partir de uma lei natural intrínseca, como argumentava Pelágio.

O bispo de Hipona reafirma a incapacidade da vontade humana para que se dirigisse a Deus (ou ao bem), e que Deus escolhe incondicionalmente homens e mulheres, a quem concede a graça. Os escolhidos têm, então, suas vontades regeneradas, tornando-se capazes de escolher a verdade e agir de acordo com ela, ou seja, a vida convertida a Cristo e a consequente salvação após a morte. A fé, portanto, é um dom de Deus, dada sem nenhum merecimento prévio por parte do indivíduo, contrariamente à crença pelagiana de que “a graça de Deus é-nos concedida de acordo com nossos méritos” (BACHEGA, 2020, não paginado).

Nesse sentido, se Santo Agostinho defendia a tese de que o ser humano é dotado de livre arbítrio, tal escolha orbita apenas o campo da liberdade de fazer o bem e o mal, sem existir, portanto, a possibilidade de alcançar a graça terrena durante a vida – isso apenas acontecia àqueles que, *a priori*, fossem agraciados com esse dom por Deus; “os demais, porém, por um justo juízo divino, são abandonados na massa da perdição” (BACHEGA, 2020, não paginado), ou, poderíamos dizer, são atirados às suas próprias liberdades mundanas, distanciados daqueles que receberam a graça divina. Além disso, para Agostinho, aqueles que não receberam a graça divina durante suas vidas não seriam agraciados com a virtude da fé, ficando relegados a essa “massa da perdição”.

Entra aqui a figura do Monge João Cassiano (360-435), que traz à mesa uma tentativa de conciliar tanto a visão mais dura de Santo Agostinho – e muito criticada em sua época<sup>52</sup> –, com as ideias propostas por Pelágio; nas palavras de Leandro Bachega:

embora os homens fossem carentes da graça divina, caberia ao indivíduo o passo em direção a Deus, em direção à conversão – a graça seria útil na evolução da vida cristã, mas não caberia a ela a iniciativa da fé. Essa posição ficou conhecida como semipelagianismo, dada a sua proximidade com o pensamento de Pelágio (*ibid.*).

Independente dos desdobramentos dessa disputa teológica, as colocações do bispo de Hipona talvez fiquem mais claras na divisão que Bachega faz dos “estados de Queda” do ser

---

<sup>52</sup> Diz Bachega: “A *disputatio* entre semipelagianos e agostinianos não acabou com os escritos de Agostinho. O bispo italiano Juliano de Eclano deu continuidade à polêmica, posicionando-se, desde o início, a favor de Pelágio e debatendo com um Agostinho idoso e preocupado com a invasão de Hipona pelos vândalos; ele morreria em 430, com uma resposta inacabada a Juliano” (BACHEGA, 2020, não paginado). A discussão entre as ideias de Agostinho e de Pelágio perdurou até o ano de 529 com o semipelagianismo sendo considerado uma heresia e, portanto, condenado pela Igreja. A doutrina de Agostinho, por sua vez, não teve uma total adesão por parte da Igreja Católica.

humano, e que abarca os conceitos de pecado, graça e salvação; o filósofo estabelece três estados pelos quais o ser humano pode passar durante a sua vida. O primeiro encontra-se em “estado de natureza”, ou seja, na pré-queda, momento em que o homem *podia* não pecar pois era dotado de “um livre-arbítrio íntegro, conforme Deus o criara” (*ibid.*); após o pecado original, portanto no estado pós-queda, esse ser agora desligado de Deus, e com sua natureza corrompida, *não podia* não pecar; o terceiro estado, e aquele, na visão de Agostinho, dedicado aos escolhidos por Deus – os santos predestinados –, *não podem* pecar, pois foram agraciados com a fé e, por conseguinte, esclarecidos a respeito do bem e do mal (*ibid.*).

Tais argumentos, provenientes do pensamento de um teólogo e bispo do século IV, são, claro, fortemente atados à fé cristã e à visão em voga na época, mas é importante termos em mente essa caminhada que fizemos até aqui para, em seguida, explorarmos a partir dessa base – desse substrato agostiniano – o tema do sofrimento humano, da bondade divina, do bem e do mal e a liberdade humana em outros nomes que lidaram com esse assunto que é, em essência, de difícil definição, e incomodava Mahler na sua busca por respostas dentro do meio filosófico, literário e espiritual.

Assim, a partir das considerações de Agostinho sobre o pecado original, e a sua visão sobre a maneira como essa chaga primeva do ser humano atua dentro das gerações subsequentes, fechamos essa parte dedicada a santo Agostinho. Vimos a disputa entre o teólogo e os maniqueístas, que culminou na sua separação com o grupo principalmente na forma como um e outro viam o *mal* – se para os maniqueístas o mal era algo admitido por Deus e atuava, portanto, como um ente por entre os seres humanos, Agostinho não consegue aceitar essa ideia de um mal *per se*, colocando a sua existência em xeque a partir dos postulados de Plotino sobre o não-ser e o não-existir e considerando, portanto, o mal como a ausência de bem; raciocínio este de raízes platônicas e que ecoaram também em Leibniz, como veremos na próxima parte.

## 2.2 GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (1646-1716)

Mais de um milênio após Santo Agostinho postular suas ideias, foi a vez do matemático e filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz influenciar o campo do conhecimento com o seu pensamento. Embora nunca desligado da tradição escolástica, Leibniz foi um dos grandes defensores do racionalismo como principal ferramenta de apoio para a discussão filosófica, na mesma linha de René Descartes e Baruch Espinoza. Na matemática, Leibniz contribuiu para o campo do cálculo diferencial e integral, tendo criado inclusive a “notação de Leibniz” que ainda hoje é usada em fórmulas matemáticas, ao contrário da “notação de Newton”, que caiu em desuso.

Na filosofia, área que nos interessa aqui e onde iremos desenvolver a discussão, Leibniz seguiu muitas das ideias de Santo Agostinho, mas propôs uma visão de mundo mais otimista, representada pelo argumento de que Deus teria criado o melhor dos mundos possíveis a partir de uma harmonia pré-estabelecida. Dentro dessa discussão, partiremos das ideias que foram expostas em uma das suas principais obras, a *Teodiceia* (em tradução de William de Siqueira Piauí Silva e Juliana Cecci, 2017), publicada originalmente em 1710, e que lida com a “bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal”, como nos diz o subtítulo do texto, sendo, portanto, de interesse para a presente pesquisa.<sup>53</sup>

Para Leibniz, Deus é a causa primeira de tudo, e em um determinado momento na “história do universo” ele criou o espaço e o tempo – esse seria o momento da criação no livro do Gênesis. Ou seja, o universo sempre existiu, mas era ausente de temporalidade e espaço – era como se Deus estivesse “além do tempo” e em uma total simultaneidade que não se aplica a esse tempo (LEIBNIZ, 2017, p. 33). Tal raciocínio vai contra a física newtoniana, que postula: “a eternidade de Deus é uma eternidade que se dá no tempo eterno, ou seja, Deus é eterno porque existe simultaneamente sempre, assim como Deus é infinito porque existe substancialmente no espaço infinito” (*ibid.*, p. 33).

Dessa forma,

Ao contrário do que afirmava Newton, é partindo da maneira como podemos perceber as coisas existindo juntas, o modo como o leigo vê as coisas em sua ordem de coexistência (nosso espaço de existência, nosso entorno), que Leibniz estabelece que o espaço e o tempo não são algo real e absoluto, verdadeiro e matemático no sentido newtoniano; eles não entram no modo de existir das coisas como se existissem

---

<sup>53</sup> Não há informações de que Mahler tenha lido a *Teodiceia*. Mas não há dúvida de que muitas das suas leituras mencionadas anteriormente tiveram forte influência do pensamento de Leibniz.

*independentemente* das coisas. Para Leibniz, só há sentido em falar do tempo e espaço a partir da ordem dos coexistentes, ligada diretamente à existência ou possibilidade de existência das coisas, ou melhor, às possibilidades de escolha de um mundo determinado. Tempo e espaço, portanto, constituem a ordem entre os coexistentes possíveis ou reais e estão na dependência deles (*ibid.*, p. 35).

Essa discussão é importante para pensarmos a posição que Leibniz ocupava no que diz respeito ao papel de Deus no universo e sua relação com toda a criação. Se grandezas como o tempo e o espaço não são, para Leibniz, absolutas, mas criadas, então a ideia de um Deus com um “projeto de universo” ganha força, e vai contra a noção de um universo sem finalidade que Espinoza propõe, e de que iremos tratar na parte seguinte.

Como foi dito, esse projeto divino é formulado por Leibniz a partir de um ponto de vista otimista, e já no capítulo preliminar da sua *Teodiceia* (“Discurso sobre o acordo entre a fé e a razão”) o filósofo equipara a bondade de Deus com a dos homens: “sua bondade e sua justiça, do mesmo modo que sua sabedoria, não diferem das nossas a não ser quanto ao fato de serem infinitamente mais perfeitas” (*ibid.*, p. 75).

Mas, então, por que há mal no mundo?

A respeito disso, temos que primeiro analisar o raciocínio de Leibniz sobre a impossibilidade de justificar esse mal *a priori*. O filósofo comenta:

Até devemos dizer que é preciso necessariamente que tenha existido grandes, ou melhor, invencíveis razões, que levaram a divina sabedoria à permissão do mal, por isso mesmo, nos espanta que essa permissão tenha acontecido; pois nada pode vir de Deus que não seja perfeitamente conforme à bondade, à justiça e à santidade. Dessa forma, nós podemos julgar a partir do fato (ou *a posteriori*) que essa permissão era indispensável, embora não nos seja possível mostrar (*a priori*) com detalhes razões que Deus pode ter tido para tal; como tampouco é necessário que nós o mostrássemos a fim de justificá-lo (*ibid.*, p. 98-99).

Assim, para Leibniz, se há o mal no mundo, este é produto de uma permissão divina para um *bem maior* – ideia esta que permeia todo o raciocínio do filósofo. E se pensarmos mais detidamente sobre o que é esse “mal”, tendo em consideração que Leibniz o define como uma “permissão indispensável” dentro da cadeia de acontecimentos, podemos chamá-lo, na verdade, de um “mal necessário” – um atributo que tem como fim um resultado melhor. Como afirma Jefferson Aquino, o mal seria desculpável “em função de ser este não entidade real, porém um bem cujas razões imediatas escapam à apreensão comum, mas cujo fim sabemos ser a realização da melhor ordenação possível da Natureza” (AQUINO, 2006, p. 59). E aqui entra na equação a questão da liberdade humana, trabalhada por Leibniz de maneira muito parecida com Santo Agostinho, mas com algumas nuances que iremos destacar a seguir.

As semelhanças aparecem quando pensamos nas noções de *a priori* e *a posteriori*: o livre arbítrio entra na balança como ponto de desequilíbrio entre o mundo criado por Deus – o *a priori* que é, em essência, bom – e as ações do homem, que, *a posteriori*, e munidas desse livre-arbítrio, podem fazer o mal.

Leibniz, assim como Agostinho, também se pergunta a respeito da relação bondade divina e da maldade humana – como um ser que é essencialmente bom pode permitir, pode criar, um mundo cujas criaturas façam o mal. Para ele, a resposta

deve ser procurada na natureza ideal da criatura, desde que essa natureza esteja encerrada nas verdades eternas que estão no entendimento de Deus independente da vontade dele. Pois é preciso considerar que há uma *imperfeição geral na criatura* antes do pecado, porque a criatura é essencialmente limitada, de onde vem que ela não poderia saber de tudo, e que ela pode se enganar e cometer outras faltas (LEIBNIZ, 2017, p. 147).

Dessa forma, a imperfeição original do homem é fruto não de uma limitação de Deus, mas uma consequência da criação, visto que “somos criados imperfeitos, pois do contrário seríamos iguais a Deus” (SANTOS, 2017, p. 252).

A vontade, para Leibniz, é, em essência, tendente para o bem – “consiste na inclinação a fazer algo proporcionalmente ao bem que ele encerra” (LEIBNIZ, 2017, p. 148) –, mas que o conflito de vontades que o ser humano enfrenta, fruto do livre-arbítrio e da sua “imperfeição geral”, faz com que haja um desacordo entre essa “vontade original”, vinda de Deus, e aquela que resulta desse conflito, e que tende tanto para o bem quanto para o mal.

Como foi mencionado, ecos agostinianos claros aqui, visto que a ideia do bem como essência advinda de Deus, e a sua posterior corrupção pelo ser humano e suas vontades, ressoam na filosofia do pensador. Nas palavras de Leibniz: “Deus quer *antecedentemente* o bem e, *consequentemente*, o melhor” (*ibid.*, p. 149); e tal raciocínio, aplicado pelo filósofo ao ser humano, passa a ter a nomenclatura “vontade antecedente” e “vontade consequente”. A primeira diz respeito ao fato de o homem, via de regra, querer o bem para si e para o próximo (sua natureza mais próxima de Deus); a segunda pode ser tanto para o bem como para o mal, mas um mal que tem vistas a um bem maior.

Assim, o mal será sempre uma deficiência – uma privação do bem – pois, uma vez que tudo vem de Deus, esse mal não pode ser algo criado por Deus, mas é, digamos, uma perturbação da vontade humana, esta, imperfeita e passível de faltas. Diz Leibniz: “o próprio homem é a fonte de seus males” (*ibid.*, p. 241-242).

Para o filósofo, há três tipos de mal: o metafísico, fruto da já mencionada “imperfeição geral da criatura”, o mal físico, que seria o sofrimento propriamente dito, e o mal moral, que provém dos pecados que cometemos aos olhos de Deus.

Com relação ao mal físico, Deus o quer, segundo Leibniz:

1. como um castigo para culpa (Deus pune o homem pelos seus pecados).
2. como meio para um fim (impedir males maiores e obter bens maiores).
3. como algo para se apreciar melhor o bem.
4. como algo que contribui para a maior perfeição e aprimoramento humano.

(*ibid.*, p. 149)

Para Leibniz, até dois males podem ocasionar um grande bem: “*et si fata volunt, bina venena juvant*”<sup>54</sup> (*ibid.*, p. 139).

Até aqui, fica claro que a discussão a respeito da liberdade humana, da bondade divina e do mal tem muita semelhança com a filosofia de Santo Agostinho. O que vai distinguir os dois filósofos é a ideia de “melhor mundo possível” que Leibniz desenvolve, e que tem conexão direta com uma outra discussão que também aparece em Agostinho: o paradoxo da presciência divina e da liberdade humana. Em outras palavras, como Deus poderia ter ciência certa dos futuros contingentes.

De acordo com Leibniz, dentro da “região das verdades eternas” há uma infinidade de mundos possíveis, e nessa região dos possíveis os contingentes “são representados tais como eles são, isto é, contingentes livres” (*ibid.*, p. 159). Então, segundo o filósofo, “não é a presciência dos futuros contingentes nem o fundamento da certeza dessa presciência [por parte de Deus] que deve nos embarçar ou que pode prejudicar a liberdade” (*ibid.*, p. 160).

Somos livres para agir, mas dentro da realidade de mundo possíveis concebidos por Deus; ou seja, para Leibniz “a verdade dos futuros contingentes é determinada, mas eles continuam sendo contingentes”; a citação segue:

E quando fosse verdade e possível que os futuros contingentes, que consistem nas ações livres das criaturas racionais, fossem inteiramente independentes dos decretos de Deus e das causas externas, haveria meio de prevêê-los; pois Deus os veria tais como eles são na região dos possíveis, antes que ele decida admiti-los à existência (*ibid.*, p. 160).

---

<sup>54</sup> “E se os destinos o querem, dois venenos acabam por ser úteis.”

Assim, Deus admite à existência, dentro dos mundos possíveis, uma ação que iremos realizar; e as nossas vontades, sejam elas para um bem ou para um mal, são consideradas por Deus como vontades livres, resultado da nossa inclinação para o bem (vontade antecedente, advinda de Deus) e do conflito entre ações boas e más (vontade consequente) que, não obstante, e dentro do melhor mundo possível concebido por Deus, tem como finalidade um bem maior. Como veremos na parte dedicada a Dostoiévski, essa visão de mundo da filosofia de Leibniz irá contra a filosofia do personagem de Ivan Karamázov, que renega a tranquilidade advinda do otimismo leibniziano e vive em uma “agonia metafísica”, como vemos também em Mahler.

Leibniz liga, inclusive, o conceito de vontade antecedente com a já mencionada *enteléquia*, termo que vem de Aristóteles e que era muito caro a Goethe e Mahler. Lembremos em poucas palavras que enteléquia é a realização plena de um ato que estava em estado potencial, mas que, a partir do esforço, se efetiva em uma ação – “o ato é a realização da potência”, diz Leibniz (*ibid.*, p. 186). Quando tratarmos mais detidamente do *Fausto*, a noção de enteléquia irá servir de apoio para entendermos melhor o drama terreno do protagonista de Goethe.

Para resumir essa discussão, é interessante considerar uma passagem de Leibniz sobre a filosofia de René Descartes:

Deus, que tem presciência e poder infinitos, o faz infalivelmente no tocante a todas as [ações] dos homens. E antes que nos tivesse enviado para este mundo, sabia exatamente quais seriam todas as inclinações da nossa vontade, foi ele mesmo quem as colocou em nós, foi ele também que dispôs todas as outras coisas que estão fora de nós com o intuito de fazer com que tais e tais objetos se apresentassem aos nossos sentidos neste e naquele tempo, na ocasião dos quais ele soube que o nosso livre-arbítrio nos determinaria a esta ou aquela coisa, e assim ele o quis [...] (DESCARTES *apud* LEIBNIZ, 2017, p. 248).

A citação segue, e Descartes entra agora no mérito da justiça divina:

[...] os teólogos distinguem em Deus uma vontade absoluta e independente, pela qual ele quer que todas as coisas sejam feitas como elas são feitas; e uma outra que é relativa, e que se liga ao mérito ou demérito dos homens, pela qual quer que suas leis sejam obedecidas (LEIBNIZ, 2017, p. 249).

Essa segunda parte da citação vai de encontro à noção de vontade antecedente e consequente proposta por Leibniz: a forma com que “Deus quer antecedentemente o bem” (*ibid.*, p. 149), mas de como o livre-arbítrio, que é “relativo”, como diz Descartes, se liga ao “mérito ou demérito dos homens” e está, portanto, sujeito ao julgamento divino.

Assim, o que diferencia Agostinho de Leibniz é a questão da origem da nossa vontade: se para Agostinho a vontade humana é indeterminada e guiada totalmente pelas nossas ações, para Leibniz essa vontade é determinada dentro do melhor mundo possível concebido por Deus, que “admite a existência de uma ação que iremos realizar”, como foi dito logo acima.

Dessa forma, podemos concluir em relação ao livre-arbítrio que o mundo de Leibniz é menos livre e mais condicionado por aquilo que Deus “delimitou” dentro dos mundos possíveis. Agostinho, por outro lado, entende que o mundo criado por Deus é único, perfeito, e não chega a propor ou admitir uma outra possibilidade; em outras palavras, para Agostinho, a nossa liberdade não se contrapõe a uma potencial liberdade presente em outro mundo possível e submetido a um maior ou menor nível de contingências, como propõe Leibniz.

Por outro lado, um dos pontos de contato entre os dois, e que deve ser lembrado, é a ideia do mal como algo salutar no sentido teleológico. Para Agostinho, o mal, objetivado no ato pecaminoso, contribui para a perfeição do universo pois tem vistas a um processo de redenção por parte desse agente pecador – algo que iremos perceber muito claramente em Dostoiévski. Leibniz segue o mesmo raciocínio mas vai além, colocando o mal como um “ato consequente” do plano previsto por Deus e dentro da noção de melhor mundo possível. Assim, se o pecado para Agostinho entra na esfera do ato livre, onde, a partir do arrependimento, da penitência e, por fim, da redenção, atingimos graus maiores de perfeição, para Leibniz esse processo, embora também envolva um ato livre por parte do ser humano, tem como “pano de fundo” o que Leibniz chama de “região das verdades eternas” – um espaço delimitado por Deus para que o melhor mundo possível possa se realizar.

Essa liberdade relativa encontra uma boa definição nas palavras do próprio Leibniz: “estando sujeitos ao pecado, nós [seres humanos] temos a liberdade de um escravo”; o filósofo segue o comentário:

Todavia, um escravo, qualquer que seja o escravo, não deixa de ter a liberdade de escolher em conformidade com o estado em que se encontra, embora se encontre o mais frequentemente na difícil obrigação de escolher entre dois males, porque uma força superior não o deixa alcançar os bens aos quais aspira [...]. No entanto, essa má condição em que se encontra o escravo, e aquela em que nos encontramos, não impede que, na condição à qual estamos reduzidos, façamos uma escolha livre (tanto quanto ele) daquilo que nos agrada mais conforme nossas forças e nosso conhecimento presente (*ibid.*, p. 338-339).

Estamos presos a um dos mundos possíveis de Deus, o melhor e mais perfeito que ele poderia ter criado, mas, graças à liberdade humana, o mal, inerente a essa condição de sujeitos livres, aflora, e funciona como um contrapeso à perfeição divina.

Ao adentrarmos um pouco na filosofia de Leibniz, demos um passo a mais na investigação da relação bondade divina e sofrimento humano, uma das principais inquietações de Mahler. Tanto Agostinho quanto Leibniz se amparam na ideia de um plano maior por parte de Deus para justificar o mal no mundo, plano este que conta com a presença, ao final, do julgamento divino. E para os dois filósofos, qual seria o “álibi” de Deus para justificar a confrontação final com os humanos e seus erros cometidos em vida? O livre-arbítrio.

Um passo largo é dado por Espinoza, que, diferente de Agostinho e Leibniz, despersonaliza Deus e o coloca em uma esfera de mais, digamos, indiferença em relação ao ser humano, o que seria, segundo Jefferson Alves de Aquino, “efeito da secularização da metafísica moderna à medida que afirma cada vez mais a independência das luzes em oposição à autoridade escriturística” (AQUINO, 2006, p. 53-54). E a partir dessa nova forma de pensar o mundo, Espinoza situa o humano como parte constituinte da “substância única” que envolve tudo, inclusive o próprio Deus. Como consequência, sua filosofia passa a ver de um modo diferente a relação entre o bem, o mal e a liberdade humana.

### 2.3 BARUCH ESPINOZA (1632-1677)

Com a sentença dos Anjos e dos Santos, com o consentimento do Deus Bendito e com o consentimento de toda a Congregação, diante desses santos Livros, nós excluimos, expulsamos, amaldiçoamos e esconjuramos Baruch de Espinoza [...]. Maldito seja de dia e maldito seja de noite, maldito seja em seu deitar, maldito seja em seu levantar, maldito seja em seu sair, e maldito ele em seu entrar (Anátema pronunciado contra Espinoza, em 27 de julho de 1656).

Começamos esta parte dedicada a Espinoza com a citação acima apenas para mostrar o quanto a sua filosofia quebrou paradigmas e foi vista como uma afronta para as ideias vigentes da época. Espinoza foi excomungado, e o tom do trecho citado deixa clara a insatisfação gerada pelas suas ideias. A questão da liberdade humana, do bem, do mal e do sofrimento humano é tratada de forma a se apoiar na ideia de um Deus imanente, e não mais o Deus julgador e pessoal que encontramos em Leibniz e Santo Agostinho.

Tendo isso em mente, iremos lidar com uma das principais obras de Espinoza, a *Ética* (em tradução de Tomaz Tadeu, 2019), publicada originalmente em 1675, e que aborda conceitos centrais da sua filosofia no que se refere à ideia de Deus. Em seguida, passaremos para a discussão sobre a noção de *conatus* e a ligação que estabelece com a questão do bem e do mal e de *amor intellectualis Dei*.

Para iniciarmos esta parte, precisamos ter em mente as noções de Deus como *causa sui*, “causa de si mesmo”, e de um ser cuja “essência envolve a existência” (ESPINOZA, 2019, p. 13). Essas duas ideias são basilares para entendermos a filosofia de Espinoza, e estarão por trás de tudo o que será tratado nessa parte. Diz o filósofo: “Por Deus compreendo um ente absolutamente infinito, isto é, uma substância que consiste em infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e absoluta” (*ibid.*, p. 13).

Essa existência-essência deve ser “concebida como uma verdade eterna e não pode, por isso, ser explicada pela duração ou pelo tempo, mesmo que se conceba uma duração sem princípio nem fim” (*ibid.*, p. 14). E lembremos aqui que tal raciocínio vai de encontro àquilo que Agostinho e Leibniz falam: por um lado, os três concordam que a existência de Deus é algo que não está em uma escala temporal – sua essência não se aplica ao tempo. Há, no entanto, uma particularidade em Espinoza ao situar toda a existência como eterna, e não fruto de um processo de criação por parte de um ente superior. Em outras palavras, para os três filósofos, Deus é, por essência, eterno, mas Espinoza se diferencia de Leibniz e Agostinho ao propor uma

espécie de “eterna existência”, fazendo com que tudo aquilo que exista seja, automaticamente, parte dessa essência eterna que é Deus.

Para Espinoza, tudo o que já existiu, o que existe e o que virá a existir é parte da mesma substância, e essa substância é Deus. E não podemos pensar nesse ente Deus como algo destacado da natureza; como diz o filósofo: “Além de Deus, não pode existir nem ser concebida nenhuma substância [...]. Deus é único, isto é, [...] não existe, na natureza das coisas, senão uma única substância, e que ela é absolutamente infinita [...]” (*ibid.*, p. 22). Deus é imanente à natureza e “à natureza de uma substância pertence o existir” (*ibid.*, p. 16). É como se não existisse um Deus, mas tudo *fosse* Deus.

A natureza seria, portanto, um dos infinitos atributos de Deus e aquilo que Espinoza nomeia “substância extensa”. E aqui podemos nos questionar – da mesma forma que os estudiosos da época questionaram Espinoza – por que temos um ente que é sumamente perfeito e, portanto, não pode padecer, enquanto a substância corpórea pode? Em outras palavras, se somos todos parte de uma substância que é una e eterna – se somos extensão dessa *causa sui* eterna e indivisível – não seríamos nós, eternos e indivisíveis?

Espinoza irá responder que a substância corpórea é um “modo da substância”, sendo parte de um todo e, portanto, indivisível e infinita. E as seguintes palavras de Gilles Deleuze definem bem esta que é, segundo ele, a principal tese do espinozismo: “Há uma só substância que possui uma infinidade de atributos, *Deus sive natura*, sendo todas as ‘criaturas’ apenas modos destes atributos ou modificações desta substância” (DELEUZE *apud* PAES LEME, 2013, p. 114). Essa substância é

única, complexa, causa de si, pois de sua essência decorre necessariamente a existência, causa imanente de todas as coisas, pois é necessariamente infinita e consta de infinitos atributos, dos quais conhecemos apenas dois, isto é, o atributo pensamento [alma] e o atributo extensão [corpo] (PAES LEME, 2013, p. 114).

*Deus sive natura* (“Deus ou natureza”) é o mote principal da filosofia de Espinoza e resume tudo o que foi falado até o momento. E aqui entra a já mencionada distinção que Espinoza estabelece entre essência e existência, e que se conecta com a relação entre corpo e mente. Para o filósofo, “a mente não pode imaginar nada, nem se recordar das coisas passadas, senão enquanto dura o corpo” (ESPINOZA, 2019, p. 227), mas, em Deus, existe uma ideia que exprime a essência de um corpo a partir da perspectiva da eternidade, e essa perspectiva do infinito convive em nós enquanto vivemos no nosso corpo. O filósofo segue:

Deus é causa não apenas da existência deste ou daquele corpo humano, mas também da sua essência, a qual deve, por isso, ser necessariamente concebida, em virtude de uma certa necessidade eterna, por meio da própria essência de Deus. Este conceito [da essência deste ou daquele corpo humano] deve, portanto, necessariamente existir em Deus (*ibid.*, p. 227).

Dessa forma, mesmo que tenhamos a percepção da nossa existência apenas enquanto dura o nosso corpo, a nossa essência permanece eterna: “A mente humana não pode ser inteiramente destruída juntamente com o corpo: dela permanece algo, que é eterno”, que existe em Deus, mas que “sentimos, entretanto, que a nossa mente, enquanto envolve a essência do corpo sob a perspectiva da eternidade, é eterna” (*ibid.*, p. 228).

Espinoza nomeia de *amor intellectualis Dei* o estado ideal da nossa *existência* enquanto a nossa *essência* está associada ao corpo. Mas antes de chegarmos a essa espécie de ápice por parte do ser humano durante a sua existência corporal, temos que pensar que nós, humanos, “não somos causas de nós mesmos, somos parte de uma cadeia infinita de acontecimentos que nos trouxeram até aqui (TRINDADE, 2013a, não paginado)”.<sup>55</sup> Ou seja, diferente de Deus, não somos *causa sui*, e essa particularidade faz com que sejamos “vítimas” dos nossos desejos. Assim, embora tenhamos a percepção de que a nossa mente é eterna, somos parte de um corpo propenso àquilo que Espinoza nomeia de *afecções*, estas, fruto dos nossos desejos.

Como diz Espinoza: “O desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira”; segue o filósofo:

Compreendo aqui, portanto, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com o seu variável estado e que, não raramente, são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe para onde se dirigir (ESPINOZA, 2019, p. 141).

E o que seriam as afecções que advém do nosso desejo? De acordo com Rafael Trindade:

As afecções são o corpo sendo afetado pelo mundo. O que pode um corpo? Pode afetar e ser afetado! As afecções são este encontro pontual de um corpo com outro. Somos corpos que se relacionam com outros corpos, quando sofremos suas afecções, quando somos afetados pelos outros corpos, sofremos uma alteração, uma passagem, nossa potência aumenta ou diminui. Destas afecções ocorrem os afetos, uma experiência vivida; é uma transição<sup>56</sup> (TRINDADE, 2014, não paginado).

<sup>55</sup> O artigo pode ser acessado pelo seguinte link: <https://razaoinadequada.com/2013/07/27/epinosa-conatus/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

<sup>56</sup> O artigo pode ser acessado pelo seguinte link: <https://razaoinadequada.com/2014/07/15/epinosa-origem-e-natureza-dos-afetos/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

Dentro dessa complexa discussão, Espinoza irá inicialmente delimitar tais afecções em duas categorias: a alegria e a tristeza. A alegria “é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior”; a tristeza, é, por conseguinte, “a passagem do homem de uma perfeição maior para uma menor” (ESPINOZA, 2019, p. 141). E é partir dessas duas afecções principais que irá se desenrolar toda uma cadeia de possibilidades de *afetos* – como nomeia Espinoza – que podemos ter para com o outro.

O amor, por exemplo, é, para Espinoza, “uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior. [...] a satisfação que a presença da coisa amada produz no amante, satisfação que fortalece a alegria do amante ou, ao menos, intensifica-a” (*ibid.*, p. 142-43). O ódio, por outro lado, “é uma tristeza acompanhada da ideia de uma causa exterior”, sendo, com efeito, o oposto do amor. Proposições secas e diretas, bem ao estilo espinoziano, mas que, dentro do mecanismo que ele procura estabelecer, deixam mais claro de que forma o corpo, a partir do desejo – ou do *apetite*, como Espinoza gosta de dizer –, afeta e se deixa afetar pelo seu entorno.

E aqui é o momento de adicionarmos à equação a onipresente variável chamada *liberdade* para, posteriormente, chegarmos à relação bondade divina e a presença do mal no mundo na filosofia de Espinoza. Para tanto, entra também na discussão o importante conceito de *conatus*, termo em latim que significa “esforço” e que Espinoza chama de “potência de agir”.<sup>57</sup>

Quando vivemos a partir das afecções da alegria, nossa potência de agir – nosso *conatus* – aumenta; e quando a tristeza, e todos os afetos que advêm dela, tem maior parcela de atuação na nossa vida, nossa potência de agir diminui. E o mecanismo de controle, aquilo que podemos usar como nosso guia e principal norte para que o nosso *conatus* aja de forma positiva, seria, para Espinoza, submeter os afetos ao domínio da razão, mas uma razão particular e, podemos dizer, elegante, que culmina em uma espécie de sinergia com a substância divina da qual fazemos parte.

André Paes Leme, no seu artigo “Espinoza: o conatus e a liberdade humana”, faz uma análise admirável e precisa sobre o assunto. Para ele, *conatus* não é apenas a essência do homem, sua forma intrínseca de existir, “mas também [...] o esforço por ele empreendido para perseverar e expandir sua potência de existir” (PAES LEME, 2013, p. 110), e embora tal

---

<sup>57</sup> Podemos dizer, já de antemão, o quanto o conceito de *conatus* se relaciona com a já mencionada “vontade antecedente” de Leibniz – o potencial para agirmos a partir do livre arbítrio –, também com o conceito aristotélico de *enteléquia*, que será importante na parte dedicada a Goethe e, finalmente, com a noção de *vontade de potência* de Nietzsche. Tudo isso para dizer o quanto essa ideia de potência de ação e o que realizamos em vida tem relevância para a discussão que fazemos na presente pesquisa.

definição esteja em conformidade com o que já foi dito sobre tal conceito, acreditamos que a palavra “perseverar” seja importante aqui, e é nela que a análise de André Paes Leme tem a sua principal base de apoio. Em outras palavras, o “estar aqui”, o estar no mundo, é, em essência, perseverar, e através de um esforço *voluntário* – e aqui entra a questão da liberdade humana – o homem pode aumentar o seu grau de perfeição. Tal noção, ligada também ao conceito de *enteléquia*, era fundamental tanto para Mahler quanto para Goethe, como veremos adiante.

Para Espinoza, nossos afetos não são irracionais, mas passíveis de um exame racional – aquilo que Paes Leme chama de “geometria da vida afetiva, requisito indispensável para a edificação de um projeto ético que vise a ação prática” (*ibid.*, p. 110). Nesse sentido, nossos afetos, ao serem regulados e ordenados por uma natureza que existe como *causa sui*, e de onde tudo provém, podem ser vistos a partir de um ponto de vista desprovido de julgamento de valor no sentido de uma normatividade moral (*ibid.*, p. 111).

Espinoza não quer dizer que por carregarmos afetos negativos como, por exemplo, o ódio, a soberba e a avareza, somos seres imperfeitos; esse parâmetro é, de acordo com ele, estabelecido por nós humanos – é fruto das nossas próprias regras e da nossa própria moral: “perfeição e imperfeição são, na realidade, apenas modos de pensar, isto é, noções que temos o hábito de inventar, por compararmos entre si indivíduos da mesma espécie ou do mesmo gênero” (ESPINOZA, 2019, p. 156).

Dessa forma, ter um conhecimento adequado da natureza faz com que o homem considere positivo “aquilo que fortalece o *conatus*, a potência de agir do homem, e negativo aquilo que rebaixa seu grau atual de perfeição” (PAES LEME, 2013, p. 113). Nós, sendo parte dessa natureza, somos também parte da “substância única” que é Deus – o conceito de *Deus sive natura* que foi mencionado acima –, e qualquer modificação, positiva ou não, que façamos com o nosso *conatus*, será uma modificação dessa substância; nas palavras de Paes Leme: “Com efeito, sendo Deus a única substância, toda a variedade do existente passa a ser considerada uma modificação desta substância” (*ibid.*, p. 115).

Essa variedade, como dissemos, é fruto dos nossos afetos, e podemos agir ou padecer através deles. E aqui entra o uso da razão para que não sejamos dominados pelos afetos negativos, chamados por Espinoza de “paixões”. Assim,

apenas à medida que vivem sob a condução da razão, os homens necessariamente fazem o que é necessariamente bom para a natureza humana e, conseqüentemente, para cada homem, isto é, aquilo que concorda com a natureza de cada homem. Por isso, igualmente, à medida que vivem sob a condução da razão, os homens concordam, sempre e necessariamente, entre si (ESPINOZA, 2019, p. 177).

Segue-se, portanto, que agir por virtude é agir sob a condução da razão e em prol de um bem maior, e agir contrariamente à razão é ir de encontro com a natureza do outro através de afetos como o ódio, escárnio, aversão, desprezo, inveja, etc.

E de tudo o que vimos até aqui sobre a filosofia de Espinoza, o que mais chama a atenção é o fato de que esse domínio sobre as nossas paixões, e a possibilidade de fazermos “o que é necessariamente bom para a natureza humana”, como diz Espinoza, não passa pela normatividade valorativa da moral cristã (PAES LEME, 2013, p. 120), algo que entra em choque com aquilo em que Dostoiévski acreditava e que ficará ambíguo em Mahler e Goethe. Ou seja, o homem passa a ser, ele próprio, a causa adequada das suas ações e da sua vida afetiva – há uma “reconciliação do homem com as suas paixões”, como diz Paes Leme.

Espinoza propõe uma Ética que se pauta pela busca do prazer (aumento de potência do *conatus*) e se encontra ciente da impossibilidade “ontológica” de eximir-se do plano das paixões, afinal, como vimos, o filósofo definiu o *conatus*, a essência atual do homem, como uma inclinação natural ao aumento de sua potência (desejo). A saída espinoziana, reconhecendo a impossibilidade de superar a afetividade, realiza sua naturalização e oferece ao homem a possibilidade de controlar seus afetos tornando-se causa adequada deles (*ibid.*, p. 120-21).

Em outras palavras, o *conatus* é o único critério para que possamos levar nossa vida equilibrando, a partir da razão comum a todos os seres humanos, nossos afetos, sejam eles negativos ou positivos. Há, sim, um estado ideal, como veremos, mas toda essa confrontação que se dá em vida – enquanto nossa mente está unida ao corpo – vem da nossa própria relação com o mundo: “É o homem, o *conatus*, que impõe valor às coisas” (*ibid.*, p. 121). O bem e o mal são, portanto, relativizados, e perdem a sua qualidade transcendente e imutável; assim, a filosofia de Espinoza “naturaliza tais conceitos impossibilitando o julgamento moral transcendente da ação humana e a responsabilização do agente moral” (*ibid.*, p. 123).<sup>58</sup>

O problema é que, para Espinoza, a maioria dos homens padece justamente por não conseguir achar meios adequados de expandir sua potência de agir: o desejo, intrínseco à natureza humana, não guia o ser humano para que este tenha condições de aumentar o seu prazer a partir de afetos positivos e da consequente sinergia que ele estabeleceria para com o próximo – sinergia esta da qual teremos um vislumbre a partir dos sermões do *stárietz* Zossima, em *Os Irmãos Karamázov*.

Por outro lado, “aqueles que possuem uma postura ativa, ou seja, conhecem adequadamente as causas daquilo que desejam, serão capazes de realizar aquilo que o filósofo

---

<sup>58</sup> Essa ausência de julgamento moral transcendente ficará explícita em várias obras de Mahler, como veremos no capítulo final.

entende por uma vida de liberdade” (*ibid.*, p. 122). Tal postura ecoa fortemente na filosofia budista, e terá reflexos no gosto de Mahler pelo tema, como ficará claro em *Das Lied von der Erde* (“A Canção da Terra”), uma das suas últimas obras.

Todo esse raciocínio, voltado para que o homem expanda seu *conatus* e a sua vontade de agir positivamente, na mesma medida que se desvencilha da filosofia de Agostinho e Leibniz, se aproxima daquilo que Schopenhauer e Nietzsche propuseram, como veremos adiante. Se para aqueles há um ente julgador que, a partir de uma moral pré-estabelecida, pune ou recompensa os homens, para estes o ser humano está à mercê da sua própria *vontade*, como nos diz Schopenhauer, e precisa, portanto, explorar a todo custo a sua *vontade de potência*, termo proposto e defendido por Nietzsche. É claro que Espinoza, embora tenha sido taxado de ateu na sua época muito por causa dessa ideia de uma “moral humana”, não eliminou o divino da sua equação filosófica como fizeram Nietzsche e Schopenhauer.

O Deus de Espinoza deixa de ser antropomorfizado e julgador e se torna uma substância que envolve tudo – é, como dissemos, indiferente às ações humanas: não visa um fim, mas é o próprio fim. O certo e o errado, o bem e o mal, não são normas pré-estabelecidas, com finalidades teleológicas, mas fruto da atividade do ser humano perante o seu semelhante. Quanto ao bem e ao mal, diz Espinoza:

Não designam nada de positivo a respeito das coisas, consideradas em si mesmas, e nada mais são do que modos de pensar ou de noções, que formamos por compararmos as coisas entre si. Com efeito, uma única e mesma coisa pode ser boa ou má ao mesmo tempo e ainda indiferente (ESPINOZA, 2019, p. 157).

Dessa forma, e citando agora Paes Leme, vem à luz

uma relação imanente de duração indefinida entre o homem e o mundo na qual a potência do *conatus* pode incrementar-se ou diminuir e até mesmo extinguir-se. A tábua das leis e o ressentimento moral são varridos do campo da ética para darem lugar ao conhecimento (pela causa) daquilo que nos envenena, ou fortalece (PAES LEME, 2013, p. 123).

E dentro da lógica do raciocínio de Espinoza, onde Deus é uma só substância e todas as criaturas são modos inseparáveis e indivisíveis dela, a ideia de um ente que define o bem e o mal não encontra terreno para uma “filosofia da moral”, como encontramos em Agostinho e Leibniz. O bem e o mal partem das próprias escolhas dos seres humanos – desses seres dotados de liberdade que podem, através da potência de agir, serem conduzidos por uma razão que pode ou não realizar o que é bom para a natureza humana. Nesse sentido,

A grande contribuição da Ética de Espinoza talvez consista na percepção de que o finalismo e sua moral levam o homem a uma vida de servidão, sempre em busca da satisfação de seus desejos por um fim exterior a si (o outro, Deus, a lei), quando, no limite, a liberdade consiste apenas no conhecimento interno e na realização daquilo que fortalece a potência humana de existir (*ibid.*, p. 124).

Chegamos quase ao perigoso ponto de eliminarmos Deus da filosofia de Espinoza. Mas, tão vital quanto entendermos o conceito de *conatus* e de uma “moral terrena”, isenta de um julgamento divino, é unirmos todo esse raciocínio ao já mencionado conceito de *amor intellectualis Dei*, que é, para Espinoza, o terceiro estágio de conhecimento a que podemos chegar e pode ser traduzido como “amor intelectual de Deus”. Os dois primeiros estágios têm como base aquilo que foi dito até aqui: a condução pela razão, através do *conatus*, na direção dos nossos afetos positivos. Dessa forma, através da união – da sinergia – entre nossas percepções sensoriais do mundo (1º estágio), e o conhecimento racional desse mundo (2º estágio), somos levados a atingir o que Espinoza chama de entendimento adequado desse mundo e um conhecimento superior da substância divina (3º estágio) (ESPINOZA, 2019, p. 232).

Como foi dito anteriormente, enquanto existimos como corpo, temos ciência de que nossa mente é eterna e de que somos extensão de uma única substância: *Deus sive natura*. Nas palavras de Espinoza: “A nossa mente, à medida que concebe a si mesma e o seu corpo sob a perspectiva da eternidade, tem, necessariamente, o conhecimento de Deus, e sabe que existe em Deus e que é concebida por Deus” (*ibid.*, p. 230). E é através dessa “caminhada” em vida pelos dois estágios que podemos chegar ao amor racional por esse ente que é a causa imanente de todas as coisas. Assim, “o terceiro gênero de conhecimento tem a mente, à medida que a própria mente é eterna, como sua causa formal” (*ibid.*, p. 231).

Estar nesse terceiro estágio é ter Deus como *gnosis*, a mais elevada forma de conhecimento que, digamos, pensa *em nós*, e não *por nós*.

Do terceiro gênero de conhecimento nasce, necessariamente, o amor intelectual de Deus. Pois desse gênero de conhecimento nasce uma alegria que vem acompanhada da ideia de Deus como sua causa, isto é, o amor de Deus, não enquanto o imaginamos como presente, mas enquanto compreendemos que Deus é eterno. É isso que chamo de amor intelectual de Deus (*ibid.*, p. 232).

Assim, a filosofia de Espinoza, diferente de Agostinho e Leibniz, não envolve um Deus julgador que, a partir de uma normatização prévia, pune ou recompensa o ser humano. O livre arbítrio em Espinoza tem, em essência, o próprio Deus como parte intrínseca dos nossos atos justamente por ele ser a própria substância de onde nós partimos e atuamos como entes ativos.

Dessa forma, ser livre para Espinoza “é ser o maximamente conhecedor da ‘livre necessidade universal’” (AQUINO, 2006, p. 58). A teleologia de Espinoza, se é que podemos chamar assim, consiste em percebermos, através da condução correta da nossa razão, que coexistimos em Deus e que a nossa natureza é parte de um todo.

Em outras palavras, nossos atos, sejam eles bons ou maus – guiados pelos nossos afetos positivos ou negativos – não estão sob o jugo de um ente pessoal pelo simples fato de esse ser não estar à parte da nossa existência, olhando a partir da sua própria perspectiva, mas de sermos, a partir da nossa existência, parte da sua essência. Dentro dessa lógica, não há, para Espinoza, céu nem inferno, mas um estado em que nossas mentes, desligadas do nosso corpo depois da morte, coexistem em um “estado de eternidade” – tal raciocínio terá fortes reflexos na visão de mundo de Mahler (e, conseqüentemente, na sua música) e também em Goethe, particularmente na cena final do *Fausto*, musicada por Mahler.

Bondade divina e sofrimento humano não podem ser consideradas, portanto, variáveis da mesma equação, como em Santo Agostinho e Leibniz, justamente por termos, na filosofia de Espinoza, um funcionamento muito particular de tais conceitos. No que concerne à bondade divina, o Deus espinoziano não participa como um ente atuante, que assiste às ações humanas e pode, portanto, agir sobre elas – Deus simplesmente *é*, e o ser humano está inserido na “universalidade necessitante e impessoal da substância” (AQUINO, 2006, p. 64). Com relação ao sofrimento humano, este tem raiz, assim como em Agostinho e Leibniz, na nossa imperfeição e conseqüente tendência a cedermos às nossas paixões e afecções negativas. A diferença em Espinoza é que o sofrimento humano não deve procurar justificação em Deus porque não há um projeto divino consciente e com uma finalidade teleológica.

Nossa busca deve ser feita a partir do esforço em perseverar através da nossa potência de agir e, conseqüentemente, exercer domínio sobre as próprias paixões, tornando-se assim a “causa adequada” delas ao invés de por meio delas padecer (PAES LEME, 2013, p. 121). Atingiríamos, assim, o terceiro gênero de conhecimento: o “amor intelectual de Deus”.

Schopenhauer e Nietzsche, os próximos nomes que iremos investigar, tiram Deus definitivamente da equação e propõem uma filosofia que, embora tenha pontos de contato com os nomes vistos até aqui – principalmente Espinoza –, apresenta uma abordagem muito particular e de grande importância para o pensamento filosófico subsequente.

E embora Mahler, como vimos, tivesse uma crença em Deus muito clara e marcante, nomes como Nietzsche e Schopenhauer eram presentes nas leituras que o músico fazia justamente por oferecerem um ponto de visto alternativo à ideia de um ser superior e criador.

Isso enriqueceu a sua busca e, acreditamos, irá enriquecer também a discussão da presente pesquisa.

Se a presença do mal no mundo, da liberdade humana, e a ideia de um Deus bondoso e caridoso dá frutos a uma discussão complexa, como foi visto até aqui, será interessante passarmos por esses dois nomes que pensaram tais temas a partir de, digamos, uma árvore de outra espécie – que oferece outros frutos e novas respostas para as perguntas advindas de tal discussão.

## 2.4 ARTHUR SCHOPENHAUER (1788-1860)

Retirar Deus da equação não foi, para Schopenhauer, uma tarefa simples. Sua filosofia soube, de uma maneira elegante, conjugar diversos tipos de pensamento, indo desde Kant e Platão, até ao budismo e toda a sua filosofia de bagagem milenar.

Para contemplar tamanha abrangência de pensamento, iremos partir das suas ideias mais basilares até chegarmos a uma espécie de “filosofia de vida” que, embora Schopenhauer não tenha exposto como uma “prescrição” para se viver sem pressupor a existência de um ente superior, não deixa de ter importância para que sigamos o nosso raciocínio sobre a presença do mal no mundo associada à liberdade humana. Em outras palavras, embora Schopenhauer tenha tirado Deus da equação – e, junto com ele, a questão da bondade divina –, uma certa teleologia com raízes na possibilidade de se ter um ideal a ser alcançado, e a onipresença da vontade de “querer viver”, base da sua filosofia, ressoam constantemente nas palavras do filósofo.

Santo Agostinho, Leibniz e Espinoza partiam do pressuposto, cada um a seu jeito e com suas nuances, de que o homem é movido pelo desejo – um impulso fruto do livre arbítrio. Schopenhauer, nesse sentido, não era diferente, mas sua filosofia concentra, de maneira obsessiva, todo seu raciocínio nesse impulso que o filósofo chama de *vontade*.

Se Deus não existe, a vontade, além de não ter um objetivo definido, é causadora de uma angústia que, para Schopenhauer, é irresolúvel – ou melhor: é *praticamente* irresolúvel. Isso porque, embora o filósofo não nos ofereça uma solução, há uma possibilidade oferecida de vivermos melhor *apesar* da falta de sentido e de esperança. Mas antes de chegarmos a essa “resposta” oferecida por Schopenhauer, façamos o caminho do seu pensamento tendo como foco esse mundo sem a variante que a presente pesquisa tem como um dos aspectos fundamentais: Deus. Por que *O Mundo como Vontade e Representação* (1819), obra magna de Schopenhauer, era um dos livros preferidos de Mahler, homem que, embora questionasse muito o mundo criado por esse Deus, não admitia a possibilidade de uma existência em que *Ele* não existisse?

Conceitos vistos anteriormente como “vontade antecedente” (Leibniz) e “conatus” (Espinoza) são revistos na filosofia de Schopenhauer e trabalhados de forma a considerarmos esse impulso de viver – esse esforço terreno – não como algo positivo, mas como algo que, em essência, atua como um catalisador para a infelicidade humana. Como veremos adiante, há, sim, pontos de contato entre os três filósofos, mas, por ora, vamos desenvolver o raciocínio de

Schopenhauer passando pelo pensamento de Kant e Platão para, finalmente, chegarmos à relação estabelecida entre o ideal schopenhauriano e o mundo de conceitos e representações.

Em Kant, é importante termos em mente o caráter relativo e condicional que ele imputa ao saber humano: “nosso conhecimento se compõe de nossos juízos, e estes se fundamentam nas nossas percepções” (BOSSERT, 2012, p. 133); assim, o conhecimento que temos *a priori*, e que não vem da experiência, se limita, no mundo empírico, àquilo que podemos racionalizar a partir dele. Em outras palavras, conhecemos não o objeto propriamente dito, mas a imagem que temos desse objeto – é tudo aparência.

Viver dentro do tempo e do espaço é viver sob essa condição, essa regra fundamental em que as imagens, tal como elas aparecem no mundo, constituem tudo aquilo que podemos apreender e racionalizar. Portanto, tudo o que está fora do tempo e do espaço nos escapa – o eterno, o infinito e o absoluto são quimeras, “é o fruto proibido do qual devemos nos abster” (*ibid.*, p. 134). Assim, Kant nos impõe um abismo entre a imagem que temos das coisas tal com elas nos aparecem no mundo – sua representação – e aquilo que ele vai chamar de “a coisa em si”, que é justamente esse fruto proibido, esse mundo inacessível aos nossos sentidos; estamos, portanto, com os pés fincados no mundo empírico e das percepções imediatas que temos do entorno, impedidos de compreender a *essência* das coisas.

Todo um pensamento que antes estabelecia seus parâmetros a partir de um raciocínio metafísico dedutivo – como vimos em Leibniz, Agostinho e Espinoza – é colocado, em Kant, no território “da ciência dos limites da razão humana” (SCHOPENHAUER *apud* BOSSERT, 2012, p. 134), em que o mundo real se converte em um mundo de fenômenos, de imagens que, como dissemos, apreendemos e racionalizamos.

Para além desses limites da razão, “o conhecimento não passa de ilusão. A realidade que se oculta por trás do fenômeno, a *coisa em si*, nos é inacessível. Ela se furta aos nossos sentidos e nossa inteligência não tem qualquer ação sobre ela” (BOSSERT, 2012, p. 135).

O interessante de se notar é que a edificação que foi subsequentemente construída a partir dos alicerces kantianos acabou fazendo retornar muito da metafísica que o próprio Kant tentou derrubar – nomes como Fichte, Hegel e Schelling são alguns dos principais exemplos – , mas foi Schopenhauer, que se considerava “herdeiro legítimo” de Kant (*ibid.*, p. 136), o responsável por erigir uma filosofia robusta e de grande influência para o pensamento filosófico subsequente.

Schopenhauer afirmava que através do conhecimento empírico que retiramos da interação com os objetos à nossa volta (as representações), e da experiência que adquirimos a partir dessa interação, desenvolvemos os conceitos (representação da representação). Essa seria

a fórmula básica do pensamento de Schopenhauer em termos de relação sujeito e mundo. A razão, fruto do qual parte essa teia de relações é, para Schopenhauer, “a faculdade de formar ideias abstratas com as noções que lhe são transmitidas pela inteligência; ela é o privilégio do homem, o único *abstrator* que conhecemos em nosso planeta” (*ibid.*, p. 147).

A partir da nossa razão, o homem tira *impressões* do entorno e toma conhecimento direto do mundo. A *inteligência* aplica a essas impressões um espaço e tempo determinado e o sujeito tem, assim, a percepção direta de um objeto, percepção esta que advém da sua *intuição* (*ibid.*, p. 148). Diz Schopenhauer:

Para que exista intuição, ou seja, para que tomemos conhecimento de um objeto, é necessário, em primeiro lugar, que nossa inteligência relacione cada impressão que nosso corpo recebe a uma causa, que ela transporte essa causa para um lugar do espaço de onde parte o efeito experimentado e que, assim, ela reconheça a causa como efetiva, como real, como uma *representação* do mesmo tipo que nosso corpo (SCHOPENHAUER *apud* BOSSERT, 2012, p. 148).

E completa:

o mundo é *minha representação*: eis aí uma verdade que se aplica a todo ser vivo e cognoscente. Só o homem, no entanto, é capaz de transportar essa verdade para o domínio da consciência abstrata e reflexiva; e, no dia em que o faz, o espírito filosófico nele nasceu [...]. Tudo aquilo que o mundo contém e pode conter está nessa dependência necessária diante do sujeito e só existe para o sujeito. O mundo é representação (*ibid.*, p. 148-49).

Assim, e seguindo a mesma linha de raciocínio de Kant, o mundo dos fenômenos – o mundo das nossas representações – é o “único sobre o qual podemos filosofar” (BOSSERT, 2012, p. 155). Mas, como demonstramos no início dessa parte dedicada a Schopenhauer, a *vontade* entra aqui como o “motor interior” do ser, como diz o próprio filósofo. Dessa forma, o mundo kantiano, visível e controlável unicamente através daquilo que podemos racionalizar – das representações fugidias entre sujeito e mundo –, ganha, em Schopenhauer, essa variável fundamental que irá expandir as possibilidades humanas para um outro domínio, uma esfera em que podemos nos tornar objetos do nosso conhecimento.

A vontade seria o componente que atua como intermediador entre o sujeito e o mundo; sem ela, esse sujeito “se observaria sem se compreender” (*ibid.*, p. 173) e reagiria ao mundo exterior de maneira passiva e limitada. Esse novo sujeito do conhecimento, segundo Schopenhauer,

aparece ao mesmo tempo como indivíduo, e é a ele que é revelada a palavra-chave do enigma: essa palavra é *Vontade*. A palavra sozinha lhe dá a chave de sua própria

existência fenomênica, faz conhecer o seu sentido profundo, mostra-lhe o motor interior do seu ser, de sua atividade, de seu movimento. O sujeito do conhecimento, por sua identidade com o corpo, existe como indivíduo, e, a partir disso, esse corpo lhe é dado de duas maneiras diferentes: por um lado, como representação no conhecimento fenomênico, como objeto entre outros objetos, submetido a suas leis; por outro lado, como o princípio que se revela de imediato a cada um e que é designado pela palavra *vontade* (SCHOPENHAUER *apud* BOSSERT, 2012, p. 174).

Tal vontade, no entanto, não entra no campo do materialismo, ela não é uma força que rege o mundo físico. E é aí que Schopenhauer dá (mais) um passo em relação à filosofia de Kant, adentrando na essência das coisas, pois, segundo o filósofo,

Aquele que quiser entrar em minha maneira de ver, nela encontrará a chave de todos os fenômenos da natureza. Não terá dificuldade para penetrar na sua essência íntima, porque o seu próprio fenômeno [...] lhe fará compreender os outros fenômenos, que ele conhece por uma única via, a via imediata da representação (*ibid.*, 2012, p. 177).

A vontade é o impulso de viver, de agir, “que sustenta o mundo, fecunda-o e o diversifica” (BOSSERT, 2012, p. 178), e iremos reencontrar aqui a “coisa em si” kantiana, a possibilidade de adentrarmos na essência das coisas, comum a todos os fenômenos, e fruto do conhecimento intuitivo de todas as criaturas.

Há, entretanto, um problema para Schopenhauer: tal conhecimento intuitivo, presente em todos os seres, entra em conflito, no ser humano, justamente com aquilo que o diferencia: a razão e, conseqüentemente, o livre arbítrio. Tais atributos, somados à intuição e à inteligência, possibilitam “a faculdade de combinar e prever, a plena e completa consciência das decisões, a determinação da vontade por motivos” (*ibid.*, p. 182). Em outras palavras, é o “penso, logo existo” de Descartes sendo aplicado à filosofia de Schopenhauer.

Se voltarmos ao termo “afecções”, que vimos em Espinoza, podemos até conferir aos outros animais os mesmos afetos que sentimos, como a alegria, a tristeza e o sofrimento, mas pressupomos que o animal pensa sobre as suas decisões, compreende seus efeitos e, a partir deles, muda ou se adapta. Tendo esse raciocínio em mente, Schopenhauer conclui que a inteligência se apresenta em um grau superior no topo da escala hierárquica dos animais, no caso, os seres humanos, e vai se enfraquecendo à medida que passamos para os seres inferiores.<sup>59</sup> O que não muda em todos os seres vivos – e isso é fundamental dentro da filosofia de Schopenhauer – é a vontade.

---

<sup>59</sup> Esse raciocínio de Schopenhauer provocaria uma certa inquietação para a biologia evolucionista, visto que, para ela, não há questão de superior ou inferior, mas de adaptação para a sobrevivência. Em outras palavras, o que interessa é um ser vivo sobreviver – permanecer a partir das suas adaptações – e passar adiante sua carga genética. A razão humana pode atuar, inclusive, como um fator negativo e levar a nossa espécie à extinção, não sendo garantia nenhuma de superioridade.

O menor inseto quer aquilo que quer de modo tão resoluto e perfeito quanto o homem; só existe diferença naquilo que ele quer, e isso depende da inteligência. A vontade é simples em si mesma; sua função é unicamente querer ou não querer; e em virtude de sua simplicidade, ela não comporta graus; é sempre igual a si mesma (*ibid.*, p. 186).

O problema surge porque nós, humanos, mesmo dotados de razão, de capacidade de escolha e consciência das nossas decisões, vemos as nossas vontades prevalecerem sobre a nossa inteligência. Isso acontece pois, segundo Schopenhauer, a vontade, ao contrário da inteligência, é infatigável e, assim como em todos os outros animais, “um elemento primitivo” do nosso ser (*ibid.*, p. 186). A inteligência, para o filósofo,

não passa de um servo, um escravo da vontade; ela não age, como esta, por impulso próprio. Assim, um sinal da vontade é suficiente para colocar a inteligência em repouso, ao passo que ela mesma só consegue por um esforço supremo impor à vontade uma curta trégua, para, por sua vez, tomar a palavra [...]. De todas essas considerações, resulta evidente que a vontade é o elemento primitivo e metafísico, e a inteligência, o elemento secundário e físico (SCHOPENHAUER *apud* BOSSERT, 2012, p. 187).

Assim, a inteligência pode atuar apenas quando a vontade é suspensa. Por isso Schopenhauer prega, como alternativa para diminuir o sofrimento, o abandono completo das paixões humanas advindas dessa vontade. E só podemos fazer isso se

Rompermos com a cadeia ininterrupta de desejos que leva os homens a viverem buscando, sem cessar, prazeres fugazes e inconstantes; prazeres que ora fazem sofrer por não se realizarem, ora desencadeiam outros desejos tão logo sejam satisfeitos, e, assim, ao infinito (SCHÖPKE, 2012, p. 13).

A vontade é um círculo vicioso que leva o homem à angústia e ao desespero. Daí advém o famoso pessimismo da filosofia de Schopenhauer: esse ininterrupto *querer*, que, para o filósofo, é sinônimo de *sofrer*. O ideal seria cessar essa vontade que, embora seja superficial e efêmera – uma vontade substitui a outra em um ciclo ininterrupto –, tiraniza o homem e o escraviza em uma eterna insatisfação.

Se Espinoza via nossos afetos como uma fonte para ascendermos ao *amor intellectualis Dei* e adquirirmos um entendimento adequado desse mundo e um conhecimento superior da substância divina, Schopenhauer não só elimina o divino da equação como confere aos afetos uma qualidade absolutamente negativa.

A “coisa em si” kantiana torna-se inacessível porque o homem fica aprisionado a esse caminhar na direção do nada. O mundo dos fenômenos pode até “manifestar” uma essência –

esse foi o passo dado por Schopenhauer em relação a Kant –, mas a nossa constante insatisfação, seja por não termos uma vontade satisfeita, seja por tê-la, mas, em seguida, procurarmos outra, faz com que fiquemos cegados por esse “elemento primitivo” intrínseco à nossa existência.

A liberdade, condicionada por Deus em Agostinho e Leibniz, e fruto imanente de uma substância divina em Espinoza é, em Schopenhauer, subjugada à tirania da vontade. Ou seja, a razão, aquilo que nos diferencia dos outros animais, acaba aprisionada nos grilhões da consciência e do desejo.

Sem Deus, não há o *a priori* e *a posteriori* que vimos nos outros estudiosos: a vontade domina tanto um quanto outro – é parte da nossa natureza. E embora Schopenhauer mencione um possível “acordo” entre a vontade e a inteligência – o que possibilitaria uma espécie de “equilíbrio metafísico” –, os laços são logo quebrados e a vontade volta a prevalecer.

E aqui entra Platão, que oferece, através do seu conceito de *ideia*, a possibilidade de escaparmos da tirania da vontade e adentrarmos na essência da “coisa em si”, transcendendo, assim, as condições de tempo e de espaço, algo que para Kant era impossível de se fazer. As *ideias* existem sempre,

e são como formas nas quais o *querer viver* universal se particulariza. Elas são a razão de ver dos fenômenos [...]; o fenômeno mostra sempre a relação das coisas com o sujeito pensante, ou as relações das coisas entre si; a Ideia exprime sua essência íntima (BOSSERT, 2012, p. 195).

A *ideia* seria, portanto, o desprendimento total do objeto – o cessar da vontade. Assim, Schopenhauer se apropria da proposição de Platão de que o mundo abstrato e não-material é aquele que contém o tipo mais alto e fundamental da existência – a *essência* do material e visível –, e não o que percebemos através da nossa relação direta com o mundo dos sentidos e das representações. Tendo ciência dessa nova forma de existência, podemos adentrar em um mundo onde a contemplação é atemporal (JANAWAY, 2002, p. 17).

Ou seja, “o ideal não é um objeto de análise, mas de contemplação” (BOSSERT, 2012, p. 198), e, para Schopenhauer, a *arte* seria um dos meios para atingirmos tal estado.

A contemplação pura e desinteressada e a união íntima com a natureza, consequência dela, são as primeiras condições da arte e o resumo de todas as suas regras. A arte tem origem no conhecimento das Ideias, sua finalidade é a transmissão desse conhecimento (*ibid.*, p. 199).

E citando agora o próprio Schopenhauer, que faz uma contraposição entre arte e ciência:

A arte, ao contrário [da ciência], tem seu término em toda parte. Ela arranca seu objeto de contemplação da torrente universal; ela o tem isolado diante de si; e esse único objeto, que desapareceria na torrente, essa parcela insignificante, torna-se para ela o representante do todo, o equivalente dessa pluralidade infinita que preenche o espaço e o tempo. A arte se atém, portanto, a esse único objeto. A roda do tempo está parada; as relações desaparecem. É a essência, a Ideia, que constitui o objeto da arte (SCHOPENHAUER *apud* BOSSERT, 2012, p. 199).

A arte traça o caminho para a contemplação da “coisa em si”, da vontade não como aspiração, mas como efetivação da participação nessa “pluralidade infinita”, da “representação do mundo naquilo que ele tem de permanente” (*ibid.*, p. 199). Assim, não é por acaso que uma das leituras de Mahler ao longo da sua vida, além de Schopenhauer, foi Platão, como já mencionamos; e não devemos ficar surpresos de que o motivo do seu apreço está muito ligado ao fato de Platão desenvolver o conceito de *ideia* – tão necessário para que Schopenhauer, por sua vez, vislumbrasse uma luz dentro da sua filosofia pessimista.

Ainda sobre Mahler, vimos na introdução do presente trabalho o apreço que o compositor tinha pelo ensaio “Sobre Poesia Ingênua e Sentimental”, de Schiller. Nele, o autor fala sobre a interação ser humano e natureza, mas a partir de certas “emanações transcendentais”: aquilo que Schiller chama de “teofania” – a manifestação de Deus através dessa interação. E unindo tal raciocínio com o de Schopenhauer, contemplar a natureza seria, para Schiller, vislumbrar a *ideia* platônica através das emanações de um ente divino e onipresente – contemplar “a criatividade silenciosa de vida” dessa natureza (SCHILLER, 2006, não paginado).

Schopenhauer pode não reconhecer a manifestação do divino através da natureza, mas certamente valoriza, assim como Schiller, o poder que podemos tirar através dela, poder este em que contemplamos diretamente a essência do nosso objeto de conhecimento. E como já foi enfatizado, Mahler tirava inspiração para suas composições principalmente da sinergia que ele estabelecia com a natureza – dessa “contemplação pura e desinteressada” que causa uma “união íntima” com ela (BOSSERT, 2012, p. 199), como mencionamos logo acima. Ele procurava algo nela – Deus, a Ideia, a vontade? –, e assim tentava passar para a sua música essa “substância” retirada a partir da contemplação. Isso irá ficar mais claro com os exemplos que daremos da sua obra.

E é precisamente a música, para Schopenhauer, a maior de todas as artes, justamente por exprimir diretamente a “coisa em si” e a *ideia* platônica; ela é a manifestação direta da *vontade*, conceito este problemático em essência, como vimos, mas passível de resolução a partir da arte, principalmente a música. Veremos logo adiante os outros caminhos propostos

pelo filósofo para ascendermos a esse estado de puro conhecimento, mas vamos antes deixar mais claro como funciona esse raciocínio no caso da música.

Para Schopenhauer, ela exprime a *própria* vontade, não a manifestação de uma vontade que provém das representações das representações (conceitos) e que derivamos a partir dos objetos do mundo. Como diz Bossert:

Ela [música] não exprime mais apenas as Ideias, essa primeira manifestação da vontade, mas a própria vontade, princípio das Ideias. Traduz, em sua livre explosão do âmago da consciência humana, todos os movimentos do *querer viver* que anima o Universo. Ela é a língua universal, tão clara quanto a própria intuição; e, no entanto, porque toca tão de perto a essência das coisas, ela tem em si um não sei o quê de inefável e misterioso (BOSSERT, 2012, P. 212-13).

Como diz Schopenhauer, ela é “um paraíso familiar, embora sempre distante, ao mesmo tempo perfeitamente inteligível e de todo inexplicável” (SCHOPENHAUER *apud* BOSSERT, 2012, p. 213). Essa frase pode parecer paradoxal, mas demonstra que, mesmo fazendo parte da esfera do inefável e do inexplicável, a *essência* da música é passível de reconhecimento e assimilação por parte do ser humano, tornando-se, assim, a “expressão direta e adequada da vontade”<sup>60</sup> (BOSSERT, 2012, p. 213). Como mencionamos anteriormente:

Ela não exprime determinada dor, determinada alegria, mas a própria alegria e a própria dor, seja qual for o ser humano que as experimente, seja qual for a causa que as tenha provocado. Ela oferece a quintessência do sentimento, sem qualquer nuance particular, sem nenhum traço individual. E, no entanto, cada um a compreende como se ela se dirigisse somente a ele (*ibid.*, p. 215).

Cada um “compreende”, mas essa compreensão cessa no momento em que tentamos refletir sobre o efeito catártico que acabamos de testemunhar e vivenciar. Não conseguimos descobrir a ligação entre o que ouvimos e as nossas percepções do mundo – não conseguimos explicar a essência desse momento superior –, mas temos como certo que algo “perfeitamente inteligível” aconteceu.<sup>61</sup>

Mas dentro de toda essa discussão sobre a tirania da vontade que nos domina, e do caminho que a arte oferece como alternativa para vislumbrarmos “a coisa em si”, ficou em aberto a questão do bem e do mal e da atitude moral que um ser humano pode ter para com o

---

<sup>60</sup> As ideias e formulações de Schopenhauer sobre a música ressoaram não apenas em Mahler, mas em Richard Wagner, que considerava o filósofo o primeiro pensador que soube explicar de forma mais clara os efeitos que a música produz no intelecto humano. Wagner deixa isso de forma clara no seu ensaio “Beethoven”, mencionado anteriormente no presente trabalho.

<sup>61</sup> Alguns apontamentos interessantes sobre esse assunto podem ser encontrados nas colocações que William James (1842-1910) faz. Link para acesso: [https://home.csulb.edu/~plowentr/William\\_James.html](https://home.csulb.edu/~plowentr/William_James.html). Acesso em: 10 nov. 2022.

outro. Em outras palavras, nesse mundo em que somos dominados pelas nossas vontades, como podemos compreender o sentido de justiça? Do certo e do errado?

O ideal, para Schopenhauer, recai primeiramente em dois elementos fundamentais: a *bondade* e a  *piedade*. A bondade pensada aqui como a vontade para o bem de todos, e a piedade como o abster-se completamente das vontades e chegar, finalmente, ao *ascetismo* absoluto, ao nirvana espiritual.<sup>62</sup>

A justiça é, sim, algo bom, pois vem de um sujeito que “embora preservando o seu direito, sabe respeitar o direito alheio, mesmo quando não é obrigado a isso por lei alguma” (BOSSERT, 2012, p. 258). Ou seja, uma vez que a vontade é, *a priori*, soberana, cabe ao indivíduo, *a posteriori*, respeitar a vontade do outro nesse mundo que não precisa, necessariamente, de leis. Mas isso para Schopenhauer é algo instável e imprevisível, visto que nossas vontades controlam, em geral, nossa inteligência, e sempre tomam a dianteira nas ações que efetivamos em atos ou que potencialmente desejamos. E é aí que entra a bondade.

A bondade estaria acima da justiça por ser um sentimento que adiciona à equação a benevolência e a graça. Ela nos leva “a recusar um serviço que nos é devido, ou que nos é oferecido, e a fazer os outros tirarem proveito daquilo que nos pertence, até o ponto de nos privarmos por causa deles” (*ibid.*, p. 258). Seria, portanto, não apenas respeitar o direito alheio (justiça), mas usar a vontade como um ato *para* o outro, uma atitude de altruísmo, de doação, sem esperar algo em troca (*graça*). Como diz Schopenhauer: “nosso verdadeiro eu não reside apenas em nossa pessoa, nesse fenômeno que somos, mas em tudo aquilo que vive” (SCHOPENHAUER *apud* BOSSERT, 2012, p. 258).

Schopenhauer não está aqui dizendo que somos essencialmente bons e que a bondade é uma virtude imanente do nosso ser, mas um ato para o *bem comum*; devemos seguir, portanto, um caminho oposto à nossa natureza. Somos naturalmente egoístas e agimos primariamente segundo as nossas vontades, mas a bondade e a compaixão serviriam para diminuir o sofrimento, e isso é, em essência, algo bom para o ser humano. Devemos adotar, portanto, um ponto de vista universal em oposição a um particular (JANAWAY, 2012, p. 98-99).

A *piedade* seria, por sua vez, um passo além da *bondade*. Ela consiste na negação da vontade sob o ponto de vista moral, ou seja, a palavra *justiça* deixa de ter aplicação para esse indivíduo, e se realiza uma espécie de sacrifício do querer e da vontade individual. A bondade, já inerente em uma pessoa que está nesse estado, torna-se um gesto de plena abnegação.

---

<sup>62</sup> Vale aqui menção às “quatro nobres verdades”, base da filosofia budista. A constatação da existência do sofrimento (a primeira verdade), que leva a uma caminhada na busca pelo fim dessa dor (a quarta verdade).

Como diz Schopenhauer, ligando a sua filosofia ao hinduísmo: “É o mesmo que erguer o véu com o qual a Maya hindu cobria os olhos dos mortais, dissipar toda ilusão e agir doravante com bondade e doçura” (SCHOPENHAUER *apud* BESSART, 2012, p. 259). E agora nas palavras de Bossert:

O homem no qual a vontade chegou a esse último grau de depuração possui uma nova ideia da vida. Ele não tem mais diante de si essa alternância de bens e de males com os quais se forma cada existência particular e à qual se liga exclusivamente o olhar daquele que ainda é escravo do egoísmo. Vê ao mesmo tempo as dores que sofre e aqueles de que padecem seus semelhantes, e ainda todas aquelas que ele julga possíveis; e todas, em seu conjunto, lhe oferecem o espetáculo de um esforço incessantemente estéril e de um perpétuo escoamento. Ele trespassou o véu de Maya; não é mais enganado pelas aparências [...]. Do mesmo modo que sua justiça se transformou em abnegação, agora a abnegação se transforma em *ascetismo* (BOSSERT, 2012, p. 259-260).

É o nirvana do budismo, onde a vontade desvanece e o indivíduo se torna puro *conhecimento*. É também o *conatus* espinoziano, que embora pressuponha uma substância divina envolvendo tudo, tem, na sua essência, a ideia de ascensão do intelecto a uma esfera em que o conhecimento atinge um estado ideal.

A vida de um santo é, para Schopenhauer, o exemplo dessa caminhada que culmina na plenitude do conhecimento de si e do mundo, quando tudo se torna “a coisa em si” kantiana e há uma comunhão plena com o entorno. E para o filósofo, basta estarmos diante das figuras santas pintadas por Rafael e Correggio para contemplarmos esse estado que já é “um completo e seguro evangelho” (SCHOPENHAUER *apud* BOSSERT, 2012, p. 261).

E veremos como pode se dar a manifestação dessa santidade em vários personagens de Dostoiévski, entre eles, o príncipe Míchkin em *O Idiota*, e as figuras do *stárietz* Zossima, Markel, seu irmão, e de Aliócha, em *Os Irmãos Karamázov*. Em Goethe, a cena final do *Fausto* nos brinda com um verdadeiro desfile de figuras santas e suas histórias de entrega total a uma existência divina – o estado de santidade a que Schopenhauer faz alusão.

É interessante pensarmos que parte justamente de Schopenhauer essa ideia de uma vida santa e de um nirvana a que podemos ascender, tudo isso em uma vida sem Deus. Temos um sincretismo de ideias e crenças que mistura valores encontrados em Cristo e em Buda ao longo de uma vida que, para Schopenhauer, não fazia sentido. Tais noções devem certamente ter afetado Mahler, principalmente nas colocações que Schopenhauer faz sobre a bondade e a piedade.

E se unirmos o pensamento de Schopenhauer ao de Espinoza, Leibniz e Agostinho, temos lampejos de uma crença muito sofisticada que irá aparecer nos personagens de

Dostoiévski que mencionamos acima, e que constitui, no conjunto da obra, uma verdadeira teodiceia que o escritor russo edifica a partir de todo o pensamento que vimos até aqui.

Tal sofisticação na forma de se acreditar em um ente superior é encontrada também em Goethe, como veremos adiante, e teve reflexos diretos na crença de Mahler, que absorveu desses dois autores toda a complexidade de um pensamento que luta para entender melhor a relação entre a bondade divina e a maldade humana, a questão da liberdade, a presença do sofrimento humano e da morte. Temas que trabalhamos até aqui em nomes da filosofia que edificaram, cada um a seu jeito, formas de crença e maneiras de compreendermos melhor nossa existência.

Mas falta uma peça fundamental para podermos trabalhar melhor esse raciocínio nos dois autores e, finalmente, em Mahler: Nietzsche, que, assim como Schopenhauer, nos apresenta um mundo sem Deus, mas oferece uma alternativa à noção de que a vontade é algo prejudicial no transcorrer de uma vida. O filósofo desenvolve sua própria ideia de moral e nos estimula a abraçarmos a existência dentro daquilo que ela tem de bom e de mau.

## 2.5 FRIEDRICH NIETZSCHE (1844-1900)

A filosofia de Nietzsche está espalhada por toda a sua obra; não há um *Mundo como Vontade e Representação*, onde Schopenhauer desenvolve a maior parte do seu raciocínio, e que poderíamos utilizar como norte para desenvolvermos o seu pensamento. Em Nietzsche há, digamos, um pouco de tudo em cada texto, e podemos falar da sua filosofia a partir de diferentes ângulos dentro de cada obra publicada. Dessa forma, iremos trabalhar com as obras *O Nascimento da Tragédia* (1872), *A Gaia Ciência* (1882) e *Assim Falou Zaratustra* (1883) – livros que Mahler leu e apreciava – e *O Anticristo* (1895), publicado já em uma época em que o compositor praticamente não tinha mais contato com a obra de Nietzsche, mas que consideramos importante para a pesquisa.<sup>63</sup>

Para desenvolvermos o raciocínio de Nietzsche tendo em mente o foco da presente pesquisa, iremos passar primeiro pela sua proposta de uma doutrina puramente artística da vida através da oposição entre apolíneo e dionisíaco abordada em *O Nascimento da Tragédia* – o escopo, dentro dessa discussão, será a música, que, assim como Schopenhauer, Nietzsche colocava em uma posição superior em relação às outras artes. Em seguida discutiremos a questão da moral anticristã, do conceito de super-homem e de espírito livre proposto pelo filósofo em *A Gaia Ciência*; trabalharemos a figura de Jesus como justamente esse “espírito livre por excelência” que Nietzsche desenvolve em *O Anticristo*, para, finalmente – e aqui já colocamos um pé no próximo capítulo da pesquisa –, chegarmos à ideia do niilismo como o ponto de partida para uma proposta de renovação do cristianismo que Dostoiévski desenvolve através da sua obra.<sup>64</sup>

O espírito trágico da vida, visto por Schopenhauer como algo negativo e a ser evitado, é, para Nietzsche, um aspecto que deveria ser acolhido e vivido na sua forma mais contundente. Abraçar o belo e o feio, ver a loucura como uma benção, o gozo não como um pecado aos olhos da moral cristã, mas como um estimulante para se explorar cada vez mais as nossas vontades espontâneas e muitas vezes sem lógica, vontades estas que Schopenhauer via como um modo de tyrannizar o homem, e que a moral cristã considerava uma ofensa a Deus e passível de punição.

---

<sup>63</sup> A querela entre Wagner e Nietzsche, que romperam laços ao longo do tempo, pode ter influenciado Mahler a também se desligar do filósofo e ficar ao lado do seu amado músico. Mais informações podem ser encontradas na obra de Alex Ross, *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music* (2020, Ed. Farrar, Straus and Giroux, NY), e também no artigo “Os pensamentos dispares de Wagner e Nietzsche acerca da música” (2014), de Mayra Rafaela Closs Bragotto Barros Peterlevitz, disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/os-pensamentos-dspares-de-wagner-e-nietzsche-acerca-da-msica-9957>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<sup>64</sup> Todas as obras de Nietzsche mencionadas tiveram a tradução de Paulo César de Souza.

E era justamente na tragédia grega que Nietzsche via tais paradoxos conviverem em sinergia e despertarem no homem um espírito livre e artístico, sem amarras morais e com vistas apenas ao prazer.

O filósofo recorre aos conceitos de apolíneo e de dionisíaco para sistematizar tal pensamento; dois conceitos que, embora de diferentes naturezas, caminham lado a lado “na maioria das vezes em discórdia aberta” (NIETZSCHE, 2019a, p. 24) – há uma disputa salutar entre o “sonho” apolíneo e a “embriaguez” dionisíaca. Apolo é o “princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra”:

Símbolo de toda aparência, de toda energia plástica, que se expressa em formas individuais, Apolo é o magnífico quadro divino do princípio de individuação e a mais bela expressão do repouso do homem em seu invólucro de individualidade. Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual. Modelando o movimento de todo elemento vital, imprimindo a cada um a cadência – a forma do tempo –, ele impõe ao devir uma lei, uma medida. É também o deus da serenidade que, tendo superado o terror instintivo em face da vida, domina-a com um olhar lúcido e sereno (DIAS, 2015, p. 228-29).

O deus Dionísio, por sua vez, é o que destrói a ordem, é o deus do caos, da desordem, e “abole o finito e o individual”; nele, “desfazem-se os laços do princípio de individuação, rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza” (*ibid.*, p. 229). É o deus da música, a mais alta de todas artes, e, por isso, considerado por Nietzsche como superior ao princípio de individuação apolíneo; neste, o homem se fecha no seu mundo delimitado por fronteiras, apresenta um caráter fixo e é associado por Nietzsche à arte “do figurador plástico” (NIETZSCHE, 2019a, p. 24).

No estado dionisíaco, por sua vez,

o homem, em êxtase, sente que todas as barreiras entre ele e os outros homens estão rompidas, e que todas as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental – o uno primordial –, na qual só existe lugar para a intensidade. Nesse mundo das emoções inconscientes, que abole a subjetividade, o homem perde a consciência de si e se vê, ao mesmo tempo, no mundo da harmonia e da desarmonia, da consonância e da dissonância, do prazer e da dor, da construção e da destruição, da vida e da morte (DIAS, 2015, p. 229).

Não foi à toa que Mahler, ao falar da sua 3ª sinfonia, se refere a Dionísio como “o deus Dionísio, o grande Pã”, e tenta passar na sua obra sinfônica uma visão da natureza a partir de tais valores, desse mundo em que êxtase e o caos coexistem (FLOROS, 2016, p. 24). Como havíamos comentado, na introdução do primeiro movimento é o deus Pã que acorda (*Pan erwacht*), e ouvimos apenas sons primitivos e ainda amparados em uma espécie de “caos

ancestral” – a música vai aos poucos se formando, ganhando corpo; em seguida, temos “O Desfile de Baco” (*Bacchuszug*), e aqui Mahler insere na sua música toda uma miríade de sons da natureza, danças, marchas e fanfarras que se intercalam com temas mais sérios e reflexivos, criando um contraste que representa a própria natureza e a sua condição ambivalente de nos apresentar, sim, o belo e o elevado, mas também a calamidade e o caos. E se Nietzsche tivesse ouvido a 3ª de Mahler, certamente identificaria tais elementos na música, além de poder ouvir seu próprio texto musicado no quarto movimento, *Mitternachtslied* (“A Canção da Meia-Noite”), de que trataremos adiante.

Voltando ao raciocínio de Nietzsche, o cristianismo seria “a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar” (NIETZSCHE, 2019a, p. 17), derrubando tudo aquilo que tivesse relação com a exegese dionisíaca; a arte, como consequência, torna-se o “reino da mentira”. A doutrina cristã passa a demonstrar, segundo Nietzsche, uma verdadeira hostilidade à vida – vida esta que “repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro” (*ibid.*, p. 17).

Em outras palavras, esse ódio aos prazeres que podemos tirar do mundo, e a promessa de um outro que seria o verdadeiro reino, faz com que a doutrina cristã – apoiada em uma moralidade purista e ingênua, e que “deixa valer *somente* valores morais” (*ibid.*, p. 17) – despreze automaticamente o belo e o sensual.

Para Nietzsche, a tragédia grega, através da ponte chamada arte, conjuga perfeitamente os valores apolíneos e dionisíacos através de um “miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica” (*ibid.*, p. 24); assim, ao conjugar o espírito do sonho (apolíneo) e da embriaguez (dionisíaco), a arte se torna uma atividade do ser humano; e é a partir da *imitação* da natureza que o homem produz a arte ideal. Mas não podemos pensar a imitação no sentido de uma cópia pura e simples, mas imitação das *manifestações* imediatas do processo de aparências que essa natureza emana e que produz aquilo que apreendemos.

Explicamos melhor esse raciocínio recorrendo novamente ao ensaio “Sobre Poesia Ingênua e Sentimental”, de Friedrich Schiller, texto pelo qual Mahler tinha apreço (FLOROS, 2016, p. 56). Os artistas que realizavam mais diretamente essa comunhão com a natureza eram justamente os gregos antigos, chamados por Schiller de “os guardiões da natureza” (SCHILLER, 2006, p. 196), por *serem* a natureza e estarem em harmonia pura e direta com ela – aquilo que Schiller considera o “poeta ingênuo” –, e não um outro grupo de poetas, os “poetas sentimentais”, que veem a natureza como entidade perdida, e que interagem, portanto, apenas através de impressões indiretas e nubladas pelo substrato de uma cultura já estabelecida.

A tragédia grega configuraria, portanto, a união direta com a natureza através da harmonia entre os valores dionisíacos e apolíneos. E se pensarmos que os valores apolíneos são aqueles que advêm da *realidade* – da imagem, da “energia plástica”, como foi dito acima –, podemos fazer uma ponte com Schopenhauer e situar os valores dionisíacos como provenientes da *vontade*, desse impulso inicial e primitivo que todos os seres vivos possuem.

Para Nietzsche, a imagem apolínea vem para salvar o ser humano do irrefreável impulso orgiástico dionisíaco. Tal imagem, representada na tragédia grega pelo coro de sátiros, mantém o ser humano amparado em território seguro, pois, para o filósofo, o dionisíaco em estado puro poderia acarretar a destruição do indivíduo justamente por mergulhar o homem em um “paraíso paradoxal” – contemplar a totalidade dionisíaca é também contemplar a “dor primordial e do eco dessa dor” (DIAS, 2015, p. 232).

Diz Nietzsche:

Por mais violenta que seja a compaixão que nos invade, em certo sentido, no entanto, o compadecer-se ante o sofrimento primordial do mundo, como imagem similiforme, nos salva da contemplação imediata da suprema ideia do universo, assim como o pensamento e a *palavra* nos salvam da efusão irrepresada do querer inconsciente (NIETZSCHE, 2019a, p. 125, itálico nosso).

E pensando agora na sua contemporaneidade, Nietzsche vê na música de Wagner a maneira ideal de realizar essa união. O conceito de “arte total” wagneriana é a fórmula perfeita para aquilo que Nietzsche procura: a coexistência da música, da imagem (dança, teatro) e da palavra.

O texto poético é, para o filósofo, um “fulgurante imitador da música em imagens e conceitos” (*ibid.*, p. 42), e as imagens do poeta lírico “nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio” (*ibid.*, p. 42). Isso não impede que o gênio lírico, mediante tais imagens apresentadas, penetre no cerne do ser – diferente do artista plástico, que está mergulhado na plena contemplação de imagens –, ou seja, o mergulho na essência humana se dá, necessariamente, através da mediação *imagem e conceito* (*ibid.*, p. 48). O texto entraria, portanto, na esfera do apolíneo: da representação plástica que a palavra poética permite a partir do princípio de individuação (a voz lírica).

A música seria, por outro lado, a representação perfeita do dionisíaco. Ao contrário da palavra, ela “não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si” (*ibid.*, p. 48). Da música emana o “simbolismo universal”,

ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência. Diante dela, toda aparência é meramente símile: daí porque a *linguagem*, como órgão e símbolo das aparências, nunca e em parte nenhuma é capaz de volver para fora o imo da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer (*ibid.*, p. 48).

Temos novamente que recorrer à ideia de a música não representar uma determinada dor, alegria ou sofrimento, etc. – delimitada pelo tempo e pelo espaço em que sentimos tais sensações –, mas a dor, a alegria, o sofrimento no sentido *ontológico* do termo – a dor é, por exemplo, a dor *primordial* para Nietzsche. A música representa, portanto, a *ideia* platônica – “é a suprema ideia do universo”, como disse Nietzsche (*ibid.*, p. 125), e a *vontade* schopenhauriana. O próprio Nietzsche comenta: “como é que *aparece* a música no espelho da imagística e do conceito? *Ela aparece como vontade*, tomando-se a palavra no sentido de Schopenhauer, isto é, como contraposição ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo, destituído de vontade”<sup>65</sup> (*ibid.*, p. 47).

Assim, para Nietzsche, é na ópera wagneriana que podemos contemplar a união entre apolíneo e dionisíaco; entre as representações imagéticas oferecidas nas narrativas de histórias mitológicas e da performance (apolíneo), e na essência primordial transmitida pela melodia musical (dionisíaco). Como dissemos anteriormente, o apolíneo aparece como fonte de equilíbrio para refrear o impulso dionisíaco, e é em Wagner que Nietzsche vê esse mecanismo funcionar em perfeita coexistência:

Graças a essa esplêndida ilusão apolínea se nos afigura como se o próprio reino dos sons viesse ao nosso coração qual um mundo plástico, como se também nele somente o destino de Tristão e Isolda, feito a mais delicada e expressiva matéria, fosse cunhado e enfermado [...]. Assim, o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos (*ibid.*, p. 125).

Através dessa comunhão, os dois estados de espírito – as duas formas de apreendermos o mundo – satisfazem o nosso desejo de beleza e dão permissão para ascendermos ao sublime. *Tristão e Isolda* era, para o filósofo, um drama renascido da tragicidade grega por conciliar tais

---

<sup>65</sup> O “Nietzsche tardio” irá assumir uma postura diferente, e não irá mais considerar a música como a representação direta da *vontade* schopenhauriana e, por extensão, o conceito de *coisa em si* de Kant. O filósofo passa a valorizar a arte mais no sentido de “arte pela arte”, reforçando o caráter criador do artista, e não mais como uma atividade metafísica da vida. Como diz Rosa Maria Dias: “Nesse período, Nietzsche proclama a primazia da ciência – para ele, sinônimo de método de investigação crítica, cujo objetivo é liberar-nos do mundo metafísico, do sobrenatural e da coisa em si kantiana [...]. Não existe nenhum ser primordial para se identificar e sentir, por breves instantes, nenhuma luneta mágica para se olhar diretamente a essência” (DIAS, 2015, p. 238).

estados – seria o mito trágico por excelência, que une a “sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos” (*ibid.*, p. 129). Na ópera de Wagner “O apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de leva-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo [...]” (*ibid.*, p. 125). O mito da tragédia wagneriana seria, portanto, a “imagem concentrada do mundo” (*ibid.*, p. 132).

Nietzsche estabelece, assim, aquilo que chama de “doutrina misteriosófica da tragédia”. Sabemos, em primeiro lugar, do potencial de unidade de tudo que existe; a individuação apolínea, no entanto, fixa os contornos do mundo a partir das imagens e dos conceitos que atribuímos a essas imagens – essa é, para Nietzsche, “a causa primeira do mal”; a arte trágica viria para romper esse feitiço de individuação. Caso o rompimento de fato aconteça e as fronteiras do apolíneo e dionisíaco se entrecruzem, temos o estado ideal de apreciação estética e uma contemplação suprema da ideia do universo (*ibid.*, p. 67).

Além da ópera de Wagner, Nietzsche cita a canção popular alemã como exemplo de recuperação da tragédia grega e utiliza *Des Knaben Wunderhorn* (“A Trompa Mágica do Menino”), conjunto de canções populares alemãs (*Volkslied*), como exemplo de obra de arte que une perfeitamente os dois “movimentos do espírito”: apolíneo e dionisíaco – e lembremos aqui que tais histórias foram musicadas por Mahler e adicionadas à várias de suas composições.

Para Nietzsche, quem examinar a coletânea de canções populares

descobrirá incontáveis exemplos de como a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens, as quais, em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagem e estranha à aparência épica e ao seu tranquilo fluir (NIETZSCHE, 2019a, p. 45-46).

Nietzsche conclui, logo em seguida: “Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música*” (*ibid.*, p. 46). O que Mahler faz é justamente unir essa linguagem à música – a poesia, e suas imagens apolíneas, deixa de “falar sozinha” e se liga ao mundo dionisíaco da música.

E se unirmos o pensamento de Nietzsche sobre arte com aquilo que Schopenhauer desenvolveu, podemos perceber que mesmo fundamentando as suas filosofias na pressuposição de um mundo sem Deus, os dois filósofos veem na música o espaço ideal para tentarmos ascender a um estado superior de existência. Mahler, que sabidamente conhecia as duas “filosofias da arte” através da leitura de *O Mundo como Vontade e Representação* e *O Nascimento da Tragédia*, certamente tentou conciliar as duas visões ali desenvolvidas à sua vontade de se conectar com o divino através da música.

Como dissemos anteriormente, Mahler usa a “Canção da Meia-Noite”, presente em *Assim Falou Zaratustra*, no quarto movimento da sua 3ª sinfonia. E tal uso por parte do compositor pode ter sido uma tentativa de provar a teoria de Nietzsche na prática: unir um texto, escrito pelo próprio filósofo, com a música – a linguagem, de raízes apolíneas, com a melodia, de natureza dionisíaca.

Diz o texto:

Ó homem, presta atenção!  
 Que diz a meia-noite profunda?  
 “Eu dormia, eu dormia –,  
 De um sono profundo acordei: –  
 O mundo é profundo,  
 Mais profundo do que pensava o dia!  
 Profunda é sua dor –,  
 O prazer – mais profundo ainda que o pesar:  
 A dor diz: Passa!  
 Mas todo prazer quer a eternidade –,  
 – quer profunda, profunda eternidade!”

(NIETZSCHE, 2019b, p. 306)

Com essa canção em mente, o que diz Nietzsche sobre a busca desse prazer que quer a eternidade? Sabemos que o filósofo seguia um caminho oposto ao de Schopenhauer ao propor abraçarmos o trágico – aceitarmos o sofrimento advindo das nossas vontades. Mas que paralelo podemos traçar com as filosofias que vimos até aqui no que diz respeito à temática da presente pesquisa? Nesse mundo sem valores morais cristãos, e guiado pelas nossas vontades, como funciona a questão do sofrimento humano, da bondade, e até onde vai a nossa liberdade?

“Apenas a grande dor é o extremo libertador do espírito”, diz Nietzsche, já no prólogo da sua *Gaia Ciência* (NIETZSCHE, 2019c, p. 13), obra a que iremos nos deter a partir de agora. A dor é aquilo que nos *aprofunda*; e o que interessa, para Nietzsche, não é buscarmos a verdade absoluta, mas entendermos que há um mistério irresolvível na nossa existência e que é preciso aceitá-lo.<sup>66</sup>

O filósofo, conhecido pelos seus aforismos, nos diz:

2.  
 MINHA FELICIDADE

Depois que cansei de procurar  
 Aprendi a encontrar.  
 Depois que um vento me opôs resistência

---

<sup>66</sup> Curiosamente, é justamente *mistério* a palavra que será carro chefe quando discutirmos o caminho para uma maior aproximação com Deus proposto pelo *stárietz* Zossima, em *Os Irmãos Karamázov*.

Velejo com todos os ventos.

(NIETZSCHE, 2019c, p. 17)

18.  
ALMAS ESTREITAS

Eu abomino as almas estreitas;  
Não têm nada de bom, nem nada de mau.  
(*ibid.*, p. 25)

62.  
ECCE HOMO

Sim, eu sei de onde sou!  
Insaciável como o fogo  
Eu ardo e me consumo.  
Tudo o que toco vira flama  
E tudo o que deixo, carvão:  
Sou fogo, não há dúvida.

(*ibid.*, p. 49)

A sociedade em ordem, com leis e valores definidos, é, para o filósofo, um adormecer das paixões. As mesmas paixões que para Leibniz e Agostinho eram vistas como vícios a serem evitados são, para Nietzsche, aquilo que nos motiva a seguir em frente, independente de quais resultados encontramos. Ser fogo é estar sempre ardendo em paixões, ser guiado por elas e procurar, ao longo da vida, ter como alimento novas achas de lenha.

Até agora foram os espíritos mais fortes e maus que fizeram a humanidade avançar mais longe: eles sempre inflamaram as paixões que adormeciam [...], eles sempre despertaram o senso da comparação, da contradição, do gosto pelo novo, ousado, inexperimentado, eles obrigaram os homens a contrapor opiniões a opiniões, modelos a modelos (*ibid.*, p. 55-56).

A compaixão, vista por Schopenhauer como a única forma de ir contra nossas vontades egoístas é, para Nietzsche, direcionada àqueles que não têm expectativa de grandes conquistas. O amor ao próximo? Apenas “ânsia por nova propriedade” (*ibid.*, p. 64); e tão logo nos enfadamos com a propriedade que temos no momento, voltamos a procurar por algo que nos sacie, e esse algo deve ser, de preferência, um outro que esteja sofrendo – é assim que, estando em uma posição superior a esse outro, podemos ter compaixão e tomar posse da pessoa (*ibid.*, p. 64).

O amor sexual seria, para Nietzsche, o “*excluir* todo o mundo de um precioso bem, de uma felicidade e fruição” (*ibid.*, p. 64). Esse tipo de amor, compreendido pela maioria das pessoas como o doar-se totalmente ao outro é, em Nietzsche, uma privação, um abdicar de todo

o potencial de crescimento ao entregar-se a uma única pessoa; assim, na visão do filósofo, a entrega limitaria o ser.

É na competição, no estar no mundo, que temos a chance de crescer verdadeiramente. O veneno é um fortificante para Nietzsche: o trágico, a dor e o sofrimento têm um significado diferente na filosofia nietzschiana pois é na adversidade que temos a oportunidade de crescer, é experimentando esse veneno, diariamente, que podemos ser o “super-homem”, esse ser humano ideal porque já “imunizado” pelas dores do mundo e disposto a enfrentar novas adversidades.

Ao declarar que “Deus está morto” (NIETZSCHE, 2019b, p. 12), Nietzsche anuncia essa nova criatura que ascende das cinzas do cristianismo e passa a considerar como virtudes positivas o egoísmo, a volúpia, o orgulho, a vontade de poder e assim por diante – tudo aquilo que, aos olhos da moral cristã, eram formas de agir negativas e passíveis de punição.

Virtudes cristãs como a castidade e a piedade são, nessa nova filosofia, prejudiciais; e o altruísmo, que seria, em teoria, fruto de atos totalmente desinteressados, passa a ser visto por Nietzsche como postulador de uma moral cujos motivos se opõem ao princípio que defende.

Temos, por um lado, o agente de uma suposta ação altruísta que louva sua doação por considerá-la desinteressada. Mas, de acordo com Nietzsche,

O louvor do desinteressado, abnegado, virtuoso – isto é, daquele que não aplica toda a sua energia e razão na própria conservação, elevação, desenvolvimento, promoção, ampliação do poder, mas que, no tocante a si mesmo, vive de forma modesta e irrefletida, talvez até indiferente ou irônica –, esse louvor, em todo o caso, não nasceu do espírito do desinteresse! (NIETZSCHE, 2019c, p. 69).

Para deixar mais claro o seu ponto, Nietzsche passa para o lado daquele que se beneficia de um ato teoricamente altruísta:

O “próximo” louva o desinteresse porque *dele retira vantagens!* Pensasse ele próprio “desinteressadamente”, rejeitaria essa diminuição de força, esse dano sofrido *em prol dele*, trabalharia contra o surgimento de tais inclinações e, sobretudo, mostraria seu desinteresse *não* o considerando bom! (*ibid.*, p. 69).

O abdicar de si mesmo deveria ser decretado “apenas por quem dessa maneira abdicasse de sua própria vantagem, e que talvez acarretasse a própria ruína no sacrifício imposto aos indivíduos” (*ibid.*, p. 70). Em outras palavras – e tentando descomplicar um pouco tal raciocínio – o ato altruísta implica a perda de força de um agente (força que, para Nietzsche, deveria ser aplicada ao próprio indivíduo para aumento da sua potência), e se direciona a um receptor que aceitará isso à custa desse outro.

A essência do altruísmo desvanece no instante em que o “próximo” não abdica da vantagem recebida – não a utiliza em prol dos outros indivíduos, mas apenas para benefício próprio. O ato pretensamente altruísta acaba culminando na tese oposta à que defende pois vai, como dissemos, de encontro à sua própria moral, atuando “em nome da utilidade” (*ibid.*, p. 70) e não tendo nascido do “espírito do desinteresse”, como disse Nietzsche logo acima.

Com Deus morto, o altruísmo passa a ser visto com outros olhos, e o universo, por sua vez, “não é [mais] absolutamente tocado por nenhum de nossos juízos estéticos e morais! Tampouco tem impulso de autoconservação, ou qualquer impulso; e também não conhece leis. Guardemo-nos de dizer que há leis na natureza” (*ibid.*, p. 127). Agora, a partir desse novo ponto de vista, a natureza não funcionaria a partir de leis, mas estritamente de necessidades.

E fazendo críticas à filosofia de Espinoza, Nietzsche afirma: “Não há substâncias que durem eternamente”; e faz uma pergunta: “Quando teremos desdivinizado completamente a natureza?” (*ibid.*, p. 127). É dessa forma que a ciência da época de Espinoza – cujo método de raciocínio é adotado pelo filósofo na sua *Ética* – é também alvo das críticas de Nietzsche. A promoção de tal método, para o filósofo, deu-se em parte “por que com ela e mediante ela se esperava compreender melhor a bondade e a sabedoria divinas” (*ibid.*, p. 79); assim, moral, saber e felicidade poderiam ser conjugadas em uma espécie de “filosofia de vida”. Através dessa ciência adotada por Espinoza, o homem esperava “ter e amar algo desinteressado, inócuo, bastante a si mesmo, verdadeiramente inocente, no qual os impulsos maus dos homens não teriam participação” (*ibid.*, p. 79). Mas, para Nietzsche, não há união homem-natureza através das “emanações de uma substância única”, como dizia Espinoza; não há “ninguém que comande, ninguém que obedeça, ninguém que transgrida” (*ibid.*, p. 127).

E nem os escritos de Schopenhauer sobre a *vontade* – que em um momento ele vê com admiração, como vimos na parte dedicada a Schopenhauer – escapam das reinterpretações de Nietzsche, que acusa o filósofo de “alçar ao trono uma antiga mitologia” (*ibid.*, p. 139). Diz Nietzsche: “Parece que ele nunca tentou analisar a vontade, pois *acreditou* na simplicidade e imediatividade de todo querer, como fazem todos – quando o querer é um mecanismo tão bem treinado que quase escapa ao olhar observador”, e “crer na vontade como causa de efeitos é crer em forças magicamente atuantes” (*ibid.*, p. 139).

Em oposição a Schopenhauer, Nietzsche oferece três teses: 1) antes que surja a vontade, seja qual for a natureza dela, é necessária antes a ideia de prazer e desprazer; 2) a parte do nosso intelecto que sente se um estímulo causa prazer ou desprazer é chamada de intelecto *interpretante*, que trabalharia de modo inconsciente para nós; 3) apenas nos seres inteligentes

há essa divisão/tensão entre prazer e desprazer; “a imensa maioria dos organismos não tem nada disso” (*ibid.*, p. 139-140).

Embora concorde com Schopenhauer no que diz respeito à nossa capacidade diferenciada de raciocínio em relação aos outros seres vivos, Nietzsche coloca a vontade como atuando *a posteriori* e os nossos estímulos de prazer e desprazer como *a priori*. Em Schopenhauer, como vimos, a vontade está presente tanto *a priori* quanto *a posteriori*, dominando nossas decisões e nublando a nossa capacidade de raciocínio. Somos, para Nietzsche, guiados pelo prazer e pelo desprazer, e não há motivo para evitarmos os desprazeres: devemos, para o filósofo, abraçá-los.

E dentro dessa discussão, precisamos lembrar aqui que o “querer viver” de Schopenhauer está ligado à noção de que devemos evitar totalmente as nossas vontades até chegarmos a uma espécie de ascese onde a vontade desvanece e o indivíduo se torna puro *conhecimento*. É nesse raciocínio que se configura aquilo que Schopenhauer chama de “vontade de existência”. Mas Nietzsche, no seu *Assim Falou Zaratustra*, ironiza esse caminho traçado por Schopenhauer. Em um determinado momento do livro, o personagem de Zaratustra anuncia: “Não acertou na verdade aquele que lhe atirou a expressão ‘vontade de existência’: tal vontade – não existe! [...] Apenas onde há vida há também vontade: mas não vontade de vida, e sim – eis o que te ensino – vontade de poder!” (NIETZSCHE, 2019b, p. 111). Zaratustra segue, e iremos colocar o trecho todo pois nele está resumido muito do pensamento de Nietzsche sobre esse tema:

Muitas coisas são mais estimadas pelo vivente do que a vida mesma; mas no próprio estimar fala – a vontade de poder!

Assim a vida me ensinou outrora: e com isso, ó sábios entre todos, resolverei ainda o enigma de vossos corações.

Em verdade, eu vos digo: bem e mal que sejam perenes – isso não existe! Por si mesmos têm de superar-se sempre de novo.

Com vossos valores e palavras de bem e mal exerceis violência, ó valoradores; e este é o vosso amor oculto e o brilho, tremor e transbordamento de vossa alma.

Mas uma violência mais forte cresce de vossos valores, e uma nova superação: nela se quebram o ovo e a casca do ovo.

E quem tem de ser um criador no bem e no mal: em verdade, tem de ser primeiramente um destruidor e despedaçar valores.

Assim, o mal supremo é parte do bem supremo: este, porém, é criador. –

Falemos disso, ó sábios entre todos, embora seja desagradável. Silenciar é pior; todas as verdades silenciadas tornam-se venenosas.

E que se despedace tudo o que, de encontro a nossas verdades, possa – despedaçar-se! Ainda há muitas casas a construir!

Assim falou Zaratustra.

(*ibid.*, p. 111)

Não há vontade de existência, mas vontade de poder, “a inexausta, geradora vontade de vida” (*ibid.*, p. 109), alheia aos valores cristãos e fundadora de uma nova moral, uma moral em que o bem e o mal participam igualmente e não estão mais sob o jugo de nenhuma entidade divina – o homem é o próprio criador, e a morte de Deus é a “morte do dispositivo moralista fundado na idealidade transcendente” (ALMEIDA, 2019, p. 199).

A moral cristã, baseada em um evangelho dos pobres e dos humildes, ensina que a fraqueza é uma virtude, que se prostrar diante de Deus e pedir perdão é a atitude que permitirá, no após-morte, contemplarmos o reino dos céus como seres puros e livres do pecado. O chamado dispositivo moralista não tem, para Nietzsche, qualquer raiz divina, mas é um aparato humano criado com o objetivo de rebaixar virtudes morais fortes e colocar no pedestal aquele que, ao se subjugar diante de um Deus superior, tem, paradoxalmente, a sua fraqueza enaltecida e um lugar no paraíso. Nietzsche coloca esse “valor dos valores” sob suspeita e

debruça-se sobre a criação destes: longe de tomá-los como existindo desde sempre, instituídos de modo metafísico, com legitimidade no além-mundo, ele os trata, na verdade, como humanos, demasiado humanos – com isto, o filósofo alemão nos sugere o sentido da revolta dos ressentidos de moral fraca sobre os homens de moral forte (*ibid.*, p. 199).

Essa “sistemática do ressentimento” tem, para Nietzsche, raízes naquilo que ele chama de “moral do escravo” e “moral do senhor”. A forma de avaliação do homem de moral nobre é realizada a partir da sua própria moral, “ele próprio é a sua referência”, seu próprio senhor (*ibid.*, p. 199); em outras palavras, justamente pelo fato de estar no topo da escala moral, não há motivo de ele procurar em outros indivíduos uma moral alternativa – ele estaria olhando “para baixo” na escala de valores, algo que não traria nenhuma contribuição positiva para sua formação.

O escravo, por sua vez, tem a moral baseada em conflito e oposição – ele está sempre se comparando a um indivíduo que está acima dele, um indivíduo mais forte e com mais poder; assim, “O fraco só pode se afirmar por meio da negação daquele a quem é impossível se igualar”

(*ibid.*, p. 200). Dessa negação vem o ressentimento, base da moral cristã segundo Nietzsche, e o homem mais forte é taxado de *mau* através de um processo de subversão dos valores:

enquanto valor aristocrático, *bom* identifica-se com nobreza, superioridade, glória, força, violência; contudo, através do valor religioso, *bom* passa a equivaler à pobreza, à miserabilidade, ao sofrimento, à humildade, à piedade, à enfermidade. O ressentido transforma sua fraqueza em força, ao transfigurá-la em virtude (*ibid.*, p. 200).

Dessa reescrita de virtudes, realizada ao longo dos séculos pelo cristianismo, o homem fraco pode realizar a vingança que, na terra, nunca conseguiria executar: “O ressentido inventa outro mundo, a partir do qual a vida do forte transparecesse como um erro em si” (*ibid.*, p. 200). Essa inversão dos valores foi, para Nietzsche, o caminho do enfraquecimento do homem, que passou a considerar como superiores valores como a piedade, a compaixão, o altruísmo, etc. E como vimos algumas páginas acima, tais valores, aos olhos da filosofia de Nietzsche, são problemáticos, contraditórios, e eliminam toda a potência do ser humano.

Para Nietzsche, devemos explorar constantemente a nossa vontade de potência – a vontade de poder que Zarathustra prega, e que tem como fonte primeira a ideia de prazer e desprazer. Desses nossos impulsos interiores – intrínsecos à nossa natureza – vem a vontade de luta e de domínio, de “medir forças e predominar” (*ibid.*, p. 200). Essa luta acontece em um mundo sem Deus, e não tem, portanto, um fim teleológico; é uma luta entre o mais forte e o mais fraco – entre aquele que não segue uma moral definida e um outro que se subjeta a leis pré-estabelecidas. Não há regras prescritas por uma criatura superior, que irá recompensar ou punir o indivíduo a partir do comportamento que ele mostrou durante a vida.

Nessa luta para subjugar o outro é preciso, segundo Nietzsche, “viver perigosamente”:

Construam suas cidades próximo ao Vesúvio! Mandem seus navios por mares inexplorados! Vivam em guerra com seus pares e consigo mesmos! Sejam salteadores e conquistadores enquanto não puderem ser governantes e possuidores, vocês, homens do conhecimento! Logo passará o tempo em que podiam se contentar de viver ocultos nas florestas, como cervos amedrontados! Enfim o conhecimento estenderá a mão para o que lhe é devido: – ele quererá *dominar e possuir*, e vocês juntamente com ele! (NIETZSCHE, 2019c, p. 170-171).

Os indivíduos que exploram ao máximo sua capacidade de potência e vontade de poder através dessas “guerras com seus pares e consigo mesmos” terão, como consequência, mais influência sobre os outros e poderão manipular melhor o seu entorno com vistas a sentir mais prazer, força, e adquirir mais e mais conhecimento.

Os valores judaico-cristãos, por outro lado,

corromperam a pulsão do homem, rebaixando, portanto, aquilo que é capaz de enobrecê-lo e enaltecê-lo. O dispositivo moralista de inspiração transcendental, de acordo com a perspectiva nietzschiana, favorece a besta castrada, impotente e hipertrofiada de instintos, que antes era um animal saudável e pleno de pulsão (força, destruição, vitalidade) (ALMEIDA, 2019, p. 201).

Nietzsche quer resgatar esse estado “pleno de pulsão”, que vê o sofrimento e a dor não mais sob o prisma negativo cristão, mas como características afirmadoras de vida, do sentir-se pleno ao ter a experiência da dor, pois essa dor vai criar uma cicatriz de aprendizado, fazendo com que o sujeito dê mais um passo na direção do conhecimento. A figura do rival passa a representar não uma pessoa que irá ferir e diminuir a força de um indivíduo que foi confrontado, mas é necessária para que esse indivíduo obtenha dignidade e valor,

afinal, sem um rival valoroso para que possa haver uma relação agônica, o tipo ‘nobre’ permanece com a sua potência de agir estática, sem possibilidades de desafios que favoreçam a ampliação constante das suas forças corporais (BITTENCOURT, 2012, p. 64).

A morte de Deus permite a abertura de inúmeros caminhos de existência, todos pautados no indivíduo como fonte da sua própria força e do seu próprio potencial. E é através da *vontade de domínio*, advinda desse potencial recém-descoberto do homem, que os valores vigentes serão postos em cheque. Nietzsche chama esse processo “transmutação de todos os valores” (NIETZSCHE *apud* ALMEIDA, 2019, p. 202), onde o fundamental é indagar “se determinado valor contribui para a expansão ou para a deterioração da vontade de potência” (ALMEIDA, 2019, p. 202).

É através desse processo de “transmutação” que podemos atingir a “transvaloração dos valores”, ou seja, a *mudança* dos valores a partir dessa nova forma de o homem ver e reagir ao mundo. Assim, valores que antes tinham origem em um ser transcendente e no seu projeto de salvação, terão agora foco no “humano, demasiadamente humano” de Nietzsche.

Com o fim dos valores de ordem transcendental, enterra-se o sujeito de corpo e mentalidade domesticadas pela moral que privilegia os fracos, e sobre suas cinzas surge um novo, o homem forte, que afirma a vida e que, esquecendo o céu ideal, volta todo em vigor para a terra. Este, que agora ousa ser forte, de pulsão ativa, rompido as antigas cadeias da moral passa a realizar a avaliação que reforça a vida (*ibid.*, p. 202).

Temos, portanto, o já mencionado super-homem, esse novo ser que substitui Deus e que passa a ditar, ele próprio, a sua moral, e a viver guiado pela sua vontade de potência. E tudo aquilo que possa contribuir para o seu melhoramento, para a sua expansão de poder, ele irá colocar como meta e fazer de tudo para atingir seu objetivo. Como diz Nietzsche, ter a força e

a vontade de “*infligir* grandes dores” sem sucumbir à aflição e à incerteza interior quando estiver experimentando esse sofrimento. Isso, para o filósofo, “é grande, isso faz parte da grandeza” (NIETZSCHE, 2019c, p. 191).

Temos, portanto, um Deus morto, e uma nova humanidade renascida das cinzas de um cristianismo que algemava nossos impulsos e a vontade de potência. Esse novo homem não tem nenhum livro de leis escrito, nenhum norte a não ser aquele que o faça crescer e aumentar o seu poder. Não há uma crença definida e, em essência, não se pode ter.

Não obstante, para Nietzsche, a fé em Deus pode voltar a um homem quando falta a ele a vontade de se guiar pelos próprios impulsos e prazeres; ou seja, “quanto menos sabe alguém comandar, tanto mais anseia por alguém que comande, que comande severamente – por um deus, um príncipe, uma classe [...], um dogma, uma consciência partidária”, como vemos no conto “O Grande Inquisidor”, de Dostoiévski. Assim, o cristianismo e o budismo representam, para Nietzsche, um “adoecimento da vontade” (NIETZSCHE, 2019c, p. 215) justamente por pregarem, no caso do cristianismo, a fuga das nossas vontades através da entrega à moral legisladora e punitiva, ou o total desprendimento das nossas vontades ao seguir o caminho do ascetismo budista.

Mas se esse sujeito preservar intacta a sua vontade de potência, chegará ao ideal pregado por Nietzsche e irá se tornar “o espírito livre por excelência”:

pode-se imaginar um prazer e força na autodeterminação, uma *liberdade* da vontade, em que um espírito se despede de toda uma crença, todo desejo de certeza, treinado que é em se equilibrar sobre tênues cordas e possibilidades e em dançar até mesmo à beira de abismos. Um tal espírito seria o *espírito livre* por excelência (NIETZSCHE, 2019c, p. 215).

Assim, depois de termos feito todo um apanhado da filosofia de Nietzsche até chegarmos a essa ideia do homem como um “espírito livre”, é importante que tenha ficado claro que o termo *niilismo* deve ser aplicado a Nietzsche não no sentido tradicionalmente conhecido, que tem como axioma o “fracasso do projeto humanista-naturalista” (PONDÉ, 2013, p. 312) e uma total descrença no homem e em todos os valores morais humanos, mas como a “depressão moral de uma época por não querer assumir a morte de Deus e da metafísica” (*ibid.*, p. 312).

Como explica Luiz Felipe Pondé, “Nietzsche ultrapassa a própria noção do ‘eu’ – ele transvalora o eu. Se mal lido, pode levar muita gente, como levou, a achar que ele é um filósofo do niilismo [...]. Na realidade, ele faz uma filosofia que denomina de ‘espíritos livres’” (*ibid.*, p. 312). Ou seja, ao decretar a morte de Deus, Nietzsche não decreta a morte da humanidade como entidade produtora de conhecimento, que passaria a viver em uma “escuridão intelectual”

e estaria totalmente desamparada pela descrença. O filósofo quer, na verdade, a partir das cinzas da crença cristã, edificar um novo projeto de homem – ele *acredita* no homem e na plenitude do seu potencial; tal raciocínio vai contra a essência do niilismo, que prega o ceticismo radical, o pessimismo e a dissolução de todo e qualquer valor.

E pensando agora na relação entre bondade divina e sofrimento humano, fica claro na discussão feita até aqui que tal paralelo acaba não tendo aplicação na filosofia de Nietzsche pois ele, assim como Schopenhauer, tira Deus da equação – elimina a questão da “bondade divina” –, e vai além ao propor uma forma de vida em que a bondade, tida pelo cristianismo como uma das mais altas virtudes, é considerada um atributo negativo para o crescimento do homem.

Se para Schopenhauer a bondade, a compaixão e a piedade são alternativas para que possamos viver melhor dentro de um mundo sem Deus, Nietzsche direciona sua tese, e todo o desdobramento que dela advém, ao âmago do ser, fazendo do homem o centro de todo o pensamento e ente criador da sua própria moral na busca insaciável por prazer. Nesse sentido, a vida de Mahler estava profundamente enraizada na vontade de potência nietzschiana uma vez que o compositor vivia sempre procurando aprimorar a sua arte, trabalhando obsessivamente e nunca plenamente satisfeito com aquilo que compunha ou com o desempenho das orquestras em que trabalhava como maestro. Por outro lado, a defesa da bondade e da compaixão como alternativa para vivermos melhor – ideias estas que Mahler encontrava ao folhear os escritos de Schopenhauer – serviu de base para que o compositor direcionasse sua crença na possibilidade de união universal através do amor, algo que iremos ver claramente na sua 2<sup>a</sup> sinfonia.

Com relação à questão do sofrimento humano nos dois filósofos, vemos que ela também segue caminhos diferentes quando comparamos os dois pensamentos. Enquanto Schopenhauer vê o homem preso às suas vontades e, conseqüentemente, preso ao sofrimento de nunca poder vê-las satisfeitas, Nietzsche não apenas aceita o sofrimento como o considera um motor propulsor do crescimento humano. E essa visão sobre o sofrimento faz com que Schopenhauer deixe de ver sentido na existência, argumentando, inclusive, que a morte seria como uma libertação, uma “oportunidade de não sermos mais o eu”<sup>67</sup> (SCHOPENHAUER *apud* JANAWAY, 2002, p. 108). Nesse sentido, aceitar a própria morte seria como o nirvana budista – a extinção, o não mais sofrer.

Nietzsche, ao falar sobre o sentido da existência, escreve:

---

<sup>67</sup> “death is the great opportunity no longer to be I.”

Ao assim rejeitarmos a interpretação cristã e condenarmos o seu “sentido” como uma falsificação, aparece-nos de forma terrível a questão de Schopenhauer: *então a existência tem algum sentido?* – essa questão que precisará de alguns séculos para simplesmente ser ouvida por inteiro e em toda a sua profundidade (NIETZSCHE, 2019c, p. 229-230).

Nietzsche considera que a resposta do próprio Schopenhauer a essa pergunta foi um tanto precipitada, juvenil e um “modo de permanecer e se prender nas perspectivas morais cristão-ascéticas a cuja crença *se renunciara* juntamente com a fé em Deus [...]” (*ibid.*, p. 230). Em outras palavras, mesmo em um mundo sem Deus, Schopenhauer sempre manteve laços atados com a metafísica – com as “perspectivas morais” da fé cristã e do ascetismo budista. Nietzsche se desprende desse idealismo – ou dessa *necessidade* de procurar por um estado ideal dentro da esfera metafísica.

Na mesma argumentação entra Espinoza, que, para Nietzsche, procurava através das suas constantes racionalizações e fórmulas atingir o idealismo total através do seu *amor intellectualis Dei*. O excesso de “fórmulas” da filosofia espinoziana era, para Nietzsche, como uma sanguessuga “que começa por atacar os sentidos e enfim lhe restam – e ela deixa – apenas ossos e ruídos [...]. Quero dizer, fórmulas, *palavras* [...]” (*ibid.*, p. 249). *Amor intellectualis Dei* é, para o filósofo, “um ruído, nada mais! O que é *amor*, o que é *deus*, se lhes falta qualquer gota de sangue?” (*ibid.*, p. 249).

Para Nietzsche, a gota de sangue é o retorno ao trágico, o abraçar o destino seja qual for ele. *Amor fati* é o conceito cunhado pelo filósofo e comunica a ideia de uma aceitação *ativa* do destino. Não é resignação, não é passividade, mas atividade, trabalho e esforço para realizar grandes feitos – é amar as adversidades que encontramos ao longo da vida.

Não há dúvida de que a ideia de *amor fati* e a noção de esforço terreno intrigaram muito Mahler a partir das leituras que ele fez de Nietzsche. Nesse sentido, e apenas para citarmos um exemplo, acreditamos que a 6ª sinfonia de Mahler, composta entre 1903 e 1904, e chamada de *Trágica* (“*Tragische*”) reflete os questionamentos expostos até aqui. Não iremos entrar em detalhes agora pois dedicaremos uma parte do capítulo final à relação da 6ª sinfonia, mas é importante mencionar que tal obra de Mahler trabalha com a ideia de um mundo mal resolvido em que somos vítimas do nosso próprio destino, como se toda a tragédia humana não fosse exatamente fruto de um plano divino, mas que também, por outro lado, não está ao alcance das nossas mãos evitar os acontecimentos que afetam nossas vidas. Resta ao ser humano um esforço quase que cego para realizar grandes feitos e fazer o máximo possível dentro daquilo que lhe é dado em vida.

Embora não use textos, citamos a 6ª sinfonia também pelo fato de Mahler adicionar, ao longo do último movimento, duas batidas de um martelo (inicialmente eram cinco e depois três), cada uma delas representando, de acordo com ele, “as batidas do destino que atingem o herói” (MAHLER *apud* FISCHER, 2011, p. 414), mostrando o quanto interessava para o compositor essa ideia de que algo inevitável pode acontecer em nossas vidas sem que tenhamos controle de evitar a tragédia. A cada batida, o “herói” da sinfonia se levanta e segue lutando, por mais que a música dê sinais de que a derrota é inevitável.

E se há uma certa metafísica na filosofia de Nietzsche, podemos encontrá-la na noção de eterno retorno que o filósofo recupera da filosofia indiana, dos ritos e tradições do Egito antigo e até mesmo do livro de Eclesiastes. Embora seja uma questão hipotética e pouco desenvolvida dentro da sua filosofia, abriga a noção de que as pessoas são predestinadas a repetir os mesmos eventos continuamente em diferentes vidas. Diz o filósofo:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!” – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim lhe falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2019c, p. 205).

Essa citação revela uma afirmação final da vida uma vez que Nietzsche não declara *acreditar* ser esse o nosso destino (essa é uma questão que fica no ar dentro na sua filosofia), mas que nossa vida *deveria* funcionar tendo essa possibilidade como pano de fundo. Em outras palavras, a questão do eterno retorno é usada por Nietzsche como um símbolo da busca por um ideal de vida, pois se vivêssemos a mesma vida *ad infinitum* e chegássemos a um ponto em que não desejaríamos nada mais do que a vida presente, teríamos chegado ao ideal humano pregado por Nietzsche. Em outras palavras, posso viver infinitas vezes, pois fiz da minha vida atual a melhor possível e estou pronto a vivê-la ao longo de toda a eternidade em outras existências.

Chegando a esse estado ideal, a doutrina do eterno retorno se (auto) anula e o viver uma única vez torna-se a filosofia de vida daquele que antes abraçava a “crença” em uma eterna recorrência. Mesmo com a oportunidade de viver uma nova vida novamente, não se deseja mais

essa eternidade uma vez que foi feita a melhor vida possível naquilo que temos como garantido: a nossa existência no presente, esse momento em que temos a certeza de que estamos vivos e de que vamos morrer.

E ligando tal raciocínio com a noção de *amor fati*:

Minha fórmula para a grandeza no homem é amor-fati: não querer nada de outro modo, nem para diante nem para trás, nem em toda eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo – todo idealismo é mendacidade diante do necessário –, mas amá-lo<sup>68</sup> (NIETZSCHE *apud* TRINDADE, 2013b, não paginado).

Como mencionamos acima, a 6<sup>a</sup> sinfonia de Mahler é a demonstração desse amor ao destino. O herói da sinfonia luta incansavelmente até o fim, e são necessárias duas batidas do “martelo do destino”, nos últimos minutos da obra, para derrubar de vez esse sujeito que abraçou o lado trágico da existência e pôde viver todo o leque de sentimentos e experiências que a vida lhe ofereceu.

E passando agora para o segmento final dessa parte dedicada a Nietzsche, vamos aos poucos ligando o filósofo ao escritor russo Fiódor Dostoiévski para, no próximo capítulo – e munidos de todo o aparato filósofo realizado até aqui, – estudarmos a teodiceia de Dostoiévski. Para tanto, é importante explorarmos um pouco a figura de Jesus aos olhos de Nietzsche.

Cristo era, para o filósofo, o “espírito livre” que mencionamos anteriormente<sup>69</sup>, mas que teve a sua imagem e doutrina deturpada pela igreja católica, esta, refúgio dos ressentidos, pessoas que, segundo o pesquisador Renato Nunes Bittencourt, “manifestam a sua aversão pela diferença através da dissimulação de seu rancor pelos seus rivais na elaboração de um conjunto de preceitos morais proclamados como os desígnios divinos para os adeptos de um determinado credo” (BITTENCOURT, 2012, p. 67).

Cristo representaria o homem livre das amarras do ressentimento, alguém que não pregava “critérios moralizantes de conduta” (*ibid.*, p. 70) e, ao contrário do cristianismo, afirmava a vida. O cristianismo é, inclusive, para Nietzsche, uma religião niilista (NIETZSCHE, 2020, p. 23) justamente por negar a vida, valorizar o nada – o após-morte – e pregar a fraqueza como virtude, como vimos algumas páginas atrás. Nietzsche vê Jesus como aquele que segue o caminho contrário de tais valores impostos pela igreja e o nomeia um *idiota*

<sup>68</sup> O artigo pode ser acessado pelo seguinte link: <https://razaoinadequada.com/2013/04/03/nietzsche-amor-fati/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

<sup>69</sup> Nietzsche, ao nomear Cristo um “espírito livre” – um, se for permitido falar, “super-homem” –, toma muito cuidado ao usar a palavra, permitindo usar tal definição “com alguma tolerância de expressão” (NIETZSCHE, 2020, p. 38).

que traz uma boa-nova muito simples: “A vida verdadeira, a vida eterna foi encontrada – não é prometida, está aqui, está *em vocês*: como vida no amor, no amor sem subtração nem exclusão, sem distância” (*ibid.*, p. 35).

O termo *idiota* é visto aqui não no sentido pejorativo, mas ligado a uma pessoa indiferente aos valores sociais e morais correntes, alguém que pensa e vive livremente e não se dá conta de que pode estar agindo contra os valores de uma sociedade; de que o fato de ser, em essência, puro naquilo que pensa, o afasta de um “outro” que está totalmente inserido em uma realidade que foi ditada e que deve ser obedecida cegamente. O idiota é um indivíduo que está à parte não por negar uma realidade que o circunda, mas por estar imerso em uma *verdade eterna* que o purifica – um estado de pureza que o diferencia e, ao mesmo tempo, o exclui justamente por ele ser um ente estranho à realidade e a moral estabelecida.

Como diz Paulo César de Souza, no posfácio ao *Anticristo* (1895):

na interpretação nietzschiana, Cristo foi um “idiota” no sentido grego da palavra: não considerou realidades externas, apenas interiores; viu o reino de Deus como um “estado do coração”, não como algo transcendente e além-túmulo [...]. De modo que a história do cristianismo seria a incompreensão cada vez maior de um simbolismo original (SOUZA, 2020, p. 153).

E já traçando um breve paralelo com o capítulo que dedicaremos a Dostoiévski, o príncipe Míchkin, do romance *O Idiota*, se assemelha em grande parte a Jesus Cristo.<sup>70</sup> O escritor russo cria uma espécie de “avatar moderno de Jesus, dotado de inocência moral e, portanto, desprovido de qualquer consciência de culpabilidade, circunstância que impede o envenenamento existencial de seu psiquismo” (BITTENCOURT, 2012, p. 73). A citação segue:

Míchkin é o indivíduo “quase criança”, que não gosta de estar com adultos, com pessoas, com “grandes”, vivendo assim em uma “inocente minoridade”. O príncipe é incapaz de compreender e adquirir domínio cabal sobre as vicissitudes externas que o rodeiam. Inclusive, é apenas na presença das crianças, inocentes e livres de disposições egoístas, que Míchkin é capaz de vivenciar um genuíno estado de paz interior (*ibid.*, p. 73).

---

<sup>70</sup> Tal paralelo não é por acaso, pois Nietzsche foi reconhecidamente um leitor e admirador da obra de Dostoiévski. Para mais informações sobre esse tema, recomendamos a leitura do artigo “Dostoiévski e Nietzsche: anotações em torno do ‘homem do ressentimento’”, do filósofo Antonio Edmilson Paschoal. Em um determinado momento do texto, Paschoal, ao mencionar *O Idiota*, diz que a obra “não apenas é lida por Nietzsche, mas exerce uma influência direta na construção que faz do ‘tipo Jesus’ em *O anticristo*, como se observa, por exemplo, nas várias passagens em que o ‘Redentor’ é identificado pela palavra ‘idiota’ [...]” (PASCHOAL, 2010, p. 206). Texto completo disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosNietzsche/article/view/22568>. Acesso em: 24 nov. 2022.

E como diz Luiz Felipe Pondé: “aqui estamos no ponto central de *O Idiota*, que é exatamente essa ideia de que a manifestação do Sagrado pode estar intimamente relacionada a uma desordem da natureza” (PONDÉ, 2013, p. 289).

Para essa parte, iremos nos deter na figura de Jesus a partir da visão de Nietzsche, mas é importante ter dado essa pincelada nos contornos do personagem de Dostoiévski apenas para termos em mente o quanto esses dois nomes representam o mesmo ideal – simbolizam a mesma *ideia*.

Para Nietzsche, Jesus é o idiota no sentido de recusar toda fórmula,

[ter aversão] a todo conceito de tempo e lugar, ao que é sólido, costume, instituição, Igreja, como estar em casa num mundo que já não é tocado por espécie nenhuma de realidade, um mundo apenas “interior”, “verdadeiro”, “eterno”... “o reino de Deus está em vós’...” (NIETZSCHE, 2020, p. 35).

O problema para Nietzsche é que a igreja católica acabou confeccionando um “tipo de redentor” para seus próprios interesses e distorceu a verdadeira vida que ele levou aqui na terra. O filósofo chama o mundo dos evangelhos de “peculiar e doente”, e que os primeiros apóstolos dotaram a figura de Cristo de uma existência “totalmente imersa em símbolos e incompressibilidades” (*ibid.*, p. 36) onde era preciso adicionar um título a esse homem para que ele pudesse ser reconhecido para além de suas características meramente humanas; por isso temos o “Messias”, o “fazedor de milagres”, o “profeta”, e assim por diante (*ibid.*, p. 36).

A igreja fez, portanto, o contrário do que ensina, em essência, “a prática crística”, como diz Renato Nunes Bittencourt.

Podemos dizer que o caráter axiológico mais elevado da prática crística não depende da ocorrência de eventos escatológicos que sirvam de confirmação da autoridade sagrada de Jesus, procedimento tão bem articulado pelo discurso teológico cristão, mas da capacidade de viver efetivamente na sua esfera sagrada (BITTENCOURT, 2012, p. 72).

Nietzsche chama Jesus de um “interessantíssimo *décadent*” (NIETZSCHE, 2020, p. 37), e lamenta o fato de Dostoiévski ser uma das vítimas desse “pós-Jesus” moldado pela igreja. Para Nietzsche, o escritor russo teria percebido, caso a imagem de Cristo não tivesse sido deturpada, o “arreatador encanto dessa mistura de sublime, enfermo e infantil” (*ibid.*, p. 37) – um espírito livre, adomático e que vivia sem fórmulas pré-definidas.

Nas palavras e pregações de Cristo não há mais o conceito de culpa, castigo, redenção através da fé e recompensa; o pecado está abolido e não há qualquer diferença entre o reino dos céus e o reino da terra – não há mais a promessa de um mundo melhor no pós-morte: o reino é

aqui, na terra. O verdadeiro cristão é aquele que não oferece resistência àquele que é mau para com ele, não discrimina o diferente, não menospreza ninguém. Para Nietzsche, não é a fé que distingue o cristão: “o cristão age, ele diferencia-se por agir *diferentemente*” (NIETZSCHE, 2020, p. 39):

A vida do Redentor não foi senão *essa* prática – sua morte não foi senão isso. Ele não tinha mais necessidade de nenhuma fórmula, de nenhum rito para o trato com Deus – nem mesmo oração. Acertou contas com toda a doutrina judaica de penitência e reconciliação; sabe que apenas com a *prática* da vida alguém pode sentir-se “divino”, “bem-aventurado”, “evangélico”, a qualquer momento um “filho de Deus”. *Não* a penitência, *não* a “oração pelo perdão” é um caminho para Deus: *somente a prática evangélica* conduz a Deus, ela justamente é Deus (*ibid.*, p. 40).

O filósofo conclui:

Esse “portador da boa nova” morreu como viveu, como *ensinou* – *não* para “redimir os homens”, mas para mostrar como se deve viver. A *prática* foi o que ele deixou para a humanidade: seu comportamento ante os juizes, ante os esbirros, ante os acusadores e todo tipo de calúnia e escárnio – seu comportamento na *cruz*. Ele não resiste, não defende seu direito, não dá um passo para evitar o pior, mais ainda, ele *provoca o pior*... E ele pede, ele sofre, ele ama com *aqueles*, *naqueles* que lhe fazem mal... (*ibid.*, p. 40).

A morte de Cristo foi o maior exemplo da sua doutrina pois guarda uma liberdade e superioridade sem precedentes e totalmente livre do *ressentimento*; sentimento este que, como vimos, constituía para Nietzsche a maior moeda de troca do cristianismo. A mensagem de Cristo foi deturpada pela igreja e manipulada com vistas à teleologia e ao moralismo; o paraíso estaria limitado àqueles que obedecem as regras e se aprisionam na oração e nos constantes clamores de perdão e autopenitência.

O apóstolo Paulo de Tarso é aquele que, segundo Nietzsche, mais contribuiu para distorcer a mensagem do “idiota” Jesus Cristo – o ser verdadeiramente sublime –, convertendo-a para a de um Salvador que veio para remissão dos nossos pecados. A história foi modificada/adaptada e a *vingança*, o mais “inevangélico” dos sentimentos (*ibid.*, p. 46), tomou a dianteira: agora se trata de julgamento, reparação e castigo.

“Deus deu seu filho em *sacrifício* para o perdão dos pecados. De uma só vez acabou-se o evangelho!”, diz o filósofo (*ibid.*, p. 47). O sofrimento de Cristo na cruz precisou ser justificado a partir de uma dívida metafísica que deveria ser aplicada ao seguidor da fé cristã. Tal devoto deixa de ter direito sobre suas próprias escolhas – ter a liberdade de ditar para si sua própria moral, ou sua “extra-moral”, como fez Cristo – e passa a viver na penitência e na sombra do pecado, que está sempre pairando sobre a sua existência.

E é Míchkin, o “idiota” criado por Dostoiévski, o porta-voz de uma crítica contundente desse processo de deformação pelo qual a figura de Cristo passou. Diz o príncipe:

O ateísmo também prega o nada, mas o Catolicismo vai além: prega um Cristo deformado, que ele mesmo denegriu, e profanou um Cristo oposto! Ele prega o anticristo, eu lhe juro, eu lhe asseguro! Esta é uma convicção minha e antiga, e ela mesma me atormentou... O Catolicismo romano acredita que sem um poder estatal e mundial a Igreja não se sustenta na Terra e grita: ‘Non Possumus!’ A meu ver, o Catolicismo romano não é nem uma fé mas, terminantemente, uma continuação do Império Romano do Ocidente, e nele tudo apoderou-se da Terra, do trono terrestre e pegou a espada; desde então não tem feito outra coisa, só que à espada acrescentou a mentira, a esperteza, o embuste, o fanatismo, a superstição, o crime, brincou com os próprios santos, com os sentimentos verdadeiros, simples e fervorosos do povo, trocou tudo, tudo por dinheiro, pelo vil poder terrestre. Isso não é uma doutrina anticristã? (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 610).

A ressurreição de Jesus passa a ser garantia de que nós, humanos, ao seguirmos tudo que prescreve a moral cristã, seremos também ressuscitados e viveremos a vida eterna. Na primeira carta de Paulo aos Coríntios, temos o seguinte versículo: “se Cristo não ressuscitou de entre os mortos, é vã a nossa fé”<sup>71</sup> (Cr, 15,14); temos, assim, a promessa da vida eterna a partir da “*desavergonhada* doutrina da imortalidade pessoal”, nas palavras de Nietzsche (2020, p. 47).

Como consequência, a morte de Cristo se torna, para a doutrina cristã, mais importante que a sua vida; o mesmo acontece com os adeptos do cristianismo, que passam a considerar o pós-morte como uma promessa de que algo melhor está por vir. Como resume Nietzsche: “Viver de modo que já não há sentido em viver, *isso* torna-se o sentido da vida...” (*ibid.*, p. 49).

Há, portanto, uma inversão de valores, e tudo aquilo que promoveria a vida, que estimularia o viver através dos nossos instintos e da nossa vontade de potência, passa a ser visto como algo suspeito e passível de punição por um código de leis edificado a partir de uma “moral paulina”, e não uma “prática evangélica” por excelência, como realizou, *em vida*, Jesus Cristo – “mata-se assim a experiência evangélica da extra-moralidade” (BITTENCOURT, 2012, p. 73).

Essa extra-moralidade vivida por Cristo, em que não nos submetemos a preceitos morais estabelecidos, mas a partir de uma própria valoração e afirmação do viver é, em essência, aquilo que a filosofia de Nietzsche mais estimava – é a *transvaloração* de que tratamos anteriormente e base onde se edificaria o *Übermensch*.

---

<sup>71</sup> Este versículo, bem como os outros que aparecem na presente tese, foram tirados da seguinte edição da Bíblia: BÍBLIA, português, **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral, ed. Paulinas, 1992.

É interessante percebermos o claro paradoxo entre a filosofia ateísta de Nietzsche e a figura de Cristo como o “espírito livre”, no qual o mais conhecido representante de toda uma escatologia religiosa é, na visão do filósofo que decretou a morte de Deus, e que defende a “vontade de poder” e de “potência”, um exemplo a ser seguido.

Em outras palavras, mesmo discordando de Cristo em afetos como a compaixão, a piedade, o altruísmo e, principalmente, o amor ao próximo, a filosofia de Nietzsche tinha diversos pontos de contato com aquilo que Cristo fez em vida: ele foi um homem que “transvalorou” toda uma moral ao pregar o viver e amar o tempo presente e não a vida após a morte; aceitar a diferença, enfrentar o que a vida coloca na sua frente, seja o elevado ou seja o trágico (amor fati), e viver uma vida sem ressentimento. Tudo isso tem semelhança com o que Nietzsche defendia.

Nessa discussão entre o “espírito livre” de Nietzsche e a figura de Jesus, a direção é no fundo a mesma: tanto Cristo quanto o *Übermensch* apresentam, na sua base, um ideal a ser seguido – as duas linhas aqui caminham com um mesmo fim, um mesmo objetivo, a saber, o de vivermos e valorizarmos a vida *na* terra a partir da não aceitação dos valores, bem como a transvaloração destes valores. Os pontos divergentes estão na forma como o homem age para atingir tal fim: a vontade de potência de Nietzsche tem por finalidade uma visão *ativa* do homem, quando, por outro lado, Cristo nos oferece uma visão *passiva* na relação entre os seres humanos.

Para deixar mais claro esse ponto, temos que tomar os ensinamentos de Cristo não como um não agir – uma aceitação, como dissemos, passiva –, mas um agir *através* da passividade, da comunhão não agressiva para se atingir um objetivo (esse raciocínio irá ser melhor desenvolvido em Dostoiévski). Se para Nietzsche o egoísmo é uma virtude, para Cristo o amor e a compaixão são os principais elementos dessa transvaloração, desse ir contra um sistema moral. Amar o próximo é aceitar o outro, comungar com ele o mesmo espaço e aceitar – ou até mesmo deixar de considerar – os seus pecados. E o famoso versículo “Quem dentre vós não tiver pecado, atire a primeira pedra” (João 8, 7) é símbolo dessa doutrina revolucionária que diferencia os ensinamentos Cristo de toda uma moral vigente na época.

O espaço, para Nietzsche, é, por sua vez, um local de disputa, um território em que as forças do homem são colocadas à prova em um confronto ativo, e *vencer* é algo positivo e para um bem maior: o super-homem. Cristo, por outro lado, não vê uma hierarquia entre os homens, ele considera, *a priori*, todos iguais, e deseja manter essa fraternidade através do amor, do perdão e da compaixão – não há, para Jesus, o bem de um em detrimento do outro; é através da comunhão, e não da disputa, que se alcança o bem maior.

O ressentimento é visto como um mal tanto para Nietzsche quanto para Cristo, mas tal premissa tem diferentes fins. Nietzsche critica o homem do ressentimento construído pelo *cristianismo* – não por Cristo – como aquele que, ao seguir os valores e dogmas religiosos, se anula diante de si e do outro; Cristo vê o ressentimento como um empecilho para se atingir a comunhão com o próximo e estabelecer o reino de Deus aqui na terra.

Dessa forma, quando Nietzsche considera Cristo um espírito livre, é porque a essência do ideal pregado por Jesus coincide plenamente com a forma “evangélica” que ele viveu durante o seu breve período na terra. Os fins teleológicos, com raízes em um ente divino, presentes na sua doutrina – diferentes dos pregados pela igreja católica paulina – são, claro, inexistentes em Nietzsche, uma vez que ele decreta a morte de Deus e da possibilidade de uma vida após a morte; mas a ideia do “reino aqui na terra”, e da chance de alcançá-lo em vida, é semelhante tanto no filósofo quanto em Cristo.

Como veremos no capítulo dedicado à crença de Mahler, será possível perceber que o compositor nunca se ligou diretamente às ideias de Nietzsche nem à pregação de Cristo, absorvendo apenas conceitos gerais. O compositor lia a bíblia, e certamente via Jesus como um grande homem e de grande importância para a humanidade, mas raramente citava o seu nome ou mencionava trechos do evangelho em cartas. Aliás, como dissemos anteriormente na introdução da pesquisa, nessa busca por respostas metafísicas, Mahler nunca teve um guia principal que tomasse como norte. E se pudermos arriscar Goethe como um candidato, certamente não foi por ele fornecer respostas no campo da fé, mas por compartilhar uma crença muito particular, à semelhança do próprio Mahler. Da mesma forma Dostoiévski, que tinha o apreço do compositor justamente por ajudá-lo nessa procura pelo divino ao desenvolver uma sofisticada discussão sobre Deus, a liberdade e a presença do mal no mundo.

E adentrando agora na parte final dedicada a Nietzsche, vamos colocando um pé na teodiceia de Dostoiévski a partir da sua proposta de um teísmo renovado em oposição aos valores niilistas que ganhavam força à época do escritor russo.

Já havíamos mencionado anteriormente que, a partir das críticas que faz ao dogmatismo religioso, Nietzsche decreta a morte de Deus e propõe a superação do niilismo na modernidade ao passar as rédeas para o homem – o homem como potência, como um ser que vai além da moral e impõe seu lugar no mundo ao derrubar leis e dogmas pré-estabelecidos (MORAES, 2015, p. 82).

Dostoiévski, no entanto, sente a morte de deus “com a força de um abalo cósmico, e o niilismo com o receio de um hóspede indesejado” (*ibid.*, p. 82). E mesmo criticando esse “novo homem” nascido da modernidade, Dostoiévski não deixa de ser, ele próprio, um filho da sua

época – “filho da descrença e da dúvida” (*ibid.*, p. 82), revelando, a partir das suas obras, um profundo ceticismo com os possíveis resultados que poderiam advir dessa realidade sem Deus.

Dostoiévski, no papel de artista, de escritor do seu tempo, percebe com sensibilidade o presente em que vive, e *reage* ao seu entorno ao pensar em uma espécie de síntese desse novo homem moderno. Em outras palavras, tendo acompanhando a morte de Deus, decretada pela contemporaneidade, Dostoiévski tenta ver esse homem como fortalecido por uma nova forma de ver o mundo – um homem que, embora se encontre desamparado e mergulhado em uma realidade niilista, tem agora as ferramentas para edificar uma nova fé. É como se a teodiceia presente na obra do escritor contivesse, no seu cerne, um antídoto fruto desse conhecimento do lado oposto, desse lado da total descrença.

Luigi Pareyson, filósofo italiano muito presente no capítulo sobre a teodiceia de Dostoiévski, diz ser Ivan Karamázov o grande representante do niilismo no mundo de Dostoiévski (PAREYSON, 2012, p. 192). Ivan é também o personagem que mais se associa aos questionamentos de Mahler ao aceitar a existência divina mas não o mundo criado por esse Deus, questão esta tratada no capítulo “A Revolta”, de *Os Irmãos Karamázov*. Rodrigo Juventino complementa o raciocínio:

Embora se exulte do caráter triunfal da grande harmonia universal que no final dos tempos redimiria a tudo e a todos, Ivan não pode deixar de repugnar o mal gosto de uma epopeia cósmica absurda, dada sua licença ao sofrimento inútil dos inocentes. Que o preço do pecado seja pago com sofrimento atroz, isso parece cabível, e até mesmo justo, aos adultos que comeram do fruto proibido e subtraíram o fogo do céu. Absurdo, por outro lado, é o caso do sofrimento das crianças que, assim como todo sofrimento inútil, aparece como essencialmente paciente, posto que o ofendido aqui é naturalmente fadado a ser incapaz de resistir e de reagir ao ofensor — e sem sujeito, pois nele a dor não tem nenhum fim construtivo (MORAES, R., 2015, p. 82-83).

Rodrigo Juventino chama essa incoerência em relação ao sofrimento inútil dos inocentes de “teodiceia absurda” pois, nas palavras dele, “revelaria a crueldade e a injustiça, ou, na melhor das hipóteses, a negligência, subjacentes às intenções do supremo arquiteto de uma ordem cósmica fundada na completa *absurdidade*” (*ibid.*, p. 84). Temos, além disso, o fardo da liberdade, questão que é explorada por Dostoiévski no capítulo “O Grande Inquisidor” e que temos abordado na presente tese em cada um dos nomes da filosofia, desde Agostinho até Nietzsche.

Para Rodrigo Juventino e Luigi Pareyson, o plano divino seria duplamente falho ao não apenas permitir o sofrimento inútil, mas também fazer recair sobre as nossas costas o fardo da liberdade – a angústia proveniente do fato de não sermos guiados por um ente onisciente, que saberia o melhor para nós. Teríamos, portanto, o fracasso da *criação* e a conseqüente negação

do *teísmo* na questão do sofrimento inútil de inocentes e, por sua vez, o fracasso da *redenção* e a negação do *cristianismo* quando pensamos no peso que é a liberdade para o ser humano (PAREYSON, 2012, p. 202; MORAES, R., 2015, p. 84).

Dentro desse niilismo desesperançado, Dostoiévski irá nos oferecer, através da sua obra, uma “teodiceia renovada”, erigida sobre as cinzas dessa modernidade enferma que não oferece mais respostas e que tem por base apenas a descrença e o ceticismo. Não é que o escritor russo vá criar uma *nova* doutrina religiosa – ele sempre foi um cristão ortodoxo –, mas vai, a partir dos valores cristãos que foram sendo postos de lado, e munido daquilo que chamamos de antídoto que a modernidade inoculou no homem moderno, tentar recompor a crença em Deus à luz da sua obra literária.<sup>72</sup>

Nietzsche, no entanto, vê o esforço de Dostoiévski como mais uma voz a “professar uma moral de escravos” (MORAES, 2015, p. 85), e a solução de Aliócha – um dos irmãos Karamázov e o seguidor mais próximo da fé cristã – como um símbolo dessa moral que vê o sofrimento como um caminho para a redenção. Para o personagem de Dostoiévski, o sofrimento do “Cristo na cruz” acabou sendo o exemplo que o ser humano precisava para, ele próprio, colocar a sua dor em perspectiva e assim poder melhor compreendê-la. Nas palavras de Rodrigo Juventino:

o fato de o redentor tomar toda sorte de sofrimento sobre si foi suficiente para libertar a humanidade da falta de sentido para sofrimento. Com isso, o sofrimento inútil perde muito de seu caráter absurdo diante de um escândalo infinitamente maior — de proporções colossais — o sofrimento do redentor, do próprio Deus que *quer* sofrer [...] (*ibid.*, p. 85).

Assim, Aliócha aceita a teodiceia “tradicional” cristã e vê nela um motivo a mais para acreditar em Deus e seguir no caminho trilhado por Jesus, “pois, em Cristo, houve alguém que, ainda que inocente, pudera perdoar mesmo abarcando todo sofrimento humano” (*ibid.*, p. 85).

Como vimos anteriormente, Nietzsche considera o Cristo na cruz como apropriação, por parte da igreja católica, da figura de um homem que, como apontamos, seria, na verdade, um ser humano comum – mortal – que se livrou das amarras morais da sua época e se tornou, ele próprio, um espírito livre que vivia sem ressentimentos e pregava uma espécie de vida além da moral, baseada no amor e na compaixão. Tal apropriação elevou Cristo à esfera do divino, e sua morte seria um símbolo do filho de Deus sofrendo pela humanidade – visão esta que Aliócha

---

<sup>72</sup> Não estamos querendo dizer que Dostoiévski procurou, conscientemente, sistematizar uma proposta de renovação da fé, mas que, a partir das suas narrativas, forneceu diferentes pontos de vista em diferentes situações e contextos. Esse trabalho de exegese permitiu vislumbrarmos o amplo espectro humano de realidades e possibilidades de lidar com esse mundo cético e desamparado que a contemporaneidade do autor inaugurava.

aceita e considera ser a premissa para que nós, mortais, abracemos a nossa dor e o nosso sofrimento como parte de um plano divino com vistas à redenção pós-morte, e não aqui na terra, como propunha Nietzsche: “Deus na cruz — não se compreende ainda o terrível pensamento oculto por trás desse símbolo? — Tudo o que sofre, tudo o que está na cruz é divino... todos nós estamos na cruz, portanto somos divinos... somente nós somos divinos...” (NIETZSCHE, 2020, p. 62).

Assim, o projeto de Dostoiévski seria, para Nietzsche, um último suspiro para salvar o cristianismo das garras do niilismo; suspiro este que, para o filósofo, deveria dar lugar a um projeto humanista, amoral, e com vistas a elevar *o homem* ao status de divino. Como diz Rodrigo Juventino, em uma sofisticada elucidação do que vem a ser esse projeto “ultrapassado” do escritor russo a partir da visão de Nietzsche:

[Dostoiévski] insufla novo fôlego nas têmeoras de uma divindade agonizando nos escombros da própria incongruência de sua obra: um gesto que espelharia a atitude típica de um niilista incompleto/imperfeito (der unvollständige Nihilismus) frente a esse expediente de salvar o cristianismo: — o de, por meio de um esforço de Sísifo, buscar salvar o Deus cristão da cova que ele mesmo cavara para si, de adiar o desenlace inexorável da Morte de Deus e de tudo o mais o que ela representaria (MORAES, R., 2015, p. 86-87).

O “niilismo incompleto” de Dostoiévski viria de um homem que não admite a morte de uma crença e tenta salvá-la através da sua própria teodiceia – do seu próprio universo, (re) fundando, através da literatura, uma visão em que bondade divina, sofrimento humano e liberdade podem existir juntos. Nesse sentido, o que o escritor russo faz é colocar em pauta tais questões, confrontando-as e desenvolvendo todo um sofisticado pensamento que toma corpo através do embate intelectual que inquieta personagens como Aliócha e Ivan Karamázov. Em outras palavras, Dostoiévski não prescreve uma teodiceia, mas a *insinua* através da sua narrativa, deixando campo aberto para que os temas ali discutidos – temas por si só irresolvíveis porque lidam com o metafísico e o eterno – se desdobrem em uma teia de possibilidades de abordagem que nós, leitores e pesquisadores, exploramos e a partir da qual tentamos tirar conclusões.

Tendo esse raciocínio em mente, iremos passar agora para uma análise da teodiceia de Dostoiévski; uma análise que irá procurar descobrir um caminho alternativo para pensarmos um mundo que conta com a presença de um Deus bondoso, mas que ao mesmo tempo questiona o sofrimento de inocentes e tenta ir fundo na discussão sobre a liberdade humana e a vida após a morte. Iremos partir de um ponto de vista oposto àquele que Nietzsche adota, procurando ver

em Dostoiévski não uma “teodiceia absurda” (MORAES, 2015, p. 84), mas uma teodiceia possível que influenciou, por sua vez, a visão de mundo de Gustav Mahler.

Como vimos anteriormente, a crença de Mahler bebia muito dessa fonte dostoiievskiana, e não devemos ficar surpresos de descobrir, ao final, que a complexidade e profundidade dos questionamentos do escritor russo tenham reflexos diretos naquilo a que Mahler também procurava responder no campo da fé.

Nesse ponto, até mesmo a afinidade entre as obras de escritor e compositor foi enfatizada. O biógrafo Richard Specht argumenta que tudo o que Dostoiévski disse em palavras nos seus livros, Mahler, dentro do seu campo artístico, disse em notas musicais; e que ambos possuem em relação ao mundo o dom da clarividência, mas que trazem, ao mesmo tempo, muito do caos em suas obras (SPECHT *apud* FLOROS, 2016, p. 67).

Assim, é através daquilo que o escritor russo propunha em seus romances que iremos desenvolver a hipótese proposta no início da presente pesquisa para entendermos melhor a crença de Mahler.

### 3 A TEODICEIA DE DOSTOIÉVSKI

*Ler Dostoiévski é mais importante do que estudar contraponto*

Gustav Mahler

Tanto já foi falado sobre Fiódor Dostoiévski e a sua obra que iniciar um capítulo sobre o autor russo é algo complicado. E à luz do que vimos até o momento na pesquisa, acreditamos que já tenha sido estabelecido um certo substrato para que possamos passar diretamente para a discussão, sem precisarmos nos deter muito em aspectos gerais da sua obra, e avançar diretamente para aquilo que foi proposto.

Para tanto, iremos organizar a discussão da seguinte forma: primeiro será feita uma análise da questão do mal, do bem e da liberdade humana em Dostoiévski a partir, dentre outras fontes, da leitura de Luigi Pareyson sobre o autor, realizada na obra *Dostoiévski: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa* (2012); e também do estudo de Luiz Felipe Pondé em *A Filosofia da Religião em Dostoiévski* (2013). Os dois autores apresentam um ponto de vista original sobre a “filosofia religiosa” de Dostoiévski, e iremos unificar toda a investigação a partir da perspectiva de uma teodiceia – de uma sistemática que aprofunde a questão da bondade divina e do sofrimento humano a partir do que foi visto até o momento.

Em seguida, vamos pensar de uma maneira mais prática, aplicando os conceitos trabalhados tendo como base a o aspecto central da teodiceia de Dostoiévski: o amor como resposta para se viver no mundo, mas um amor que mantém raízes fortes com o divino – para o autor russo, a comunhão no amor entre os seres humanos só é possível a partir desse laço com um ente superior e criador. Nesse sentido, os sermões e pregações do *stárietz* Zossima, em *Os Irmãos Karamázov*, apontam para alguns nortes de estudo; por isso, iremos nos deter nesse aspecto com o intuito de complementarmos a discussão.

Para começarmos, é importante termos em mente que a sua obra, da mesma forma que a filosofia de Nietzsche, abraça o trágico. Seus personagens vivem sempre em momentos limítrofes da emoção – “estão sempre, aparentemente, num estado alterado, febris, numa agonia constante” (PONDÉ, 2013, p. 255) – e realizam ações que, digamos, *simbolizam* uma discussão maior, de efeitos que vão além do mundano; em outras palavras, não são apenas ações isoladas, cujos efeitos se limitam ao entorno dos seus personagens, mas representações do *ser* humano, do que significa estar no mundo, em constante embate com os demônios interiores e seus desdobramentos na relação com um outro que, por sua vez, também vive nesse estado

psicológico. Como disse Luiz Felipe Pondé, há, na obra de Dostoiévski, uma constante necessidade de “analisar a condição humana contemporânea à luz da desgraça” (*ibid.*, p. 23), à luz desse “transtorno ontológico dramático da condição humana” (*ibid.*, p. 32).

E agora usando das palavras de Luigi Pareyson, trata-se da “concepção artística pela qual a realidade é convertida em fantasma e o fantasma é transformado numa realidade superior” (PAREYSON, 2012, p. 31). Os personagens são *ideias* – embora sejam de carne e osso, representam, cada um com a sua complexidade particular, um estado amorfo (fantasmático) da condição humana dentro dessa realidade psicológica superior; ainda citando Pareyson: “embora fisicamente vestidos, socialmente colocadas, ambientadas em um espaço e em um tempo, vivem numa nudez espiritual e numa realidade superior”, e elementos formais, estilísticos e estruturais das obras de Dostoiévski “incluem-se inteiramente no sistema dos seus mais profundos pensamentos filosóficos” (*ibid.*, p. 32).

Mikhail Bakhtin (1895-1975), no seu canônico *Problemas da Poética de Dostoiévski*, trabalha com esse raciocínio e recorre ao termo “raznotchínietz” – presente no ensaio que B. M. Engelgardt escreve sobre o escritor russo –, que designa o personagem de Dostoiévski como um “intelectual que não pertence à nobreza na Rússia dos séculos XVIII e XIX”, conforme nota de rodapé da edição (2018, p. 24). Esse herói dostoiévskiano se desliga da tradição cultural “e contrai relações especiais com uma ideia: é indefeso diante dela e ante seu poder, pois não criou raízes na existência e carece de tradição cultural. Converte-se em ‘homem de ideia’, obsedado pela ideia” (BAKHTIN, 2018, p. 24).

Tal construção desse herói, podemos dizer, “perdido no tempo”, se adequa àquilo que o próprio Bakhtin detalha mais adiante na sua obra. Para o crítico russo, a exegese dostoiévskiana não tem como principal categoria de visão artística a ideia de formação, mas sim a de coexistência e interação (*ibid.*, p. 31); em outras palavras, o que importava para o escritor era o desenrolar da narrativa predominantemente no espaço, e não no tempo, aproximando-o, segundo Bakhtin, da forma dramática:

Toda a matéria semântica que lhe era acessível e a matéria da realidade ele procurava organizar em um tempo sob a forma de confrontação dramática e procurava desenvolvê-las extensivamente. Um artista como Goethe, por exemplo, tende para a série em formação. Procura perceber todas as contradições existentes como diferentes etapas de um desenvolvimento uno, tende a ver em cada fenômeno do presente um vestígio do passado, o ápice da atualidade ou uma tendência do futuro [...] (*ibid.*, p. 31).

Dostoiévski, por sua vez, busca a simultaneidade, pois é ela que proporciona os momentos de confrontação e contraposição das *ideias* dos seus personagens – o processo

dialógico que emerge a partir desse confronto será trabalhado logo adiante. Podemos argumentar que a narrativa de Dostoiévski vive um eterno tempo presente em que os personagens, quando não estão juntos – habitando, cada um com seu mundo de ideias, o mesmo espaço –, acabam sendo confrontados com seus próprios duplos, com o seu próprio eu interior, este, sempre disposto a trazer angústia e pessimismo, como ocorre com Ivan e o sonho que tem com seu duplo, em *Os Irmãos Karamázov*.

Esse eterno tempo presente da narrativa fica melhor explicitado nas seguintes palavras de Bakhtin sobre os personagens de Dostoiévski:

Do seu passado recordam apenas aquilo que para eles continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não é redimido, o crime e a ofensa não perdoados. São apenas esses fatos da biografia da personagem que Dostoiévski introduz nos seus romances, pois estão em consonância com o princípio dostoiévskiano de simultaneidade. Por isso nos seus romances não há causalidade, não há gênese, não há explicações do passado, das influências do meio, da educação, etc. Cada atitude da personagem está inteiramente no tempo presente e nesse sentido não é predeterminada; o autor a concebe e representa como livre (*ibid.*, p. 33).

É nesse ambiente, portanto, que as *ideias* atuam como propulsoras para que o diálogo aconteça; são elas que moldam os personagens – ou melhor, que já moldaram de antemão, segundo colocações de Bakhtin, a personalidade e a concepção de mundo dos personagens da narrativa. Nesse ponto, para o crítico, não haveria um processo de formação do personagem, “o material semântico sempre é dado todo e de uma vez à consciência do herói, e não é dado em forma de ideias e teses isoladas”; Bakhtin acrescenta: “A luta ideológica interior travada pelo herói é uma luta pela escolha de meios de significação entre os já existentes, cujo número permanece quase inalterado ao longo de todo o romance” (*ibid.*, p. 276-277).

Dentro desse ambiente aparentemente imutável, as *ideias* constituem o cerne, o embrião a partir do qual tudo irá desabrochar – a criatura que irá crescer e se desenvolver já carrega em si o aspecto trágico da existência, e basta o encontro com outras criaturas, todas passando por este mesmo processo, para que o confronto tenha início. Usando ainda da analogia do desabrochar e se desenvolver, conclui Bakhtin: “[a ideia é] o meio no qual a consciência humana desabrocha em sua essência mais profunda” (*ibid.*, p. 35).<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> O conceito de *ideia* ganha contornos parecidos tanto em Bakhtin quanto no filósofo que será usado na presente tese, Nikolai Berdiaev. Para os dois, a *ideia* dostoiévskiana não representa a “ideia em si” platônica, ou um “ser ideal” a partir de um raciocínio atado à fenomenologia. Nas palavras de Bakhtin, “para Dostoiévski não há ideias, pensamentos e teses que não sejam de ninguém, que existam ‘em si’” (2018, p. 35). Berdiaev, por sua vez, vê o mundo das *ideias* na obra de Dostoiévski como algo absolutamente original e que “difere completamente do de Platão”. Diz o filósofo: “Para ele [Dostoiévski], as ideias não são os protótipos do Ser, entidades primeiras, menos ainda normas: são elas o destino do ser vivo, a energia de fogo que o guia” (BERDIEV, 2021, p. 10).

As ideias em Dostoiévski, ao se abrirem para o mundo, passam a se desenvolver em ambientes cujo mote principal é o confronto com outras ideias, estas, também, sempre em “estado de ataque”, sempre dispostas ao embate e tomando direções inesperadas ao longo da narrativa. Para Bakhtin, Dostoiévski reunia as ideias de cada um dos personagens, ideias estas de natureza “absolutamente dispersas e surdas umas às outras”, e as obrigava a polemizar dentro do campo de batalha narrativo quando se cruzavam dialogicamente (BAKHTIN, 2018, p. 102). Nesse sentido, o crítico não vê a *ideia* como heroína dos romances de Dostoiévski, mas o *homem* de ideias como figura central; um homem que simboliza não a imagem acabada daquilo que defende e acredita, mas que carrega dentro de si um sentido “plenivalente” dessa ideia e “vive em constante interação dialógica com outras ideias plenivalentes” (*ibid.*, p. 95-96).

Para o filósofo Nikolai Berdiaev, esse confronto de ideias decorre de uma corrente dionisíaca “pouco propícia à clareza, e que perturba habitualmente a lucidez da inteligência” (BERDIAEV, 2021, p. 26). A embriaguez, termo associado ao delírio orgíaco dionisíaco, como pudemos ver na parte dedicada a Nietzsche, teria conexão, na obra de Dostoiévski, justamente com o conceito de *ideia*, fazendo Berdiaev argumentar que o escritor russo é embriagado por elas, reiterando, no entanto, que mesmo ébrio de tal conceito, sua “fineza de espírito não enfraquece”, e que “sua obra inteira é a solução de um vasto problema de ideias” (*ibid.*, p. 26). Cada personagem, aos olhos de Berdiaev, é uma ideia; Raskólnikov, Stavróguin, Kirillov, Ivan, etc., são, nas suas palavras, “devorados pelas ideias” (*ibid.*, p. 26), e através do diálogo – este, a matéria mais importante da sua obra –, o sentido, a substância e a essência são colocados em pauta e jogados no campo de batalha do coração humano.

É dessa maneira que o crime cometido por Raskólnikov, em *Crime e Castigo* – ele assassina uma mulher usurária e desprezível aos olhos daquela sociedade –, simboliza a luta interior de um homem que desafia a moral estabelecida e acredita poder se redimir a partir da *ideia* de um bem maior para o benefício da humanidade. O seu crime vai além de um delito cometido contra uma pessoa e envolve toda uma discussão sobre eliminar o mal do mundo usando as próprias mãos. Raskólnikov, o homem de ideias, passa a ter o seu conflito interior compartilhado, para o bem ou para o mal, com outros personagens cujas ideias são também plenivalentes – produz-se, assim, um diálogo maior, que transborda as fronteiras da narrativa e transcende a discussão para além de um embate de consciências, tornando-se, como arremata Bakhtin, “um diálogo em relação à vida” (*ibid.*, p. 99).

Vemos isso, também, em *Os Irmãos Karamázov*, em que o assassinato de Fiódor Karamázov, patriarca do clã familiar – e também figura desprezível e mesquinha – desencadeia uma complexa análise sobre a coexistência do bem e do mal no mundo e os limites a que o ser

humano pode chegar quando estabelece para si próprio uma lei moral baseada puramente na razão, desconsiderando, portanto, a possibilidade da existência de um Deus de amor e compaixão.

Já em *O Idiota*, é na figura do príncipe Míchkin que Dostoiévski reúne as características de um ideal a ser atingido pelo ser humano. Ou seja, temos um personagem que simboliza algo maior – ou ao menos alude a um ideal – que beira o inefável ao contrastar esse indivíduo com uma sociedade de valores baixos, egoísta e de moral duvidosa. Como veremos adiante, Míchkin, da mesma forma que o Cristo que traria a boa nova, torna-se um ser à parte para essa sociedade e irá sofrer as consequências desse “desajuste inerente” da sua personalidade ao longo da narrativa.

Assim, nesse embate entre diferentes ideias, fica subentendido que a literatura de Dostoiévski não aspira a um fechamento – a uma conclusão –, mas deseja o debate, quer ver discussões como o crime, a penitência e a moral no centro do processo investigativo. O autor russo “não busca chegar ao final de coisa nenhuma – seu objetivo seria o próprio processo no qual [a literatura] é feita, um gerúndio constante” (PONDÉ, 2013, p. 143).

Juntamente a essa discussão a respeito da combinação de novas *ideias*, que no caso de Dostoiévski se dá no encontro de cada indivíduo dentro da narrativa, podemos traçar um breve paralelo com a música de Gustav Mahler, que, como vimos na introdução do presente trabalho, trabalhava com diferentes temas musicais até o ponto de muitos deles entrarem em choque um com o outro. Essa série de contrastes, e a coexistência de linhas melódicas e temas aparentemente díspares, causam desconforto a ouvidos antes acostumados com a harmonia e a cadência de composições musicais em voga na segunda metade do século XIX.<sup>74</sup>

Nesse sentido, se Dostoiévski reunia ideias e concepções de mundo díspares, fazendo emergir, dentro da tensão criada, um conflito maior, também na música de Mahler temos a coexistência de ideias distintas que, unidas na “narrativa musical” de uma sinfonia, acabam, através do confronto de paradoxos e de sonoridades aparentemente discrepantes, formando um todo.<sup>75</sup> Ademais, se Bakhtin afirma que na obra de Dostoiévski “só uma ideia que comprimisse uma orientação espiritual completa [...] era convertida em elemento de sua visão artística de mundo” (*ibid.*, p. 105), podemos dizer que, para Mahler, a sinfonia, trabalhada primeiramente

<sup>74</sup> Não à toa, a estreia da sua 1ª sinfonia, em Budapeste, no ano de 1889, causou rebuliço e desconforto no público que compareceu. Segundo depoimentos de Natalie Bauer-Lechner, apenas seus amigos e admiradores mais fieis permaneceram até o final da apresentação.

<sup>75</sup> Bakhtin irá se referir à capacidade que Dostoiévski tem de “fundir num todo, segundo o princípio romântico, o elevado com o grotesco” (BAKHTIN, 2018, p. 117), indo de encontro ao que é dito a respeito da música de Mahler. Tal discussão, relacionada ao conceito de *menipeia*, trabalhado por Bakhtin, será abordada na parte dedicada à Gustav Mahler.

a partir das suas partes isoladas – as *ideias musicais*, a saber, os motivos, os temas, *leitmotivs*, etc. –, e unificadas no complexo sinfônico, também representam uma orientação espiritual completa.

Isso posto, as duas, digamos, rotas artísticas, embora fruto de diferentes modos artísticos de composição, se convergem dentro do conceito de *ideia*. Em Dostoiévski, as inúmeras ideias – as que representam cada um dos seus personagens – são colocadas em um mesmo nível narrativo e, dentro dessa arena psicológica/filosófica, se digladiam, criando, assim, uma obra universal sobre o espírito humano. Na música de Mahler, tal caminhada não é muito diferente, pois recorre também a uma miríade de ideias, cada uma com suas particularidades, para reuni-las em um todo coerente e que traz à tona diferentes modos de existência confluindo em uma obra que, como disse o próprio compositor, “deve ser o mundo, deve abraçar tudo”.

Nesse sentido, podemos pensar a sua música como uma “sinfonia polifônica”, indo na mesma esteira dos romances de Dostoiévski, reconhecidos a partir das leituras de Bakhtin como obras polifônicas no já mencionado *Problemas da Poética de Dostoiévski*. A polifonia, a partir dos pressupostos estabelecidos pelo crítico russo, é vista como um aspecto fundamental da produção literária de Dostoiévski, algo que, de certa forma, define a sua obra. Segundo tal acepção, os temas expostos nas suas obras são trabalhados a partir de “vozes equipolentes”; o conceito de equipolência vem do grego, e significa “conflitos equivalentes” (PONDÉ., 2013, p. 138).

Para Bakhtin, o trabalho de Dostoiévski “parte de uma visão de mundo como se este fosse um espaço essencialmente contraditório ou controverso” (*ibid.*, p. 140); em outras palavras, não há síntese – a síntese, como dissemos, pouco interessa –, mas um trabalho onde as vozes enunciadas são *equivalentes* e apresentam, cada uma a seu jeito, uma visão de mundo que nós, leitores, consideramos. É como em uma orquestra, onde os diferentes instrumentos – os diferentes naipes de instrumentos – contribuem para a unidade do todo durante a execução de uma obra. Em Dostoiévski, há, em toda parte,

*o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de ideias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente a passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a dissonância do tema. A própria distribuição das vozes e sua interação são importantes para Dostoiévski (BAKHTIN, 2018, p. 310).*

Nas obras do autor russo, todas as vozes enunciadoras são importantes<sup>76</sup> e, como dissemos, não há síntese, deixando a obra sempre um livro em aberto, revelando, a partir do seu cerne, aquilo que já chamamos de condição trágica da nossa existência; nas palavras de Pondé, o universo de Dostoiévski é um espaço onde “o ser humano é um ser despedaçado” (*ibid.*, p. 140). O autor russo, responsável por expor esses pedaços da existência humana, dá voz aos seus personagens de maneira que o leitor considere cada uma delas parte fundamental de um todo, da mesma forma que uma orquestra, como dissemos. São linhas que caminham juntas e aspiram a um destino final, embora nem todas – ou quase nenhuma – cheguem ao final e cumpram o seu arco narrativo, como seria de se esperar. Nesse sentido, diz Pondé:

A ideia de vozes equipolentes significa um ruído de vozes contínuo e interminável; é por isso que, ao ler Dostoiévski, temos a sensação de que seus livros não acabam: tem-se a impressão de que, de repente, ele simplesmente “passa um facão” na história, senão o livro não acabaria nunca; ou, ainda, de que seus livros são mal-organizados, de que não há uma relação orgânica entre suas partes (*ibid.*, p. 140).

A questão fundamental aqui é que é justamente essa abertura o fator que confere às suas obras um aspecto universal, humano, de caminhada que não se conclui, e que enaltece a condição de *ser* humano, de estar aqui lutando contra nossos próprios demônios, nesse estado inerentemente trágico, sem um fechamento específico, sem a conclusão que vemos, por exemplo, no *Fausto*, de Goethe, na ideia de redenção plena – como iremos perceber, a redenção nas obras de Dostoiévski, quando acontece, vem da própria matéria humana. Isso significa dizer que esses personagens, ao se olharem no espelho, não veem uma imagem inteira refletida, mas, sim, “uma polifonia despedaçada” (*ibid.*, p. 143).

Ao não apresentarem síntese, os personagens de Dostoiévski acabam imersos em um constante conflito de vozes, e é desse conflito que nasce a discussão. Graças à polifonia, questões como o mal, o bem, o sofrimento humano e a liberdade são exploradas a fundo. Como nos diz Pondé, o fato de a obra de Dostoiévski não ter fechamento, “remete à ideia de produção contínua de conhecimento, eterna e infinita, pela qual literalmente não se chega a lugar nenhum, a não ser à polifonia” (*ibid.*, p. 148).

Pondé traça um paralelo com a concepção de que Deus é um ser que nos deu essa espécie de “maldição”, amparada no conceito de liberdade; a ideia de que estamos em um mundo aberto onde podemos emitir nossos julgamentos, cometer atos que, aos olhos Dele, não estariam de

---

<sup>76</sup> Bakhtin faz uma analogia com o personagem de Prometeu, do poema homônimo de Goethe, que iremos trabalhar na parte dedicada ao escritor. O crítico russo irá afirmar que Dostoiévski não cria escravos mudos, à semelhança de um Zeus, “mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2018, p. 4).

acordo com a moral vigente, mas que seriam permitidos a partir da liberdade – dessa condição polifônica da nossa existência na qual, apesar de não chegarmos a lugar nenhum, temos a oportunidade de questionar, debater – transgredir – o mundo em que vivemos (*ibid.*, p. 148). É isso que Dostoiévski nos mostra ao longo da sua obra.

O autor russo, ao dar voz aos personagens nessa forma polifônica, vai contra a identidade certa que todos nós buscamos quando olhamos no espelho. O conflito de vozes advindo da polifonia cria uma espécie de entrecruzamento de personalidades, de opiniões, de reações inesperadas, de atos transgressores e sínteses que, na verdade, não passam de mero desfecho temporário, e mantém suas pontas desatadas para que a discussão siga acontecendo e a narrativa nunca tenha fim. Diz Bakhtin: “esse dom especial de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente, que só pode encontrar paralelo em Dante, foi o que permitiu a Dostoiévski criar o romance polifônico” (BAKHTIN, 2018, p. 34). Seu herói não seria “inventado”, mas apresentaria suas leis e sua lógica intrínseca, como se independesse do seu criador, que apenas o expõe ao longo das páginas da narrativa interrogando-o e provocando-o sem, no entanto, “fazer dele uma imagem predeterminante e conclusiva” (*ibid.*, p. 74).

Aliado a isso, a impossibilidade de autossuficiência do indivíduo, provocada pela chegada do capitalismo, abriu caminho para a desestabilização desse indivíduo que não mais vivia em um mundo onde os planos sociais, culturais e ideológicos eram relativamente estáveis e consolidados, ou nas palavras de Bakhtin, que toma emprestado o raciocínio do crítico Otto Kaus, “interiormente conscientizados no seu isolamento” (*ibid.*, p. 20).

A desestabilização causada pelo capitalismo provocou a quebra do espelho – recorrendo novamente a essa analogia –, e o homem que ali tenta se observar vê agora sua imagem distorcida e indefinida. As vias de conexão, antes isoladas, agora saltam aos olhos da sociedade e revelam a fragmentação do meio e a fragilidade dessa mesma sociedade que antes se achava amparada por uma ideologia, uma crença ou uma posição estável no meio social.

Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação. Esses mundos ainda não haviam perdido o seu aspecto individual, elaborado ao longo dos séculos, mas já não podiam ser autossuficientes. Terminaram a coexistência cega entre eles e o mútuo desconhecimento ideológico tranquilo e seguro, revelando-se com toda a clareza a contradição e, ao mesmo tempo, o nexo de reciprocidade entre eles (*ibid.*, p. 20).

Temos, portanto, um “trágico revelado” aos olhos desse novo homem; um modo de ver o mundo que abre espaço para a inquietação e o movimento, mas que, no entanto, não gera respostas que possam aplacar a ansiedade advinda desse novo modo de vida. Foi justamente

esse terreno de mudança e instabilidade que encontrou a mais alta expressão na obra de Dostoiévski.

Há, no entanto, uma particularidade: o processo de avanço do capitalismo em terras russas que, nas palavras de Bakhtin, aconteceu “de forma quase desastrosa”, não afrouxou – ao contrário do que ocorreu com o ocidente – os laços daquele indivíduo acostumado a padrões fixos ou, ao menos, pouco cambiáveis dentro da esfera social, política e ideológica. Por conseguinte, o homem russo, imerso nessa nova atmosfera de mudança, seguiu isolado, assistindo não como espectador passivo, mas *sofrendo* com as consequências impostas e reagindo ainda dentro da “diversidade de mundos e grupo sociais” pré-capitalismo, sem interagir com a nova realidade vigente.

Nesse novo mundo que chegou repentinamente, preparava-se terreno fértil para “as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico” (*ibid.*, p. 21). O homem se defrontava com o trágico da sua existência – o viver não mais assegurado pelas suas crenças e costumes, mas convivendo agora em uma fratura<sup>77</sup> que Dostoiévski, mais do que qualquer autor da sua época, soube reconhecer e descrever; há, nas suas obras, um grande diálogo que sempre se desdobra e nunca se fecha em si mesmo, descrevendo e revelando uma vida “sempre no limiar” (BAKHTIN, 2018, p. 72).

E é com essa questão da polifonia – desse grande diálogo –, unificada na ideia do trágico, que Dostoiévski irá edificar a sua teodiceia. O conflito humano da sua obra tem raiz justamente nessa relação que, por um lado, admite a nossa condição trágica de existência, mas, por outro, permite que a discussão – e os problemas advindos dessa nossa condição – seja levada às últimas consequências.<sup>78</sup> Dostoiévski, como afirma Bakhtin, “não focaliza a realidade da personagem, mas a sua autoconsciência como realidade de segunda ordem”; segue o crítico:

Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão; ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. *A consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências isônomas a ela* (BAKHTIN, 2018, p. 56).

---

<sup>77</sup> O uso do termo “fratura” será aplicado por Theodor Adorno em obra dedicada à música de Mahler: *A Musical Physiognomy*. Para o crítico, as composições de Mahler habitavam uma fratura, impossibilitando-as de se reconciliarem uma vez separadas.

<sup>78</sup> Para Berdiaev, “é preciso aguardar os princípios do século XX, e o movimento intelectual pelo qual ele foi assinalado”, para se ter uma alma talhada, parenta da alma de Dostoiévski (2021, p. 11). E com tal colocação cabe um paralelo com a música de Mahler, que, segundo, Adorno, teria prenunciado a catástrofe das guerras na primeira metade do século XX (ADORNO, 1991).

Todo esse debate não impede a sua literatura de aspirar a uma teleologia no sentido *religioso*, e ao abrir esse leque imenso de discussões e possibilidades de convivência – e sobrevivência – do ser humano nas suas obras, Dostoiévski aponta para um caminho de contato com o divino. Nesse sentido, o Romantismo Alemão teve muita influência no pensamento do jovem Dostoiévski ao defender que arte e filosofia se diferenciavam apenas no nível de percepção espiritual, consagrando o mesmo ente, Deus, como figura central e de onde tudo emanaria. Por conseguinte, o escritor russo, no desenvolvimento da sua escrita, passa a prezar por uma harmonia (não síntese) atingida a partir de uma intervenção não do campo da estética, como vemos em Schiller<sup>79</sup>, mas principalmente da escatologia religiosa cristã (JONES, 1971, p. 503), como atestaremos na caminhada – ou seria via crúcis? – dos seus personagens.

Esse raciocínio tem reflexos, em maior ou menor afluência, em praticamente toda sua obra, e das ferramentas que ele usa para produzir tal discussão, não há dúvida de que o bem, o mal e a liberdade humana são as mais usadas e trabalhadas de maneira exaustiva dentro das suas obras. Desses três elementos a teodiceia é realizada, e a figura de Deus fica constantemente pairando e é posta em xeque, sendo, no entanto, vital para que possamos atingir a *metanoia* – usando aqui termo empregado por Pondé (2013, p. 55) –, palavra que significa, à luz da ortodoxia cristã que Dostoiévski seguia, um processo de redenção permanente e imediato – uma experiência espiritual libertadora que se associa à ideia de ascese. É esse estado de *metanoia* que podemos verificar em personagens como o príncipe Míchkin, por exemplo.

E é a partir dessa equação “bem, mal, liberdade e Deus” que a temática do sofrimento humano atua como um catalisador para que tal discussão dê frutos; e se o trágico da condição humana é questão onipresente nas suas obras, é porque está constantemente associado ao sofrimento advindo dessa condição. É daí que Dostoiévski retira a matéria para a sua teodiceia. Como diz Berdiaev, os romances de Dostoiévski não são, propriamente, romances, mas tragédias: “a tragédia interior do destino humano [...] sob seus diversos aspectos e em fases diferentes da sua rota” (BERDIAEV, 2021, p. 16).

Assim, os personagens de Dostoiévski têm a opção de seguir dois caminhos: o caminho do divino ou o caminho do pecado, escolher entre “a positividade esperada escatologicamente e a negatividade vivenciada temporalmente” (PAREYSON, 2012, p. 40). O primeiro teria, em essência, uma verdade pré-existente, a saber, o Cristo, a Palavra divina, e o homem atingiria,

---

<sup>79</sup> O poeta alemão, não obstante, caminha na mesma linha de Dostoiévski ao estabelecer uma dualidade (tão cara a Schiller) no que diz respeito à correspondência entre um ideal interior e a realidade exterior, tentando sintetizar elementos altos e baixos – paixões e ideais; estes, no caso de Dostoiévski, habitam a esfera do psicológico dos personagens sem, no entanto, materializarem-se na realidade empírica da narrativa; as paixões, por outro lado, atuam como um obstáculo onipresente para se chegar à redenção aspirada pelo eu interior.

nessa condição, um estado de “Deus-homem” – algo como o príncipe Míchkin, de *O Idiota*; o segundo caminho é o “super-homem” nietzschiano, o indivíduo que arquiteta a sua própria moralidade e deseja estar acima de Deus, ou que deseja até mesmo eliminar essa figura e adentrar, sozinho, no panteão do humano-divino (*ibid.*, p. 40).

Dostoiévski, claro, coloca o primeiro caminho como opção válida, mas isso não o impede de falar sobre o segundo caminho para enfatizar a sua tese – isso é até necessário. É dessa forma que ele provoca a discussão: a partir do contraste, a partir de exemplos extremos que comprovem a sua crença de que o caminho trilhado deve ter Deus e a sua Palavra como norte. Esse caminho, no entanto, não é, digamos, teológico, mas antropológico: é a partir do homem, do espírito humano – ou melhor: o “enigma do espírito” humano, como aponta Nikolai Berdiaev, que a narrativa se desenvolve; porque

a questão de Deus é a que propõe o homem. A questão do homem é a que a si mesmo se propõe Deus, e talvez seja precisamente através do enigma humano que se possa melhor aproximar-se dele. Dostoiévski não foi um teólogo, porém esteve, ainda assim, mais perto do Deus vivo [...], porquanto Deus se lhe revela no destino do homem (BERDIAEV, 2021, p. 18-19).

Vamos então passar para uma discussão cujo foco recai na questão do bem, do mal e da liberdade humana na obra de Dostoiévski – centrando a atenção em personagens como Ivan, Dmitri, Raskólnikov e Míchkin –, para, ao final do capítulo, chegarmos a uma possibilidade de resposta a partir principalmente dos sermões do *stárietz* Zossima e da mudança ocorrida em personagens como Aliócha, este, símbolo da redenção espiritual à qual aspiram seus personagens.

### 3.1 O MAL EM DOSTOIÉVSKI

Temos a liberdade de querer tanto o bem quanto o mal. O livre arbítrio, questão que foi discutida no capítulo anterior, toma proporções imensas quando é direcionado para o mal. Qual é o motivo de o homem escolher o mal em detrimento do bem? De desejar deliberadamente que o outro sofra ou causar o mal para si próprio?

Estamos, no momento, pensando no mal como ferramenta *consciente* por parte do ser humano para realizar uma atitude que cause sofrimento ao outro – o ato livre de infligir a dor, seja ela física e/ou psicológica, sabendo das consequências dessa dor para o seu próximo. E como diz Pareyson, o mal é aqui entendido como uma “rebelião contra uma ordem moral e contra uma lei religiosa” (PAREYSON, 2012, p. 45), e é por esse tipo de rebelião que Dostoiévski tem mais apreço: o ato deliberado que não é uma transgressão reservada apenas ao campo de uma mera infração, mas que é, digamos, ontológico, uma atitude que toma proporções de fronteiras distantes; uma discussão que nunca cessa porque é, em essência, paradoxal, uma vez que esse mal é danoso para o ser humano e não traz benefícios de nenhum tipo.

Passando para exemplos dentro da obra do autor russo, o primeiro caso que chama a nossa atenção é o de Rodion Românovitch Raskólnikov, em *Crime e Castigo*. Ele é um personagem que, embora cometa um crime, não é perverso e vil em essência, e o paradoxo já começa aqui: o fato de ele ser uma pessoa, digamos, bem-intencionada, causa todo um desdobramento de ordem moral, culminando no assassinato de duas pessoas.

O personagem de Raskólnikov, como diz Pareyson, “não suporta a condição humana” (*ibid.*, p. 45) – o trágico inerente à nossa existência, como dissemos anteriormente. Ele é aquele que Nietzsche consideraria “além do bem e do mal”, um homem que, para ir contra a moral religiosa, decide fundar a sua própria verdade – o seu próprio livro de leis; e matar uma velha usurária (um ser parasita e desonesto) não irá apenas causar o bem para a sociedade, mas será um ato *bom*.

Nesse sentido, qual é a ideia fixa de Raskólnikov?

Ele experimenta as fronteiras da sua própria natureza, da natureza humana em geral. Ele mesmo se considera como pertencente ao escol da humanidade, à espécie dessas pessoas notáveis de acumular benefícios. Pensa que tudo é possível e quer pôr seu poder à prova [...]. Um homem extraordinário chamado a servir a humanidade, tem o direito de matar a mais nula e a mais horrenda das criaturas humanas [...], a fim de abrir por este crime, no futuro, um caminho para o melhoramento da humanidade (BERDIAEV, 2021, p. 81).

O raciocínio é simples: ao tirar a vida de alguém que vive para fazer o mal, menos pessoas irão sofrer dos atos provenientes desse indivíduo. O problema aparece quando olhamos para a questão dentro dos limites do indivíduo, dentro da consciência humana – é aí que entra o mergulho no psicológico, campo onde Dostoiévski é, talvez, um dos maiores mestres da literatura.

O ato de Raskólnikov se volta contra ele mesmo. Tendo dado cabo da vida de duas pessoas – uma segunda pessoa presencia o crime e Raskólnikov precisa matá-la para evitar ser descoberto –, o ato permanece incompleto, virando apenas uma forma de o personagem provar para si mesmo que pode transgredir uma realidade que ele considerava errônea, danificada pela presença e existência de um ser que fazia mal aos outros. Em outras palavras, Raskólnikov não resolve nada ao realizar tal transgressão; e por mais que tenha eliminado uma pessoa ruim, ele nunca irá conseguir eliminar o mal *per se* – ficou apenas o remorso a partir da não solução do seu ato.

E o pecado de Raskólnikov não se limita ao crime cometido, mas se define também por ter sido fruto do próprio orgulho e soberba; da tentativa de provar para si que *ele* consegue realizar tal ação, de que não é um parasita como era a velha usurária, e de que pode ser um homem superior – o super-homem – ao se sobrepôr a uma moral que considera errada e ultrapassada. Ao final, restam apenas dois cadáveres e é ele o responsável por isso.

Nas palavras de Pareyson:

[...] o ato gratuito se revela um completo fracasso. Raskólnikov se dá conta de que “apenas soube matar”, mas não “transgrediu”, isto é, não conseguiu ir além. Matou a velha usurária, mas não superou a lei, perpetrou um homicídio, mas não se colocou para além da norma moral; o seu foi um ato de liberdade arbitrária, mas, com ele, não conseguiu afirmar a própria liberdade para além do bem e do mal. [...] Raskólnikov, justamente através do seu ato titânico, se dá conta de “não ter o direito”, de ser apenas um “ser tremebundo”; dá-se conta de não ser Napoleão, mas um “piolho”, e como todos os outros, um “piolho estético”, ainda “mais imundo e mais nojento do que o que ele matou” (PAREYSON, 2012, p. 46-47).

Raskólnikov acaba fazendo o mal pois se equipara àqueles que fazem esse mal premeditadamente. O mal de Raskólnikov teve como base a sua teoria de um homem superior, mas isso envolveu matar uma pessoa – não foi um acidente que causou a morte daquela velha, mas um ato pensado de tirar a sua vida. De acordo com Pareyson, “quem deseja superar a condição humana, não conseguindo suportá-la, acaba por ser ainda mais prisioneiro dela do que quem a aceita e nela se reconhece humildemente” (*ibid.*, p. 47), e é esse o círculo no qual Raskólnikov acaba ficando preso. Como nos diz Elena Vassina, “O castigo chega a Raskólnikov

na forma de um processo interno, uma catástrofe espiritual e na necessidade de uma purificação interna, de contrição”.<sup>80</sup>

É como se o personagem não tivesse se convencido de sua própria teoria: de ser o super-homem, ser Napoleão – o exemplo que Raskólnikov dá para justificar o seu ato –, um líder que pode matar sem ter nenhum remorso pois está convencido de que seus atos são para o bem da humanidade, de que ele é um enviado de Deus e o trono é o seu lugar de direito.<sup>81</sup> Além disso, Raskólnikov acaba percebendo que matou a mulher apenas porque queria, e não se baseou em nenhuma sofisticada teoria da ordem da moral – de uma moral superior feita por homens superiores. Ele é um “piolho”, e se iguala à mulher que ele matou. Como completa Pondé: “Para Dostoiévski isto é fundamental: reconhecer que se pode matar pelo simples prazer de fazê-lo, ou para se livrar de uma dívida, é melhor do que afirmar que se está matando pela causa da humanidade” (PONDÉ, 2013, p. 254).

Pondé vai além, e afirma que para Raskólnikov – e também Ivan Karamázov, como veremos –, trilhar esse caminho na direção do mal é algo até necessário, pois implica perceber que esse mal de fato existe; isso servirá, subsequentemente, para se trilhar o caminho da redenção, ou ao menos conhecê-lo. Com Ivan, isso acontece quando ele está em um estado de delírio febril por acreditar ter matado o próprio pai, ainda que indiretamente, e acaba se encontrando com o diabo – uma espécie de *alter ego* do personagem. Ivan percebe sua semelhança com o demônio e passa a ter absoluta certeza de que o mal existe.

Da mesma forma Raskólnikov, que “acaba tendo de perceber que matou porque é mau, independentemente de a mulher não prestar, de ser uma agiota – não foi por nenhuma causa humanística” (*ibid.*, p. 254). O personagem irá ter diante de si uma verdadeira via-crúcis, afundando no arrependimento, no remorso, e vendo o processo culminar com a sua confissão perante a polícia e sua subsequente prisão por oito anos na Sibéria. O protagonista de *Crime e Castigo* é a prova de que nenhum ato de transgressão – principalmente um assassinato – pode ser escondido sob o véu de uma possível revolução moral.

E o que Raskólnikov, tendo percebido o seu erro – o seu grande pecado –, pode fazer? Aqui entra algo que une Dostoiévski a Nietzsche, e que ressoa fortemente em Mahler: o abraçar

<sup>80</sup> Trecho mencionado em entrevista presente no seguinte link: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6291-elena-vassina>. Acesso em 11 jan. 2023.

<sup>81</sup> Aqui entram as noções de homem extraordinário e homem ordinário, divisão aplicada por Raskólnikov para separar os homens que ultrapassam as barreiras da moralidade por se considerarem os arautos de um mundo superior – os extraordinários –, e os homens ordinários, aqueles que seguem as regras da sociedade sem questioná-las, sendo, assim, subjugados pelos homens extraordinários. Tal raciocínio aparece não apenas em Nietzsche, como vimos, mas também em Hegel; no artigo de Malcolm Jones sobre os pontos de contato entre Dostoiévski e Hegel, o autor seleciona diversos trechos da obra de Hegel em que o filósofo trabalha com esse raciocínio (JONES, 1971, p. 514-516).

a tormenta, ver o trágico não como uma tempestade que precisa ser desviada, mas uma *oportunidade* para vivê-la em toda a sua força e o seu caos. Negar essa tormenta é negar a vida, negar o inevitável que é característica essencial do trágico. E aqui Pondé chega no cerne ao afirmar: “o possível processo de elaboração da condição humana passa muito mais pela suspensão da denegação do pecado do que pela defesa do não pecado da condição humana” (*ibid.*, p. 257).

Ou seja, negar o pecado, ou acreditar que ele não existe, é algo esperado pelo ser humano que se vê mergulhado nesse trágico. O importante é, primeiro, *aceitar* o pecado como parte da condição humana e da nossa existência. Com isso, o homem pode enfrentá-lo – adentrar a tempestade – e encarar tudo aquilo que a tormenta traz.

Defender a não existência do pecado é mascarar a verdadeira essência do *ser* humano e viver, portanto, na angústia do ressentimento, como vimos anteriormente. Em outras palavras, viver a partir do ressentimento é negar a nossa natureza de pecadores, fingir seguir com unhas e dentes uma moral ditada por uma religião, por um grupo de sábios que prescrevem aquilo que é melhor para todos.

Assim, é através do pecado e do trágico que Dostoiévski obtém a matéria para sua discussão. Ele sempre tentará seguir o caminho contrário ao do pecado, mas esse caminho será feito, na sua obra, atravessando a tempestade, e revelando, conseqüentemente, os nossos maiores medos, temores e tudo aquilo que procuramos evitar da nossa natureza.

Dostoiévski, ao nos dar o exemplo de Raskólnikov, está dizendo: transpassar a moral não funciona a partir de uma “verdade” que contenha, em si, o ressentimento, a vingança, a vontade impulsiva de promover uma lei com as próprias mãos. E se a intenção de Raskólnikov era boa, acabou por marcá-lo como um assassino aos olhos da sociedade e aos olhos de Deus. Foi preciso um doloroso processo de penitência – com a ajuda da personagem de Sônia, uma verdadeira santa terrena – para que ele pudesse chegar à redenção. Diz o protagonista a ela:

Será que tu pensas que eu fui para lá como um imbecil, de modo irrefletido? Eu fui como um homem inteligente, e foi isso mesmo que me pôs a perder! Será que tu pensas que eu não sabia ao menos, por exemplo, que, se já havia começado a me perguntar e me interrogar – tenho ou não o direito de ter poder [...]. E se eu passei tantos dias sofrendo por saber: Napoleão o faria ou não? – então eu já percebia claramente que não sou Napoleão [...]. Sônia, eu quis matar sem casuística, matar para mim, só para mim! [...] Eu não matei para obter recursos e poder, para me tornar um benfeitor da humanidade. Absurdo! Eu simplesmente matei; matei para mim, só para mim [...]. Agora eu sei tudo isso... Compreende-me: se voltasse a trilhar o mesmo caminho, talvez eu nunca mais repetisse o assassinato (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 427).

Dostoiévski era um cristão ortodoxo, e por esse motivo a ideia de redenção não deve vir apenas com o arrependimento, mas com o fato de Raskólnikov reconhecer também a sua *condição* de pecador. Como diz Pondé: “é importante salientar que, no contexto ortodoxo russo, é fundamental a figura do Cristo sofrido, extenuado pelo sofrimento” (PONDÉ, 2013, p. 257). Nikolai Berdiaev complementa tal raciocínio afirmando:

O homem que mata outro homem, mata-se a si mesmo; ele nega a imortalidade e a eternidade em outro e em si mesmo. Essa dialética irrefutável de Dostoiévski é puramente cristã. O homem deve ser afastado do crime, não pelo medo utilitário do castigo, mas pelo fato de sua própria natureza eterna que se desmente no crime. Natureza imortal cuja expressão é a consciência humana (BERDIAEV, 2021, p. 90).

Vimos anteriormente o quanto a imagem do Cristo sofredor, mencionada acima por Pondé, é importante para a escatologia cristã, e é nessa representação que a igreja se apoia para reforçar que através do sofrimento atingimos um estado superior e de descoberta – uma descoberta que estreita laços com o paraíso e pavimenta um caminho para o céu. Raskólnikov passou pela experiência completa ao cometer um crime, se arrepender verdadeiramente, passar pelo processo de penitência e, finalmente, chegar à redenção. Tal redenção se dá no epílogo do romance, considerado por Bakhtin – dentro da discussão que faz a respeito da polifonia – um fechamento monológico da narrativa, assim como acontece, segundo o crítico russo, na maioria das obras de Dostoiévski à exceção de *Os Irmãos Karamázov* (BAKHTIN, 2018, p. 46). Nas páginas finais de *Crime e Castigo*, é o “infinito amor” que Raskólnikov sente por Sônia – amor este que vai também “redimir todos os sofrimentos dela” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 559) – o motivo do seu renascimento interior e da sua conseqüente redenção.

Independentemente desse olhar mais otimista para o final da obra, o que sobressai na caminhada de Raskólnikov é a representação do pecado como algo intrínseco à condição humana, e não algo que deva ser evitado, ou que não faça parte da nossa natureza. Dostoiévski critica justamente uma modernidade que acredita que a razão irá contornar a noção de mal/pecado e fundar um novo homem a partir da ideia de que ele tem uma dignidade que lhe é natural. Tomar as rédeas dos nossos valores, ter a razão como uma espécie de obsessão e escrever as próprias regras é o que Nietzsche prega e o que Raskólnikov acredita poder fazer ao cometer um crime, e é esse o alvo de Dostoiévski: essa razão simplificada que coloca o homem no lugar da divindade. Assim, se Nietzsche se aproxima de Dostoiévski ao defender que adentremos na tempestade da nossa condição humana – a tormenta que, por exemplo, Mahler viveu ao longo da sua vida –, ele logo se distancia quando falamos da forma que devemos encarar o pecado e a relação que podemos ter com o outro.

O mal, para o autor russo, existe não porque é preciso que o homem sofra, mas porque é parte intrínseca e insuperável da nossa condição trágica. Pondé, ao se utilizar dos conceitos propostos pelo professor e teólogo Paul Evdokimov (1901-1970), diz que a descoberta principal de Dostoiévski é a de que “antes de falar de remédio, é necessário aprofundar a dor até o fim”. O filósofo segue:

O erro do pensamento religioso moderno está exatamente em ter pulado o sofrimento para ir direto ao remédio. E, também, em produzir um remédio, continuando na analogia, para um vírus que se acreditava ser de quinta categoria, mas que, na realidade, é incurável, isto é, a desgraça. Há que retornar a uma reflexão acerca da desgraça como ontologia insuperável da condição humana (PONDÉ, 2013, p. 259).

Se o ser humano aceitar a sua condição trágica e viver consciente de que o mal é parte constituinte da sua natureza, não estaremos, ao final, comendo enxofre, mas “o organismo humano pode se modificar e chegar ao ponto de *respirar* enxofre” (*ibid.*, p. 259, itálico nosso). Com essa analogia inusitada, mas eficiente, Pondé quer dizer que, se aprendermos a viver como pecadores – conscientes de que o mal está sempre pairando sobre nossos atos –, podemos reconhecer a solução mais facilmente, ou ao menos ter um conhecimento maior daquilo que somos, dessa condição trágica da nossa existência.

Com o conhecimento do mal, podemos agir a partir daquele que é, para Dostoiévski, o único remédio para amenizarmos a nossa desgraça: o amor – mais especificamente: o amor *caritas*, *ágape*: graça, compaixão, entrega, e, como veremos adiante, o reconhecimento de que somos todos pecadores. Essa discussão será feita na presente tese quando analisarmos os sermões do *stárietz* Zossima, a crença de Goethe e, ao final, adentrarmos a crença de Gustav Mahler. E se quisermos entender melhor o que é esse amor, temos que seguir investigando o conceito de mal em Dostoiévski; passemos, portanto, à discussão que o autor russo realiza em *Os Demônios*.

Nesse romance de Dostoiévski, publicado em 1871, a efervescência política da década de 1860 na Rússia é colocada no centro da discussão em um momento em que grupos liberais, socialistas e revolucionários direcionavam, cada vez com mais força, suas ideias niilistas para o campo da moral e da política.<sup>82</sup> A figura central do romance é Nikolai Stavróguin,

---

<sup>82</sup> Sobre o acontecimento que Dostoiévski teve por base para escrever *Os Demônios*, diz Pondé: “O livro se baseia no caso real de Netchaiev, um estudante da geração de 60 (século XIX), como se diz na Rússia, que se envolveu no assassinato de um companheiro de célula revolucionária chamado Ivanov, que em determinado momento entra em choque com o grupo. Netchaiev reúne o restante do grupo que integra a célula – oficialmente pertencente a uma grande organização internacional que na realidade nunca existiu, ou não foi provado que tenha existido – e mata Ivanov. Mais tarde é descoberto e vai preso. O assassinato tem como objetivo estreitar os laços que uniam o

personagem niilista por excelência, que chega ao ponto de não mais diferenciar o bem do mal, e de ter uma personalidade “que culmina na indiferença e no nada” (PAREYSON, 2012, p. 47). O personagem nos ensina, ao longo da narrativa, que desejar tudo, sem limites, com uma força desmensurada e sem um objetivo final, é desejar o nada. E que o uso de tal força, não sendo orientado para nenhuma finalidade, “equivale a uma fraqueza total”, como afirma Berdiaev (2021, p. 107).

Se Raskólnikov, em *Crime e Castigo*, tentou transcender as leis morais da época e ditar uma própria tábua de leis para si, Stavróguin vai (muito) além e supera qualquer tipo de norma:

Ele ignora completamente qualquer norma, qualquer limite, qualquer valor: a sua liberdade é puro arbítrio, e, não tendo diante de si nenhuma norma a violar, também não tem nenhuma meta a se propor a alcançar, dissolvendo-se na indiferença, no tédio, na experimentação e no aniquilamento. Enorme força sem emprego, destinada a destruir e a destruir-se, a desencadear desordem e morte nos outros e a dissolver-se a si mesmo no nada (*ibid.*, p. 47).

Stavróguin é cúmplice do assassinato da sua própria esposa, Mária Timofêievna, mulher mentalmente instável com quem ele se casa não por amor, mas por sadismo e perversão. Ela apresenta, dentro da narrativa, um espírito superior em relação aos outros personagens e revela uma visão mais profunda sobre os assuntos que são discutidos – uma espécie de príncipe Míchkin –, e que fica, portanto, à margem da sociedade.

O mal é, para o personagem de Stavróguin, tão paradoxal, que chega a ser visto por ele como algo que beira a beleza; ou seja, o mal não está em nenhum polo da moralidade, ele simplesmente existe para todo e qualquer espectro, seja para o prazer, seja para a dor.<sup>83</sup> Como questiona Ivan Pavlóvich Chátov, um dos nomes ligados a Stavróguin:

É verdade que teria assegurado que não sabe distinguir a beleza entre uma coisa voluptuosa e bestial e qualquer façanha, ainda que se trate de sacrificar a vida em prol da humanidade? É verdade que em ambos os polos você descobriu coincidências da beleza, os mesmos prazeres? [...] Eu também não sei por que o mal é detestável e o bem é belo, mas sei por que a sensação dessa diferença se apaga e se perde em senhores como Stavróguin (DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 254).

Em seguida, se refere ao casamento com Mária Timofêievna:

---

grupo, ao tornar cúmplices os seus integrantes. Dostoiévski fica impressionado com o acontecimento, noticiado nos jornais, e passa a pesquisar e estudar o caso, pois o considera típico da geração dos niilistas russos” (PONDÉ, 2013, p. 264). O assassinato de Ivan Pavlóvich Chátov por Piotr Stiepanovich Vierkhoviénski, em *Os Demônios*, representa esse acontecimento.

<sup>83</sup> Importante traçarmos um breve paralelo entre o Stavróguin de Dostoiévski e o Mefistófeles de Goethe. Os dois personagens têm, no seu cerne, essa ideia de beleza em ações vis. A diferença entre os dois reside, no entanto, no fato de Stavróguin realizar seus atos a partir de uma indiferença que lhe é intrínseca, e Mefisto agir através de um plano e de um desejo ativo de realizar o mal.

[...] você sabe por que se casou naquela ocasião de forma tão ignominiosa e vil? Justamente porque aí ignomínia e o contrassenso atingiam a genialidade! Oh, você não vagueia pelo precipício mas se atira nele ousadamente de cabeça para baixo. Você se casou pela paixão de atormentar, pela paixão pelo remorso, por uma voluptuosidade moral (*ibid.*, p. 254).

Além de tratar sua esposa de forma vil, a ponto de encarar o seu assassinato com total indiferença, ao longo da narrativa Stavróguin também rouba e tortura seu criado e violenta uma menina de apenas 11 anos que, pelo trauma advindo de tal ato, se suicida – crime este que ele confessa para um monge em um capítulo que foi originalmente censurado, e que reaparece em edições atuais como um importante apêndice para o romance.

O personagem, considerado por Thomas Mann “a figura mais tenebrosamente sedutora da literatura universal” (MANN, 2012, p. 119), vê, como dissemos, a beleza habitando dois polos opostos, reconhecendo dentro de si – como iremos perceber no personagem de Dmitri Karamázov – tanto o ideal de Sodoma quanto o de Madona. Tal polaridade era, para Dostoiévski, perfeitamente coexistente – os dois extremos poderiam, em personagens como Stavróguin e, adiante, Dmitri, pertencer à mesma pessoa, algo que contribui para uma complexidade ainda mais pronunciada. No caso do personagem de *Os Demônios*, o belo toma uma conformação sombria e demoníaca, como vai nos dizer Berdiaev (2021, p. 48), e Stavróguin, homem de poucas palavras, segue nessa divisão entre polos também na sua vida social ao estar sempre com um olhar indiferente e de desprezo para o outro mas, ao mesmo tempo, sendo adorado por aqueles que veem nele um ideal a ser seguido.

Ao final da narrativa, Stavróguin se suicida, ato que configura o oposto de uma redenção, à semelhança do que veremos em Smierdiákov, em *Os Irmãos Karamázov*. Nas palavras da pesquisadora Alexandra F. Rudicina sobre *Os Demônios*: “Stavróguin se autoneeia o seu próprio juiz e segue o caminho do autoextermínio”<sup>84</sup> (RUDICINA, 1972, p. 1068).

Como disse Pondé, em *Os Demônios* não há redenção como vemos em *Crime e Castigo* (PONDÉ, 2013, p. 270). Dostoiévski explora ao máximo a sua crítica ao niilismo colocando em cada figura principal do livro um futuro vazio porque este se encontra atado a um radicalismo que cega os personagens, criando em cada um deles um pequeno “monstro” que pode até mesmo considerar o suicídio a única saída. Isso acontece não apenas com Stavróguin, mas também com o personagem de Kirillov, um ateu que chega às últimas consequências, pois,

---

<sup>84</sup> “Stavrogin constitutes himself his own judge and proceeds to self-extermination.”

ao proclamar a morte de Deus, vê no suicídio a mais plena liberdade da vontade humana – em outras palavras, não haveria Deus tão superior quanto a vontade humana e ele, portanto, através desse ato, se tornaria divino.

Observamos esse radicalismo, fruto principalmente da influência de Nikolai Stavróguin, florescer também em personagens como Piotr Stiepanovich Vierkhoviénski, um niilista que é capaz de ir às últimas consequências de tudo dentro do campo da (a)moralidade, e o já mencionado Chátov, um nacionalista religioso que perde a vida justamente nas mãos do niilismo radical de Vierkhoviénski, que o mata de uma forma fria e sem demonstrar qualquer arrependimento.

Como foi dito, não há redenção em *Os Demônios*, mas justamente o oposto: assistimos, ao longo da narrativa, a destruição de todos aqueles que abdicaram de qualquer tipo de moral.

O itinerário espiritual de Stavróguin culmina na destruição, mais precisamente na destruição dos outros e de si. Este destino está implícito no caráter demoníaco da sua força, mas está contido também nas diversas personalidades do seu antigo mestre, Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski, e do seu então aluno, Piotr Stiepanovich Vierkhoviénski. Os dois Vierkhoviénski, pai e filho, mesmo na grande diferença que os divide, são os protótipos dos “demônios”, isto é, dos destruidores, daqueles nos quais o mal assume a forma da destruição (PAREYSON, 2012, p. 52-53).

O mal, nessa obra desesperançada de Dostoiévski, é paradoxal: existe mas não existe. Existe no sentido de ser um ato de maldade – um suicídio e um assassinato, por exemplo –, ou seja, existe como *ação* e a sua respectiva consequência. Mas, para personagens como Stavróguin, o *conceito* de mal foi superado e deixa de existir; ele está, como diz Nietzsche, acima do bem e do mal, esses valores já não se aplicam mais a pessoas como Stavróguin, não são mais distinguíveis – aliás, nenhum valor se aplica mais a ele.

A existência de Deus e a sua forma de agir no mundo – temas discutidos em *Os Irmãos Karamázov* – não são nem colocados em pauta por esses niilistas, eles já superaram totalmente a discussão e agora se (re)voltam para o mundo já sem nenhuma moral a ser seguida e respeitada. A completa indiferença de Stavróguin para com o mundo já é sentida em sua plenitude na sua primeira aparição; e se pensarmos bem, até antes de ele aparecer pela primeira vez: nos comentários que o narrador/personagem faz, bem como nas falas de outros personagens, já é possível perceber traços de um sujeito que está além da moral – ele é dotado de uma personalidade aparentemente distraída, mas é severo, pensativo e conhecido na sua cidade como um “duelista obcecado e desordeiro” (DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 55).

Apenas para dar um exemplo desse ponto, colocamos aqui um trecho da narrativa em que vemos o jovem niilista em ação, cometendo uma insolência que “carecia de qualquer motivo, o diabo sabe se tinha um fim”:

Um dos decanos mais respeitáveis do nosso clube, Pável Pávlovitch Gagánov, homem idoso e até com méritos, pegara o ingênuo hábito de tomar-se de arroubo diante de qualquer palavra e dizer: “Não, ninguém me leva no bico!”. Pois sim! Certa vez no clube, quando, por algum motivo ardente, ele proferiu esse aforismo para um punhado de visitantes do clube reunido à sua volta (e tudo gente de destaque), Nikolai Vsievolódivitch, que estava sozinho em pé ao lado e a quem ninguém se dirigira, chegou-se de chofre a Pável Pávlovitch, de modo inesperado, agarrou-o com força pelo nariz com dois dedos e conseguiu arrastá-lo uns dois ou três passos pela sala. Raiva do senhor Gagánov ele não podia ter nenhuma. Era de pensar que isso fosse pura criancice, e claro que a mais imperdoável; e, não obstante, contava-se depois que no instante mesmo da operação ele estava quase pensativo, “como se tivesse enlouquecido”: mas isso foi lembrado e compreendido já muito tarde (*ibid.*, p. 53-54).

Logo em seguida ao ato, as pessoas sugerem que “talvez se possa achar alguma lei mesmo para o senhor Stavróguin”. Mal sabiam elas que esse era apenas um ato bobo se comparado ao que ele já tinha feito e o que iria fazer.

Da mesma forma com Piotr Vierkhoviénski, que, a partir das considerações que aplica ao campo da política, edifica um sistema que torna tudo aquilo que se relaciona à *sua* verdade totalmente lícito – tudo é permitido em nome dessa ideia, desse ideal, a saber, derrubar o governo e estabelecer o socialismo; este, um sistema que, segundo Pareyson, “tem ou pode ter um aspecto positivo” (PAREYSON, 2012, p. 56), mas que, aos olhos de um niilista fanático como Vierkhoviénski, adquire um tom perfeitamente ditatorial e sem margens para adaptações.<sup>85</sup>

De novo: a *ideia* é o que interessa, e o ideal a ser atingido vira uma espécie de obsessão. Vierkhoviénski, nas palavras de Pareyson,

Esquece a distinção entre o bem e o mal [assim como Stavróguin] a ponto de tornar-se capaz de tudo, exalta o próprio arbítrio a fim de invertê-lo em deliberada vontade de crime, infla-se de um orgulho satânico de modo a não reconhecer mais a figura humana nem em si mesmo nem nos outros, degrada a tal ponto a própria humanidade que não sabe viver senão numa atmosfera de homicídio e de sangue (*ibid.*, p. 56).

<sup>85</sup> Dostoiévski, como afirma Berdiaev (2021, p. 44), alimentava uma inimizade profunda pelo socialismo e a utopia de um paraíso sobre a terra a partir da imposição de um pequeno grupo; para o estudioso: “a religião socialista acolhe as três tentações rebatidas por Cristo no deserto [...]. Ela não é a religião dos livres filhos de Deus” (*ibid.*, p. 119). A liberdade humana passa a habitar, no sistema socialista, o segundo plano, deixando de ser algo que, para Dostoiévski, é essencial e motor primeiro para a nossa existência, como iremos ver na parte em que trabalhamos com a liberdade. No sistema proposto em *Os Demônios*, o homem se transformaria “numa tecla de piano ou num acessório de fábrica” (*ibid.*, 44), quando, na verdade, deveria, em nome da liberdade, ser conduzido à descoberta de Deus, caminho este que iremos percorrer ao final do presente capítulo.

E é através desses exemplos extremos de personagens que temos expostos temas como: a crítica ao niilismo, a “verdade” sem o norte da divindade, o despreço por qualquer tipo de ordem moral, o colocar-se acima de tudo e de todos na busca por ser o super-homem, etc. Tudo isso serve como matéria para Dostoiévski edificar a sua ideia do mal – um mal que se ramifica como extensão crua e venenosa do niilismo no qual a modernidade russa da época se encontrava mergulhada. Uma sociedade que enaltecia o relativismo de valores e verdades como se assim fosse atingir algum ideal.

O problema é que o que consideramos verdadeiro na nossa época atual pode não ser verdadeiro para uma geração seguinte; ou pior: pode conter o gérmen de algo pior. Em outras palavras, a geração pré-niilista, representada aqui na figura de Stiepan Trofimovitch Vierkhoviénski, plantou na cabeça dos seus jovens – entre eles Stavróguin e Piotr Vierkhoviénski – uma semente que criou frutos *venenosos*, como dissemos logo acima, e que desencadeou toda uma corrente de amoralidade e de crime.

Assim, o relativismo moral, sem um princípio que guie e defina os valores a serem seguidos, desemboca em um mar de imprevisibilidades, onde tudo fica à mercê das contingências provenientes dessa indiferença – é a falta de critério como forma de se viver. Como nos diz Pondé:

O relativismo é algo que surge como uma peste, e a geração dos liberais o coloca em prática como um avanço na sociedade [...]. O que *Os Demônios* diz é que, uma vez que se abre o diálogo, este está sempre sujeito às tempestades dos interesses e nunca se chega a uma posição [...]. Contudo, é preciso perceber que esse discurso causa um efeito real: a destruição de qualquer critério. E, como bom sociólogo, Dostoiévski diz que a criança que nasce num meio assim rapidamente aprende que, se não há critério, ela é livre, portanto o único critério é a sua vontade (PONDÉ, 2013, p. 275).

Tudo isso para dizer que o mal está sempre contido nessa semente que cada geração tem a oferecer para a próxima. O que consideramos ser o mal, suas bases, o que é a punição tendo em vista um crime que foi cometido, a ligação dele com um ente divino, pecado, etc.: tudo isso é recebido por uma geração que, por sua vez, redefine e aprimora tais aspectos a partir dos seus próprios valores morais. E o que Dostoiévski faz aqui é mostrar, tendo em vista a sua crença e os valores que dela tira, que a sua contemporaneidade estava contaminada por esse vírus chamado niilismo que foi inoculado pela geração precedente; o relativismo advindo desse niilismo “não cria as condições de possibilidades da salvação humana” (*ibid.*, p. 275).

E retornando à noção de trágico em Dostoiévski, é possível perceber que o erro cometido pela modernidade foi o de negar essa condição do ser humano e supor que ele é, *a priori*, “funcional”, como define Pondé (*ibid.*, p. 275). E aqui entramos em choque com o que

foi visto em Santo Agostinho, quando este diz que o ser humano é, *a priori*, bom, mas que através do livre arbítrio se corrompe, e também com Leibniz, quando pensamos na ideia de uma harmonia pré-estabelecida em que o mal é simplesmente a ausência do bem e temos o melhor mundo possível concebido por Deus – ou seja, dentro dessa mesma “funcionalidade” do ser humano *a priori* defendida por Agostinho.

Dostoiévski não quer dizer que o homem é totalmente mau em essência, mas que está imerso no trágico da sua condição – esta, inescapável – e que o certo a se fazer é aceitar esse *estado* de desgraça e lidar com o mal que advém dele. O livre arbítrio se conecta a esse estado já sedimentado no ser humano e toma como ponto de partida a nossa capacidade de se relacionar com o próximo *apesar* dessa condição inerente.

Em *Os Demônios*, Dostoiévski mostra que refutar o mal é também refutar esse estágio intrínseco da nossa existência. Como diz Pondé: “A negação do mal é a negação de sua consistência pragmática. Mal é, antes de tudo, um *a priori* que descreve uma disfuncionalidade ontológica insuperável pela natureza” (*ibid.*, p. 276).

Para Pondé, a saída para toda a problemática de *Os Demônios* estaria em “radicalizar a dúvida” porque com ela “pelo menos se chega ao ceticismo em vez do niilismo racional” (*ibid.*, p. 280). E se o ceticismo implica a “suspensão do juízo” – como diz Pondé –, ou seja, faz com que as nossas decisões sejam reconhecidas como falhas e, portanto, constantemente questionadas, é esse justamente o caminho a ser seguido: a dúvida traz a dor, faz com que questionemos nossos atos, a nossa própria ideia de moralidade, os erros que cometemos, e nos lembra que devemos atravessar a dor inteira para se chegar à possibilidade de uma resolução.

Pensemos aqui novamente em Raskólnikov, que depois de realizar um ato imoral, passa boa parte da narrativa convivendo com a dúvida e o arrependimento – ele não é, como achava, produto do racionalismo e do niilismo, mas um filho do ceticismo que, no momento que realiza um ato extremo, questiona a essência de tal ato e passa sofrer imensamente. Sua redenção, ao final, só pode ser realizada atravessando todo o caminho da dor.

Assim, se pudermos chegar a uma solução em *Os Demônios*, ela estaria naquilo que Pondé chama de ceticismo “como ascese epistemológica”:

Um certo ceticismo pode viabilizar o niilismo, mas um ceticismo como ascese epistemológica pode inviabilizá-lo enquanto atitude quando se percebe que o próprio fundamento da ação revolucionária não funciona, ou seja, quando se é cético em relação ao próprio fundamento. [...] O revolucionário niilista é alguém que não aplicou o ceticismo à condição humana. Por isso Dostoiévski diz que Piotr [Vierkhoviénski] é o exemplo sublime do mal [...]. Seu prazer é ver pais e filhos desentendendo-se, marido e mulher desconfiando um do outro, o governador sentindo-se inseguro em exercer sua função, o servo odiando seu senhor; enfim, o objetivo de Piotr é

disseminar a absoluta e total discordância entre todos com o objetivo de dissolver o tecido social e desfazer a criação (*ibid.*, p. 281).

O mal que encontramos em *Os Demônios* é, como dissemos, um mal que se apresenta de duas formas: uma como ato de violência do homem contra si ou contra um outro, mas também como um conceito, este, muito poderoso, que permanece disfarçado pelo niilismo dos seus personagens – esse mal, supostamente, não existe, uma vez que os valores foram todos pulverizados pela total descrença pregada por essa forma de pensamento, mas acaba sendo exposto pelas transgressões e atos de violência cometidos pelos personagens.

E esse mal, ao ser desligado da ideia de Deus – do arrependimento, da possibilidade de redenção, do perdão, etc. –, segue como uma força que existe para destruir e dissolver tudo. Seria, como define Pondé, “um projeto de virtude sem Deus” (*ibid.*, p. 281), por meio do qual seus edificadores iriam construir uma virtude que seria, em essência, humana.

Dostoiévski faz, em *Os Demônios*, aquilo que mencionamos anteriormente: mesmo tendo uma saída em mãos, ele faz o oposto e expõe em mais de 600 páginas um mundo que estimulava cada vez mais a quebra de valores e propunha a total descrença. O autor/filósofo percebe os *sintomas* da sua época que estão em efervescência e descreve o presente ao revelar a *doença* que ele tem – ou a doença que está por vir.

É um trabalho muito mais eficiente de denúncia, pois implica olharmos nos olhos dessa sociedade que, para Dostoiévski, está doente, e investigarmos os seus problemas, as piores que são constatadas e os atos cada vez mais dissimulados e extremos que ocorrem. É ao falar do trágico que podemos melhor conhecê-lo, esse trágico intrínseco ao ser humano que aqui, em *Os Demônios*, está claramente exposto a partir do trabalho que Dostoiévski faz com o espírito da sua época sem apresentar, no entanto, uma solução. Em *Os Irmãos Karamázov*, a questão muda um pouco de figura e vislumbramos, assim como em *Crime e Castigo*, o crime, a penitência e a redenção serem trabalhados pelo autor a partir das raízes trágicas da condição humana, mas agora com uma profunda discussão sobre a existência ou não de Deus e a implicação disso para a presença do mal no mundo.

Nessa que é considerada a obra prima de Dostoiévski, três irmãos: Ivan, Dmitri e Aliócha, lidam, cada um ao seu jeito, com o assassinato do patriarca da família: Fiódor Karamázov. São três personalidades bastante distintas que, ao longo da narrativa, através dos seus encontros e desencontros, vão expondo suas ideias. Assim, ao falar mais detidamente desses personagens, iremos desenvolver e discutir a questão do mal em *Os Irmãos Karamázov*.

Ivan Karamázov é um dos personagens mais complexos que Dostoiévski criou. É dono de uma personalidade sombria e dotado de uma inteligência singular que sempre questiona o mundo à sua volta. Como diz Pondé, a respeito do personagem:

Ivan é um representante daquele estágio que podemos denominar de “estágio intelectual” por excelência, o estágio da agonia intelectual, o embate com Deus o tempo todo, o questionamento a partir do qual ele acaba aceitando Deus, mas não aceita a realidade tal como ela é – “como Deus pode ter criado uma realidade como essa”, pergunta ele (*ibid.*, p. 297).

Precisamos lembrar aqui que Mahler é aquele que está em um estado de “agonia metafísica” – daí vem a matéria para a sua obra artística; Ivan é, por sua vez, aquele que está em uma “agonia intelectual”, questionando constantemente o mundo em que vive; assim, é a *inquiétude* que eles têm em comum, e Deus é, digamos, o alvo principal dentro daquilo que é colocado em confronto. É de Ivan a teoria de que “se Deus não existe, então tudo é permitido”,<sup>86</sup> o que catalisa uma discussão sobre a moral, a existência ou não de um ente divino, o bem, o mal e o sofrimento humano – todas questões que a presente tese deseja aprofundar e discutir. Ivan até aceita o sofrimento humano – o sofrer como penitência para expurgar um pecado cometido –, mas não aceita o sofrimento de inocentes, principalmente de crianças. Para ele, toda a teodiceia divina não faz sentido a partir do momento que inocentes sofrem. Como já citamos anteriormente, nas palavras de Ivan direcionadas para o seu irmão Aliócha:

Ouve, se todos devem sofrer para com seu sofrimento comprar a harmonia eterna, o que as crianças têm a ver com isso, podes fazer o favor de me dizer? É absolutamente incompreensível por que elas também teriam de sofrer e por que comprar essa harmonia com seus sofrimentos? (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 339).

Ivan aceita a ideia de Deus, mas não o mundo criado por ele. Isso vai de encontro ao que Mahler via na figura do divino: aceito a tua existência – Mahler nunca duvidou da existência de Deus –, mas estou aqui para confrontá-la na busca por respostas. É com esse raciocínio em mente que Ivan Karamázov traz para a narrativa a sua teoria de que “tudo é permitido” em um mundo em que talvez a eternidade e o divino não existam. É a ordem moral indo abaixo quando não temos um legislador ditando regras acima.

---

<sup>86</sup> A frase nunca é dita diretamente por Ivan, mas interpretada a partir das suas considerações ao longo da narrativa, como veremos logo em seguida. Foi Sartre que afirmou “Se Deus não existe, tudo é permitido”, e a sua afirmação ecoou naquilo que Ivan disserta ao longo do romance de Dostoiévski. A teoria de Ivan pode inclusive ser melhor resumida a partir da sentença: “Se a eternidade não existe, então tudo é permitido”.

Se Raskólnikov, embora acreditando em Deus, questionou a ordem moral e se sobrepôs a ela cometendo um crime, Ivan tira Deus da equação e passa a pensar a moral como algo ultrapassado, considerando um mundo em que o crime seja permitido uma vez que não há ninguém nas esferas celestiais dizendo que é proibido.

A teoria de Ivan parte indiretamente das palavras de um outro personagem, Piotr Alieksândrovitch, que diz:

Não mais que uns cinco dias atrás, debatendo numa reunião social aqui da cidade, em que predominavam senhoras, ele [Ivan] declarou em tom solene que em toda a face da terra não existe terminantemente nada que obrigue os homens a amarem seus semelhantes, que essa lei da natureza, que reza que o homem ame a humanidade, não existe em absoluto e que, se até hoje existiu o amor na terra, este não se deveu à lei natural mas tão só ao fato de que os homens acreditavam na própria imortalidade (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 110).

Ou seja, era o fator Deus que fazia com que os homens amassem “forçadamente” o próximo com medo de que seriam punidos após a morte; mas, para Ivan, se eliminássemos esse fator divino da equação, os homens teriam permissão para fazer o que quisessem. O trecho segue:

Ivan Fiódorovitch acrescentou, entre parêntesis, que é nisto que consiste toda a lei natural, de sorte que, destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como toda e qualquer força para que se continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido, até a antropofagia (*ibid.*, p. 110).

Assim, a famosa frase “se Deus não existe, então tudo é permitido” vem dessa conexão indireta de uma conversa que Ivan teve em uma reunião social da cidade. E o terço final dessa citação vai (ainda mais) na linha do pensamento de Nietzsche, que estudamos anteriormente:

Mas isso ainda é pouco: ele concluiu afirmando que, para cada indivíduo particular, por exemplo, como nós aqui, que não acredita em Deus nem na própria imortalidade, a lei moral da natureza deve ser imediatamente convertida no oposto total da lei religiosa anterior, e que o egoísmo, chegando até o crime, não só deve ser permitido ao homem mas até mesmo reconhecido como saída indispensável, a mais racional e quase a mais nobre para sua situação. (*ibid.*, p. 110)

Mesmo anunciando para todos ouvirem que o crime deve ser permitido, o assassinato de Fiódor Karamázov acaba sendo cometido pelo meio-irmão de Ivan: Smierdiákov, filho bastardo e laçao da família Karamázov; Ivan torna-se, portanto, o autor espiritual do parricídio. Sua teoria, desenvolvida ao longo da narrativa, é aplicada pelo criado em toda a sua força, afundando Ivan em uma profunda angústia por ser ele, indiretamente, o autor do crime. Aqui é

importante acrescentar que *Os Irmãos Karamázov* preza pelo poder de uma *ideia*, de como ela pode se disseminar e justificar atos que até então eram vistos como hediondos; e Smierdiákov, que ouviu e conhecia em detalhes a teoria de Ivan, se apoderou da ideia e a aplicou na prática.

Mas a teoria de Ivan guarda uma discussão muito interessante para pensarmos na proposta desta tese. Se Nietzsche dizia que o homem deve ir além da moral estabelecida e desenhar para si uma nova moralidade – ir além do que estipula a moral religiosa corrente –, então Ivan, através das mãos de Smierdiákov, colocou em prática essa teoria. A *ideia* reverbera da mesma forma no personagem de Raskólnikov, em *Crime e Castigo*, e também em Stavróguin e seus seguidores em *Os Demônios*, como vimos anteriormente

A discussão promovida nesses romances tem sempre raiz na *transgressão*. É através do ato extremo que o homem se revela – para o bem ou para o mal. É da experiência última que o ser humano expõe o que considera ser a sua moral, seu conceito do que é verdadeiro – é sua honra colocada à prova. E em *Os Irmãos Karamázov* é Dmitri que carrega essa cruz. Ele é o personagem clássico de Dostoiévski: vive sempre sentimentos extremos; e quando está no ápice da sua felicidade, bem como afundado em uma soturna melancolia, perde totalmente o controle das suas decisões e o seu intelecto fica privado de qualquer poder de discernimento.

Dmitri sempre quis a morte do seu pai e deixou isso claro nos seus momentos de descontrole habituais; considerava o pai um verme, e disputava com ele o amor de uma mesma mulher, Grúchenka. E nessa dança de extremos, Dmitri acabou sendo acusado do assassinato do seu pai – crime que ele não cometeu –, o que causa uma profunda revolução no interior da sua personalidade. Ele passa pela experiência do sofrimento: é julgado pelo crime e condenado – inicia, portanto, a sua penitência; e embora Dostoiévski não nos conte o final da sua trajetória, temos praticamente certa a sua redenção no final.

Mesmo não tendo cometido o crime, a morte do pai vem, para Dmitri, como um balde de água fria, e todo o processo de julgamento, de acusações, etc., faz com que ele reveja suas decisões e se arrependa, inclusive, de ter desejado a morte do seu progenitor. Nesse sentido, a possibilidade de redenção de Dmitri acaba sendo a penitência de Ivan. Este, ao deixar claro que o crime pode ser permitido, dá passe livre para que Smierdiákov mate Fiódor Karamázov, tornando-se ele próprio cúmplice do assassinato.

Aliócha Karamázov é o irmão que contrasta com a personalidade de Ivan e Dmitri. Entra em um mosteiro e lá desenvolve laços com o *stárietz* Zossima, baseando toda a sua visão de mundo a partir dos ensinamentos do mestre, cujas raízes se amparam fundamentalmente na ideia de amor *caritas* e no reconhecimento da culpa universal do ser humano perante os olhos de Deus. É Aliócha que irá atuar como um contraponto ao peso filosófico das ideias de Ivan e

aos impulsos tresloucados de Dmitri. Podemos pensar por vezes que a sua fé é ingênua, mas ter o sangue dos Karamázov correndo nas veias faz com que encontremos diversas tonalidades de dúvida na sua crença. Ao final, é Aliócha que encontra uma espécie de ascese – ou redenção – a partir do fortalecimento da sua fé e da redescoberta do amor a partir dos ensinamentos do seu *stárietz*, como veremos ao final do presente capítulo.

O personagem de Smierdiákov representa, como diz Pondé, a total dissolução do “eu” (PONDÉ, 2013, p. 299) – à semelhança de Stavróguin – pois é uma pessoa absolutamente indiferente ao seu entorno. Desde a sua primeira aparição no romance, até o crime que comete, ele está jogando com as regras frias de uma moralidade amorfa e que já não faz sentido para ele: ouve a teoria de Ivan e simplesmente a segue, sem questionar; mata o próprio pai – sem saber que está cometendo um parricídio – e conta o fato para Ivan, sem demonstrar, a princípio, qualquer arrependimento. Assim, “Ivan [...] é o mentor intelectual, é quem empurra Smierdiákov ‘provando’ para o meio-irmão infeliz que na realidade a alma é mortal, que Deus não existe e, logo, que tudo é permitido. Se Raskólnikov mata a velha usurária, Smierdiákov mata o pai” (*ibid.*, p. 299).

Mas, assim como Raskólnikov, o arrependimento vem depois, e o crime cometido se volta contra o assassino, fazendo com que Smierdiákov mergulhe em uma profunda crise e cometa suicídio. Dostoiévski mais uma vez quer nos dizer que ser o super-homem – ir além da moral, e, no caso, aplicar a amoralidade da teoria de Ivan – acaba sendo um ato vazio, que irá refletir apenas no próprio agressor e o levará à angústia e ao arrependimento. Raskólnikov, no caso, tem a figura de Sônia, que o ajuda a passar pelo calvário do arrependimento; Smierdiákov não tem ninguém para auxiliá-lo nesse caminho da redenção e acaba se enforcando, não passando, portanto, pelo processo de expurgação dos seus pecados.

Luigi Pareyson, ao colocar lado a lado Smierdiákov e Ivan, comunica a ideia de um *sósia*, e de como Dostoiévski trabalha com essa ideia ao colocar os dois personagens como oposições que se completam; e é nessa ideia paradoxal que reside o valor: um personagem não vai existir sem o outro. Claro, Dostoiévski poderia reunir as características dos dois em apenas um personagem, mas é na ambivalência que surge a riqueza: Ivan é o sujeito que fala muito, expõe suas teorias com uma sofisticação singular, realizando um desdobramento de ideias que se conectam e produzem uma discussão requintada. Smierdiákov é, aos olhos da sociedade, apenas um lacaio ignorante, mas vai demonstrando uma inteligência ímpar nos encontros que tem com o intelectual Ivan, discutindo no mesmo nível suas ideias e, diferente de Ivan, tirando-as do campo da teoria ao cometer o assassinato.

Ivan é, de certa forma, um niilista da geração anterior àquela que vemos em *Os Demônios*, e que se apresenta simbolizada pela figura de Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski, personagem que é cheio de palavras, mas vazio de atos, à semelhança de Ivan. Por outro lado, sua teoria com base na inexistência de Deus e na consequente permissão para o crime culmina no assassinato de Fiódor Karamázov e foi cumprido em ato justamente pelo seu sócia – pelo seu duplo: Smierdiákov. E se em *Os Demônios* foi preciso uma distância temporal para que a aplicação do niilismo tivesse efeito, em *Os Irmão Karamázov* isso se dá quase que imediatamente, na mesma geração.

Smierdiákov é o oposto de Ivan porque é alguém totalmente indiferente ao mundo; Ivan, por outro lado, é pura inquietação – pura teorização, questionando tudo o que o desconcerta. Os dois se complementam quando um cumpre a palavra posta pelo outro – quando é feita ação a partir daquilo que era apenas conceito. Mas, embora “se completem”, há um ódio mútuo entre eles, ódio este que se une em uma espécie de personalidade única:

Eles de fato se odeiam, como se odeiam a pessoa e o seu *sócia*, o eu que não quer reconhecer-se no seu *alter ego* e o *alter ego* que acompanha e persegue o eu; contudo, um não fica sem o outro, divididos na sua separação, unidos na sua duplicação, cúmplices na sua contrariedade. O parricídio, embora materialmente cometido só por Smierdiákov, foi perpetrado, em comum, por ambos, e Ivan se sente responsável, no ato mesmo de acusar Smierdiákov, bem consciente de que o crime nasceu dessa cumplicidade, embora tácita, dessa colaboração, embora subentendida, exatamente como se tivesse sido realizado por uma só pessoa [...] (PAREYSON, 2012, p. 69).

O mal cometido a partir da ideia da ausência de moralidade sem Deus, se apresenta, da mesma forma que em *Os Demônios*, ramificado em dois tipos: um mal *efetivo* – a ação realizada, o crime –, e o mal que habita apenas a esfera *conceitual*: a retórica pronunciada por Ivan, e que daria permissão para o crime. No fundo, é a retórica que interessa mais para Dostoiévski; o crime em si serve como fonte para toda a discussão realizada ao longo da narrativa: na ideia de culpa por parte de Ivan e Smierdiákov, na penitência e possível redenção por parte de Dmitri, e finalmente na redescoberta espiritual de Aliócha.

O problema que aparece é o mesmo que vimos até aqui nas obras de Dostoiévski: questionar a moral, questionar Deus, seria a solução para que o homem possa estabelecer a sua própria noção de moralidade? Advogar a tese de que se Deus não existe, tudo é permitido, e, por conseguinte, realizar um ato fruto dessa ideia, é a resposta para o ser humano? Mais uma vez fica provado que não. E não é apenas no suicídio de Smierdiákov que temos uma das provas, mas na loucura em que Ivan afunda após ter testemunhado o florescimento de um dos frutos da sua teoria: se tudo é permitido, o crime também é permitido.

O assassinato do próprio pai, ainda que causado indiretamente, provoca o mergulho de um febril Ivan nas profundezas da sua psicologia – mais uma vez, à semelhança de Raskólnikov, o mal realizado se volta contra o algoz. No capítulo intitulado “O Diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch”, é novamente a ideia de um duplo que vemos surgir quando Ivan é defrontado pelos seus próprios demônios, representado na figura de um Diabo – chamado ironicamente de *gentleman* – que o atormenta ao longo de todo o trecho. É um confronto entre duas pessoas que são, ao mesmo tempo, a mesma. Dostoiévski coloca diante de Ivan um personagem que funciona como um catalisador para que a própria figura de Ivan se revele.

[...] aqui a personalidade se cindiu, o homem se desdobrou, a pessoa perdeu a própria inteireza, a vida se desenvolve em dois planos separados. [...] aqui a duplicação interior, exasperada ao extremo, opera, de modo que o sósia, o *alter ego*, o eu depravado e mau, se destaque do homem e apareça na sua frente, como personificação do mal que insidia desde dentro, como símbolo da própria potência do mal, em suma, como o demônio em carne e osso, se assim se pode dizer (PAREYSON, 2012, p. 70).

Nesse momento do romance temos um Ivan já absolutamente transtornado pela confissão de Smierdiákov e em um estado de saúde que causa alucinações. O Diabo conta a sua história para Ivan, e diz que, “por uma missão primordial, que nunca consegui entender, fui destinado a negar”<sup>87</sup> (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 831), afirmando que preferiria se juntar ao coro do sagrado “e gritar com todos: ‘hosana!’ (*ibid.*, p. 838), mas que foi rejeitado por Deus. Em seguida, expõe a sua ideia, de matizes fortemente nietzschianos, daquilo que considera ser o ideal humano para viver em um mundo melhor.

O mal no mundo, de acordo com ele, poderia ser extinto se apenas uma concepção fosse destruída: a ideia de Deus no coração dos homens. Tendo feito isso, o reino dos homens poderia se estabelecer sem que fosse necessário um além-mundo que ditasse o nosso comportamento moral aqui na terra: quem faria isso seria o próprio homem. Assim, a teoria de Ivan é usada por esse *alter ego* para justificar a ideia de que tudo é permitido, e que podemos chegar, portanto, ao ápice, ao super-homem.

Diz o *gentleman*:

A meu ver, nem é preciso destruir nada, mas só unicamente destruir na humanidade a ideia de Deus, eis de onde é preciso começar! [...] Quando a humanidade, sem exceção, tiver renegado Deus [...], então cairá, por si só, sem antropofagia, toda a velha concepção de mundo e, principalmente, toda a velha moral, e começará o inteiramente novo (*ibid.*, p. 840).

---

<sup>87</sup> Essa ideia aparece no *Fausto*. Lá, Mefistófeles afirma ser “aquele que nega”.

E esse inteiramente novo não é um mundo, digamos, dominado pelo mal, pelo pecado, pelas transgressões que necessitariam de perdão, de um processo de penitência até chegarmos a uma redenção – conceitos estes que vimos até aqui a partir dos exemplos dados nas obras de Dostoiévski. O mundo que o Diabo propõe para Ivan é um mundo de felicidade e alegria pois, uma vez eliminada a ideia de Deus, precisamos, nós próprios, como humanidade desamparada, cuidar um do outro:

Os homens se juntarão para tomar da vida tudo o que ela pode dar, mas visando unicamente à felicidade e à alegria neste mundo. O homem alcançará sua grandeza imbuindo-se do espírito de uma divina e titânica altivez, e surgirá o homem-deus. Vencendo, a cada hora, com sua vontade e ciência, uma natureza já sem limites, o homem sentirá assim e a cada hora um gozo tão elevado que este lhe substituirá todas as antigas esperanças no gozo celestial. Cada um saberá que é plenamente mortal, não tem ressurreição, e aceitará a morte com altivez e tranquilidade, como um deus. Por altivez compreenderá que não há razão para reclamar de que a vida é um instante, e amará seu irmão já sem esperar qualquer recompensa (*ibid.*, p. 840).

Aqui, o Diabo – refletindo diretamente as ideias de Ivan – abraça o trágico da vida, mas em um mundo sem Deus. Dostoiévski, assim como Mahler, aceita a condição trágica da nossa vida, mas sem negar a existência de um ente supremo. Mais uma vez o escritor russo nos coloca uma situação oposta para, assim, reforçar o seu ponto. Como veremos ao longo deste capítulo, o ideal de mundo que Dostoiévski nos oferece tem muitos pontos de contato com o que ouvimos desse *alter ego* de Ivan, mostrando que mesmo sendo um niilista que prega a amoralidade em um mundo sem Deus, à semelhança de Nietzsche, Ivan é alguém que percebe que se não houver amor ao próximo, não há como viver em comunhão. Em outras palavras, o amor torna-se *necessário* a partir da sua visão. Nas palavras do *alter ego* de Ivan:

O amor satisfará apenas um instante da vida, mas a simples consciência de sua fugacidade reforçará a chama desse amor tanto quanto ela antes se dissipava na esperança de um amor além-túmulo e infinito. [...] isso talvez não se organize nem em mil anos, então a qualquer um que já hoje tenha consciência da verdade é permitido organizar-se sobre novos princípios a seu absoluto critério. Neste sentido, a ele “tudo é permitido” (*ibid.*, p. 840).

Mas, nesse exato momento da fala do Diabo, chegamos ao ponto fulcral do raciocínio de Ivan – como é possível perceber, os dois seguem desdobrados em uma única pessoa aqui. Em um mundo sem a presença divina, ter consciência da fugacidade do amor na terra faz esse homem-deus ter permissão para fazer tudo, passar por cima de todos os outros que ainda vivem – e aqui lembramos novamente de Nietzsche – sob a moral do ressentimento cristão? Será que a partir desse raciocínio não reforçamos as raízes do mal no homem?

O diabo segue na parte final da sua fala e menciona a importância de sobrepujarmos aqueles cuja moral é justamente uma moral de *escravos*, ligada à esfera cristã que se baseia no ressentimento e na confiança em um outro mundo após a morte. Mesmo que essa era nunca comece, diz o Diabo,

mesmo assim, como Deus e a imortalidade todavia não existem, ao novo homem, ainda que seja a um só no mundo inteiro, será permitido tornar-se homem-deus e, claro que já na nova função, passar tranquilamente por cima de qualquer obstáculo moral imposto ao antigo homem-escravo, se isso for necessário. Para um deus não existe lei! Onde o deus estiver, estará no lugar do deus! Onde eu estiver, aí já será o primeiro lugar... “tudo é permitido”, e basta! (*ibid.*, p. 840-841).

Aquilo que antes parecia uma filosofia que prezava pelo amor – afinal, esse novo homem teria consciência da sua mortalidade – vira a narrativa que se desdobra em *Os Demônios*. Ou seja, há um risco – iminente, aliás – de cairmos na total amoralidade a partir do niilismo advindo daquilo que o diabo propõe. As consequências disso testemunhamos nos atos cometidos por Stavróguin e seus acólitos: assassinato, suicídio, desprezo pelo próximo, e assim por diante.

Em *Os Irmãos Karamázov*, é o assassinato do patriarca da família que catalisa toda a discussão sobre o mal nesse mundo dominado pelo homem-deus. A teoria extremamente elegante de Ivan – que embasa toda a discussão filosófica que vemos ao longo da narrativa – vem do fato de o seu ateísmo ser fruto de um argumento muito simples, mas efetivo, que direciona a discussão, de forma inevitável, para a seguinte pergunta: a virtude tornar-se-ia relativa quando não temos mais essa moral “pré-existente” do cristianismo?

Desse raciocínio com raízes niilistas, temos aqui oferecida uma opção para pensarmos a existência de Deus e de que forma ele age no mundo. Será que Deus significa o bem, e se tirarmos ele da equação, como quer o diabo, viveremos imersos no mal? Sem ele, podemos viver em comunhão ao nos descobirmos sozinhos no mundo? Ou precisamos de Deus para podermos amar o próximo e vivermos a possibilidade de redenção eterna?

Esse é, no fundo, um questionamento feito por todos nós, e que tem raiz em um dos vieses abordados na presente pesquisa: a relação bondade divina e o sofrimento humano. Quem é esse Deus de Ivan Karamázov? Quem é esse Deus de Gustav Mahler? Ivan questiona constantemente Deus, considera que ele precisa fazer parte do nosso mundo apesar de todos os problemas advindos disso. Nesse sentido, Ivan é Mahler porque, apesar da dúvida, sabe que Deus está, de alguma forma, atuando. Como dissemos, mesmo sendo um niilista, Ivan

*considera* Deus: ele tem apreço pela figura divina, mas a questiona; é no questionamento e na constante busca que reside a riqueza de uma crença, da mesma forma que veremos em Mahler.

Assim, a questão do mal no mundo segue paradoxal: acreditamos no Diabo (Ivan)? Ou será que simplesmente acreditar em um Deus significa, necessariamente, acreditar no bem e na virtude? O encontro de Ivan com essa figura misteriosa produz uma discussão que, em essência, mantém suas pontas desatadas, sem chegar a uma resposta final. E após esse encontro, um transtornado Ivan admite a sua “culpa” diante do tribunal – assume a morte do próprio pai e deseja a penitência: sua teoria era falha e tudo *não* é permitido.

Nesse sentido, podemos nos voltar mais detidamente para a concepção filosófica de Dostoiévski sobre o mal ao nos perguntarmos se a obra do autor russo é otimista ou pessimista. Pareyson nos diz que ela não é pessimista pois não afirma que o mal é algo insuperável e que estará sempre dominando as ações do homem; por outro lado, sua obra não é otimista, pois nunca coloca o mal em segundo plano – ele está sempre atuando e na maioria vezes ditando as atitudes dos personagens (PAREYSON, 2012, p. 73).

Ou seja, de acordo com Pareyson, nossa condição humana estaria amparada – ou seria desamparada? – no conceito de *trágico*, e não entraria na discussão o fato de ela ser ou otimista ou pessimista, mas simplesmente trágica. Como diz o filósofo, isso acontece porque

mesmo afirmando a insubsistência ontológica do mal e a vitória final do bem sobre ele, coloca, todavia, a vida do homem sob a insígnia da luta entre o bem e o mal, a ponto de não restar ao homem outro caminho para o bem a não ser uma dolorosa e sofrida passagem através do mal (*ibid.*, p. 73).

Já havíamos visto esse raciocínio no início do presente capítulo, mostrando o quanto a ideia de mal funciona como uma ponte necessária para que o ser humano possa atingir a redenção e reconhecer em si a possibilidade de fazer o bem. Como diz Pareyson, há uma luta no coração dos homens entre o bem e o mal (*ibid.*, p. 73). O filósofo segue:

Fica claro que, para o romancista, não se pode dizer nem que Deus é o autor do mal, nem que o homem o seja. Deus, mesmo tendo permitido a difusão do mal, não é, todavia, responsável pela sua presença no coração dos homens; o homem, mesmo tendo deixado que o mal chegasse até o interior do seu ser, não é o autor do mal primitivo (*ibid.*, p. 74).

Qual seria, então, a fonte do mal?

Como vimos anteriormente, podemos dizer que Dostoiévski concorda com Leibniz ao acreditar – como diz a citação acima – que o mal não vem nem de Deus e nem do homem. Mas Leibniz, por sua vez, definiu um estado *a posteriori* em que o mal passaria a existir como forma

de chegarmos a um bem maior, sendo que, no *a priori*, a existência do mal seria um absurdo, visto que Deus é um ente pleno de bondade e compaixão. Dostoiévski, a partir das suas narrativas, coloca o mal como fruto da condição trágica de existência do ser humano, e isso o diferencia de Leibniz.

Além disso, segundo Pareyson, o mal na obra de Dostoiévski não é algo a ser superado a partir da plenitude e perfeição divina (*ibid.*, p. 74) – podemos pensar aqui no juízo final –, não é fruto das vontades inerentes do ser humano, como afirmava Schopenhauer, e não é simplesmente a ausência de bem, como dizia Leibniz.

Para deixar mais claro o seu ponto, o filósofo italiano expõe duas formulações que Dostoiévski “combate explicitamente” (*ibid.*, p. 74): a dialética do idealismo metafísico e o positivismo evolucionista.

O idealismo metafísico postula que o mal só existe para que o bem possa existir e se sobrepor a esse mal – ser a condição ideal de existência em detrimento de um mal cuja existência se torna necessária. Em outras palavras, a possibilidade de redenção aqui na terra, e uma posterior ascensão ao reino dos céus, só é possível com a existência do mal – desse polo negativo de um ímã que funciona como um complemento metafísico para que a teleologia aconteça.

O diabo que visita Ivan deixa isso claro na seguinte passagem cuja essência citamos anteriormente: a ideia de que o Diabo existe pois foi destinado a negar, servir de contraponto para que o bem exista.

Por uma missão primordial, que nunca consegui entender, fui destinado a “negar”, ao passo que sou sinceramente bom e totalmente incapaz de negar. Não, sai por aí negando, sem negação não haveria crítica, e que revista poderia passar sem um “departamento de crítica”? Sem crítica, só haveria Hosana [...]. Se tudo no mundo fosse sensato, nada aconteceria. Sem ti não haveria quaisquer acontecimentos, e é preciso que haja acontecimentos. E então trabalho a contragosto para que haja acontecimentos e crio o insensato cumprindo ordem. [...] porque o sofrimento é que é vida. Sem sofrimento, que prazer poderia haver em viver? – tudo se transformaria em um infinito *Te Deum*: é uma coisa sagrada, porém meio chata (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 831).

É com humor e ironia que a situação é discutida, e fica explícita aqui a crítica a uma dialética obrigatória, à necessidade de haver esses dois polos coexistindo. E mesmo assim, se pensarmos bem, não é nem uma dialética verdadeira em essência, pois supõe que a história é contada apenas por um dos lados, e o outro, a contragosto, deve fazer o seu papel de mal de forma que o bem exista para poder superar esse mal.

Como argumenta Pareyson, temos o sofrimento, a dor e a condição trágica do ser humano nessa dialética que o idealismo metafísico prega – o mal existe e não há dúvida disso. Mas, segundo o filósofo, “esses mesmos princípios encontram-se alterados pela escansão necessária da dialética, pela qual o mal é ‘necessário’ ao bem inevitável, ao movimento da vida, ao progresso do espírito humano” (PAREYSON, 2012, p. 75).

Passando agora para o positivismo evolucionista, Dostoiévski critica o fato de o homem, à luz dessa corrente de pensamento, deixar de atuar como um ser livre e passar a ser um “produto do ambiente”. Em outras palavras, para essa corrente de pensamento, o mal não seria parte do trágico da condição humana – não seria inerente à sua existência –, mas estaria condicionado a circunstâncias exteriores. De acordo com Pareyson, os que defendem tal raciocínio “consideram o mal como produto do ambiente, sem dar-se conta de que ele se aninha na profundidade da natureza humana” (*ibid.*, p. 76-77), como vemos em Dostoiévski.

O problema principal desse tipo de raciocínio é que tanto liberdade quanto dignidade saem da equação (*ibid.*, p. 76), e o produto que temos é um homem vazio, sem a capacidade de decidir algo; não há liberdade de escolha, algo que o faz independente, e, conseqüentemente, não há mais responsabilidade direta pelas decisões que são tomadas. A dignidade, por sua vez, vai por terra ao se varrer a moral para debaixo do tapete, e esse novo homem, fruto embrenhado no ambiente, torna-se um mero personagem condicionado pelas suas circunstâncias. Assim, sem a liberdade humana, “não existem nem responsabilidade nem culpabilidade humana: o homem não tem dignidade e o mal não existe” (*ibid.*, p. 77).

Pareyson dá alguns exemplos de um mundo que viveria sob tais condições:

Os jornalistas que escrevem artigos em defesa de uma tese dizendo: “*Não podia deixar de matar, estava arruinado pelo ambiente*”; “o advogado que defende o homicida instruído, dizendo que ele é mais evoluído do que suas vítimas e que, para ganhar dinheiro, *não podia deixar de matar*”; [...] o defensor do assassino de seis pessoas, que, na sua arenga, diz: “*dado o estado de miséria do delinquente, a ideia de matar deve ter lhe ocorrido naturalmente*”; [...] os juizes que são indiferentes ao “lado trágico” do crime, mas se interessam por ele apenas como fenômeno, examinando-o só como “produto da nossa estrutura social, como uma manifestação típica do ambiente [...]” (*ibid.*, p. 76).

Se pensarmos dessa forma, o mal acaba se tornando inexistente porque é relativizado e passível de interpretações que fogem da essência do ato cometido e se direcionam à instabilidade inerente das condições sociais de uma época. Para Dostoiévski, ao diminuir a responsabilidade pelas ações cometidas, esse homem perde, no mesmo instante, sua dignidade e a sua liberdade. O escritor russo atribui o mal não às contingências, mas ao mal que vive intrinsecamente em cada um de nós – o trágico que nos habita e que só acha uma luz através da

penitência; esta permite que, subseqüentemente, alcancemos o estado superior da redenção. Pareyson resume essa ideia no seguinte trecho:

Esse modo de diminuir a responsabilidade do homem pelas suas ações malvadas não se deve, como à primeira vista pode parecer, à benevolência, à caridade, à compaixão, mas é um verdadeiro insulto à dignidade humana, um desconhecimento do que constitui o próprio coração da personalidade do homem, a saber, a liberdade (*ibid.*, p. 76).

E a resposta que Pareyson dá para essa questão:

A benevolência e a caridade com os malvados e criminosos não se realiza por uma artificiosa diminuição da sua responsabilidade, mas pelo perdão cristão, pela consciência de que somos todos igualmente pecadores, culpados e responsáveis, não só pelas nossas culpas, mas também pelas dos outros [...]. Eles podem ser a sede daquele misterioso processo de regeneração e renascimento, pelo qual o crime, tornando-se castigo, leva à ressurreição, a culpa, tornando-se sofrimento, leva ao resgate, o mal, tornando-se dor, leva à redenção (*ibid.*, p. 76).

Esse trecho é fundamental para entendermos o mal em Dostoiévski e acompanharmos, mais adiante, os seus desdobramentos quando falarmos do *stárietz* Zossima e da sua filosofia de amor. Dostoiévski, assim, a partir de um “‘talento cruel’ [...], recusa rebaixar o homem a produto histórico, considera-o culpado do mal perpetrado, reconhece sua liberdade, responsabilidade e personalidade, respeita-o na sua dignidade de ser livre e artífice do próprio destino” (*ibid.*, p. 77). Todo esse raciocínio resume, de certa forma, a visão de Dostoiévski sobre o mal que habita o coração do homem.

Em outras palavras, Dostoiévski *respeita* o homem ao, paradoxalmente, dar a ele o papel principal no mal que comete ou que possa vir a cometer. Não há outro culpado a não ser o homem; ele é livre, imerso na sua condição trágica, mas uma condição que é passível de redenção através do amor cristão – de compreender esse amor em um mundo em que todos são pecadores, e, partir desse reconhecimento, dessa (re)afiliação ao estado original de toda a criatura, evitar ao máximo fazer o mal para o seu próximo.

Como diz Pondé, para Dostoiévski, “uma das formas mais pecaminosas de enfrentar o pecado é negar a condição pecadora [...]; em outras palavras, a forma mais moralmente errada de enfrentar a condição do mal é não atravessá-la” (PONDÉ, 2013, p. 206). É apenas através desse reconhecimento que podemos alcançar a redenção. Somos todos pecadores aos olhos de Deus, e devemos, portanto, respeitar e amar o próximo pela sua, também, condição de pecador.

O criminoso, o delinquente, “merece toda a nossa compaixão e solidariedade, pois nós somos pecadores como ele e, talvez, no seu lugar, nos teríamos comportado ainda pior do que

ele, e ele, com seu crime punido, paga também nossas culpas impunidas” (PAREYSON, 2012, p. 77-78).

Dessa forma, tanto o idealismo dialético quanto o positivismo evolucionista seriam formas de distorcer o mal – relativizar esse mal ao colocá-lo ou como produto do ambiente, ou como um mero polo opositor de um bem que, inevitavelmente, irá triunfar ao final. O verdadeiro mal é, para Dostoiévski, o mal que habita o *ser* humano; não é a nossa espécie que é má, não somos maus *a priori*, mas temos a capacidade de fazer mal graças à nossa condição trágica: no reconhecimento da nossa finitude, na perda da nossa dignidade ao fazermos o mal para o próximo, de sabermos que conseguimos machucar o outro com as nossas próprias mãos, de que somos seres que, por opção – pela nossa *condição* de liberdade –, podem seguir o caminho do pecado, e que sentimentos como o egoísmo, a vaidade, a inveja, são intrínsecos à nossa existência e potencialmente danosos para o outro. Vivemos, como já foi mencionado anteriormente, um “transtorno ontológico dramático da condição humana” (PONDÉ, 2013, p. 32).

Indo um pouco mais a fundo na discussão sobre o mal, Pareyson questiona algo que já vimos anteriormente na presente tese: o mal seria, portanto, ausência de bem, como dizia Leibniz? Em outras palavras, se o mal é algo que ocorre *a posteriori*, no sentido de não existir por si próprio, mas de *advir* da nossa condição trágica de sujeitos livres – ecoando aqui Agostinho –, o que seria esse mal afinal?

Se nos lembrarmos aqui de Espinoza, o mal, assim como em Leibniz, também pode ser considerado um estado de deficiência; no caso, um enfraquecimento da nossa potência de agir – o *conatus* –, que comprometeria a nossa, digamos, eficácia de fazer o bem. Espinoza não chega a distinguir uma dicotomia clara entre bem e mal, visto que tudo é parte de uma só substância e a essência decorre a existência. O que ele faz é traçar um caminho em que o conhecimento racional do mundo, estimulado pela potência de agir positivamente, leva o homem a realizar o bem com o intuito de ascender na escala espiritual – obter o conhecimento puro –, aquilo que Espinoza chama de “entendimento adequado” desse mundo. Tendo feito isso, ele pode atingir o conhecimento superior da substância divina: o *amor intellectualis Dei*.

Tudo isso para dizer que, se em Leibniz e Espinoza o mal é algo relativo, não uma propriedade de ação que *existe* e age ativamente dentro do mundo, Pareyson irá dizer que esse mal, em Dostoiévski, “é um mal como tal” (PAREYSON, 2012, p. 79), ele existe e age diretamente. E, claro, é sempre preciso reforçar: é um mal como qualidade intrínseca do estar no mundo, imerso na ideia da nossa mortalidade, no entorno que nos aprisiona, e tudo isso em

uma modernidade que contribuiu para que ele fosse até justificável, como vemos, principalmente, em *Os Demônios*.

Seguimos o raciocínio com Pareyson, que nos diz:

[Para Dostoiévski] o mal é mau, está presente no mundo e não pode, de modo algum, ser ignorado ou camuflado, nem é possível fazê-lo desaparecer por um passe de mágica. Se o mal não é um Deus do mal, um princípio eternamente independente e oposto ao absoluto, nem por isso ele é simples ausência de bem ou de ser, mera privação ontológica: ele não é um princípio *oposto* a Deus, ao bem, ao ser absoluto, mas é, certamente, um princípio *rebelde* ao ser absoluto, ao bem infinito, a Deus. Ele não é ausência, privação, diminuição, mas é, certa e positivamente, uma resistência, uma revolta, uma rebelião, ou melhor, um repúdio, uma rejeição, uma refutação (*ibid.*, p. 79).

E indo na esteira de Pareyson, Pondé irá afirmar: “Uma das maiores tragédias, para Dostoiévski, é que o ser humano recuse a tarefa de discriminar entre o bem e o mal” (PONDÉ, 2013, p. 198). É só assim que o homem conseguirá descobrir o caminho, entender a condição a que está aprisionado dentro da sua liberdade.

Em *O Idiota*, obra publicada originalmente em 1869, o mal e o sofrimento têm raízes principalmente “na questão da ganância e no desejo por status social dos seus personagens”<sup>88</sup> (CHAPPLE, 1983, p. 96). E é na figura de Parfion Rogójin que vemos esse descaminho atingir as raias da loucura. O personagem, que recebeu uma vultuosa herança familiar, vive uma vida sombria em uma casa escura, isolado do mundo. Ele alimenta uma paixão completamente desmedida por Nastácia Filípovna; ela, por sua vez, se mostra apaixonada pelo príncipe Míchkin, o que provoca uma onda de ciúmes e desejo de destruição por parte de Rogójin, um homem de um olhar no qual, segundo Pareyson, “mais que o amor, flameja o crime”; o filósofo segue: “Sua paixão é não só impetuosa, arrebatadora, irresistível e vertiginosa, mas, sobretudo, traz consigo um desejo possessivo tão violento e terrível que se torna um instinto de destruição e morte” (PAREYSON, 2012, p. 58).

A ganância por amor de Rogójin se desdobra de duas formas. Ele pode acabar com a própria vida e, portanto, eliminar o desejo que o corrói por dentro; ou pode matar o seu rival, Míchkin, que representa a maior ameaça para que o seu amor não se realize. Mas, ao final da narrativa, e no dia do casamento entre Míchkin e Nastácia, o jogo vira de forma positiva para os planos de Rogójin. Nastácia, dona de uma personalidade volúvel e enigmática, decide fugir com Rogójin, deixando Míchkin desconcertado, embora não muito surpreso; o príncipe vai

---

<sup>88</sup> “from greed and the desire for social status.”

atrás do seu rival e o encontra ao lado do cadáver da sua amada – Rogójin mata o seu amor, ou melhor: a sua obsessão, a sua doença.

Ele a mata

porque sabe que o único modo não só de conservá-la, mas também de obtê-la, é matá-la, isto é, obscuramente compreende que ela veio para ele não só porque se sente indigna do príncipe, mas também porque deseja morrer e sabe que ele a matará. Ele espera a sua hora e sabe que a sua hora virá, mas não será a hora do amor, porém a da morte. Quando a amada vier a ele, matá-la-á, por saber que, assim como não a podia obter sem aquela sua tácita e obscura promessa de morte, também agora não a pode conservar sem a destruir (*ibid.*, p. 58-59).

O mal aqui, diferentemente do que vimos nas obras anteriores, vem da absoluta obsessão pelo outro, e o desejo exacerbado culmina inevitavelmente na destruição e na morte. Não há o desejo de tornar-se o super-homem através da vontade de fundar (ou destruir) uma nova ordem moral, como vemos, em diferentes matizes, em *Crime e Castigo*, *Os Demônios* e *Os Irmãos Karamázov*; a potência do mal passa a ser visualizada, em *O Idiota*, a partir dos impulsos humanos que perdem o norte diante de uma sociedade obcecada por poder e posição social. Além disso, a figura do príncipe Míchkin, de que trataremos mais detidamente no presente texto, atua como um ponto de desequilíbrio para Rogójin. A bondade, a ingenuidade e a indiferença para com a sua imagem perante a sociedade fazem de Míchkin um verdadeiro inimigo para pessoas como Rogójin, e isso atuou como um catalisador para que o mal, a destruição e a morte se fizessem presentes.

Assim, tendo passado pelas principais obras de Dostoiévski em que o mal é discutido – podemos, claro, achar uma boa discussão em todas as obras –, esperamos ter deixado um pouco mais claro como essa questão é trabalhada e de que maneira se configura dentro de cada uma das narrativas.

Como foi possível perceber, em Dostoiévski, a relação entre a bondade divina e sofrimento humano encontra um terreno fértil de discussão. O mal, como ficou claro, está, na obra do autor russo, dissociado da ideia de Deus, que atua para que alcancemos a redenção, não sendo responsável pelo mal que um ser humano realiza para si próprio ou para um outro. Se Deus participa da questão, é apenas porque foi retirado pelos homens da equação, seja pelo personagem de Stavróguin e o seu niilismo, seja por Ivan e a sua teoria em que viver em um mundo sem Deus faz com que tudo seja permitido, incluindo o mal.

No caso de Ivan e Stavróguin, mas também de Raskólnikov, em *Crime e Castigo*, o mal acontece quando o ser humano quer ser o homem-deus, quando tenta prescrever para si uma moralidade que abra caminho para que ele possa usufruir – e transgredir – o que antes era ditado

por uma moral religiosa que, aos olhos desses personagens, tornou-se uma espécie de prisão. Ao tentar ser o homem que Nietzsche vislumbrou nos seus escritos, o resultado foi apenas o mal, puro e simples.

Nesse sentido, ao tentar procurar usar apenas a razão como guia, o homem está fadado a ter o mal como protagonista. A teoria de Ivan, de raízes profundamente racionais, que pensa o mundo pura e simplesmente a partir de um raciocínio elegante, e busca primeiramente a eficiência, irá recair no crime, no ato que conspurca a liberdade do outro, e que irá provocar, inevitavelmente, o arrependimento e a necessidade de penitência. Dentro desse raciocínio, *a priori*, o ato transgressor estaria sancionado pelo imperativo do racional, fruto de uma época que eliminava Deus e achava que o homem poderia ser o centro de todo o pensamento e, portanto, livre para realizar qualquer tipo de ação. Raskólnikov e Ivan são os principais nomes – vítimas – dessa fórmula de raciocínio, e sofreram terrivelmente ao verem suas teorias, depois de postas em prática, tornarem-se meros atos de violência que enalteceram apenas o mal e o crime.

Se o mal advém do trágico da nossa existência, a forma de contornar isso está no caminho do divino. Fica claro aqui, como dissemos, que tudo o que teve o mal como protagonista foi um fato ocorrido quando os personagens agiram exclusivamente por conta própria, sem considerar o próximo – e o *amor ao próximo*, é, como sabemos, base da doutrina cristã: o amor no sentido de caridade, de dar-se, de reconhecer que o pecado é inerente à nossa natureza e que, portanto, devemos respeitar o outro e considerá-lo um irmão.

Reforçamos: um ato de maldade sempre acontece quando Deus não é considerado, quando seu ensinamento é desprezado por uma época que, aos olhos de Dostoiévski, estava se desintegrando, deixando de lado a crença em um ser superior, ser este que nos auxiliaria nesse mundo trágico porque livre – liberdade esta dada pelo próprio Deus, e que, como veremos adiante em “O Grande Inquisidor”, é o grande paradoxo do ser humano. Assim, a base dos romances de Dostoiévski está naquilo que é reforçado *negativamente*. Como dissemos antes, é ao expor o mal atuando no mundo que iremos descobrir, indiretamente, que há uma outra forma de lidarmos com a nossa condição de mortais, de seres imersos na falta de sentido da vida.

Os personagens que mostramos até aqui são aqueles que se aventuraram em conhecer o mal e, na maioria dos casos, concebê-lo em ato; mas há outros personagens e outras narrativas que fazem o oposto e representam um outro caminho: o caminho do bem. Por isso, passemos para uma discussão, digamos, mais esperançosa, ao nos debruçarmos na parte que enfatiza o *bem* em Dostoiévski.

### 3.2 O BEM EM DOSTOIÉVSKI

A ideia de bem em Dostoiévski se ampara em algumas vertentes fundamentais: o amor pelo próximo, a admissão da culpabilidade do ser humano dentro da sua condição trágica e, a partir de exemplos na sua literatura, a efetivação dessa forma de se viver em alguns dos seus personagens. Porém, como dissemos antes, é a partir da demonstração do mal que a obra de Dostoiévski se edifica – o contraste funcionando como matéria para que a discussão seja efetivada. Como diz Pareyson, “a denúncia do mal já é afirmação do bem” (PAREYSON, 2012, p. 85). O filósofo segue o seu raciocínio:

Pode-se dizer que o único meio do qual Dostoiévski se serve para afirmar o bem é a revelação do sentido do mal. Com a representação da força destrutiva do mal, ele, de modo geral, considera acabada a sua obra. O sentido da sua obra é, sem dúvida, a afirmação do bem, mas esta aparece, quase sempre, sob a forma da mera denúncia do mal (*ibid.*, p. 86).

Isso não quer dizer que não haja o bem dentro da sua obra, mas o elemento trágico é fundamental porque não apenas expõe uma época que, aos olhos do autor russo, era doente, mas funciona como uma espécie de denúncia para que o bem salte aos olhos daquele que lê as narrativas e percebe os sintomas dessa época presentes ao longo das linhas.

É interessante notar o quanto o bem se sobressai ao advir do mal. Essa questão, paradoxal por si só, faz com que a seguinte pergunta seja feita: do que vimos até aqui, é preciso, então, que o mal aconteça para que o bem aflore? Não é possível termos o bem pura e simplesmente?

O que Dostoiévski vai nos dizer é que o bem, embora raro nas suas obras, é a única forma de fazer com que o mal não aconteça. Em outras palavras, se podemos supor, a partir da leitura da sua obra, que o bem nasce apenas porque o mal acontece, isso funciona apenas como solução para a resolução de um problema – de um mal que surgiu. O ideal a ser atingido reside no fato de termos o bem acontecendo sem precisar que uma transgressão sirva de pressuposto para que ele apareça – o amor *ativo*, que veremos na última parte do capítulo. De qualquer forma, como dissemos, é por “vias tortas” que Dostoiévski irá nos mostrar esse caminho.

Ao citar *Crime e Castigo*, Pareyson ressalta que o foco dado por Dostoiévski não está na redenção de Raskólnikov – isso até aparece como epílogo da obra, um detalhe –, mas no caminho percorrido pelo personagem (*ibid.*, p. 86). O bem que o protagonista gostaria de realizar não reside no fato de ele eliminar aquele que faz o mal; nesse sentido, a base do

raciocínio de Raskólnikov é muito simples: elimino o mal para que o bem se realize, ou ao menos tenha mais chances de se realizar. Mas a ideia a ser seguida, para Dostoiévski, não está na eliminação direta do mal – isso, como vimos, é parte da nossa condição humana –, mas na aceitação da sua existência e na conseqüente sobreposição de valores: colocar a bondade, o amor *caritas*, o perdão, como guias para a nossa vida.

O crime, opção dada ao homem a partir da sua condição de liberdade, torna-se, como vimos anteriormente, uma solução nefasta, uma vez que se volta contra seu autor e o afunda em um mar de arrependimento e sofrimento. E embora Dostoiévski faça seu leitor acompanhar todo o martírio do seu protagonista, é naquilo que não foi dito que reside a resposta: o bem em *Crime e Castigo*, ou o reconhecimento do que é o bem, acontece depois do crime cometido e do castigo imposto a Raskólnikov. O romance termina com a seguinte colocação:

Mas aqui já começa outra história, a história da renovação gradual de um homem, a história do seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então totalmente desconhecida. Isso poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 561).

Isso deixa claro que em *Crime e Castigo* não interessa muito como esse novo homem irá se comportar após sua redenção, mas como acontece o seu *processo* de purificação. Na contemporaneidade de Dostoiévski, era a *transgressão* o principal problema apontado pelo escritor, por isso ele enfatiza o calvário, o pecado cometido se convertendo em arrependimento e em uma posterior redenção.

Os exemplos que vimos anteriormente são a demonstração pura e simples da maneira com que o mal é efetivado, seja a partir do crime, do suicídio, ou mesmo habitando o mundo das ideias. Stavróguin abandona a moral e relativiza o mal, fazendo com que seus atos, embora “justificados” pela retórica do niilismo, sejam a maldade aplicada diretamente no mundo e na realidade em que ele e os personagens de *Os Demônios* viviam.

O mal realizado por Raskólnikov tornou-se, a partir do crime cometido, o mal em sua essência: o assassinato, a morte. Não muito diferente é o que acontece com Ivan e Smierdiákov em *Os Irmãos Karamázov*, quando uma teoria é aplicada e se converte, também, em um assassinato.

Mas, em *Os Irmãos Karamázov*, há um personagem que convive perfeitamente com o bem e o mal no seu coração: Dmitri Karamázov. E iremos mostrar aqui como é o bem que acaba se sobressaindo no final do arco narrativo desse personagem.

Já havíamos mencionado um pouco da sua personalidade: um homem que convive em extremos, que está constantemente “sentindo muito”, seja o ápice da alegria ou o mergulho em uma sombria melancolia. Felicidade e ódio coexistindo, promessas realizadas com o mais profundo comprometimento para, logo em seguida, serem descumpridas sem a menor das cerimônias. Dmitri é o personagem em constante ebulição, impulsivo, que, ao mesmo tempo que ama, também odeia; explode em rompantes de ódio para, logo em seguida, pedir, sinceramente, o perdão; isso torna Dmitri um personagem interessante para pensarmos, aqui, a questão do bem – entender como o bem se sobressai em um homem de personalidade complexa e ambígua.

Ele representa aquela “estupefaciente mistura de bem e de mal” que o torna “um espírito amplo, à Karamázov, largo, vasto, como a nossa amada Rússia”, “um espírito capaz de reunir em si todos os contrastes possíveis, e de, ao mesmo tempo, contemplar os dois abismos, o abismo acima de nós, isto é, o dos ideais supremos, e o abismo abaixo de nós, isto é, o da mais abjeta e fétida degradação”, o que o faz ser, conjuntamente, “sinceramente generoso e, do mesmo modo, sinceramente vil” (PAREYSON, 2012, p. 90).

Dmitri espanca um velho criado doméstico, gasta dinheiro que não lhe pertence, de maneira descontrolada, em arroubos de uma quase loucura; bebe muito e perde o controle dos seus atos e das suas palavras. Ele odeia o pai, e diz várias vezes isso para sua família e também para desconhecidos; disputa com ele o amor da mesma mulher, Grúchenka, ficando de tocaia para ver se os dois irão se encontrar; na mesma noite, ataca o pai ameaçando-o de morte. Mais adiante na narrativa, ao acreditar não ter o amor correspondido, promete para si que irá se suicidar na manhã do dia seguinte, gastando uma enorme quantidade de dinheiro em uma noite de bebedeira.

Mas, como diz Pareyson, por mais que esse indivíduo seja “colérico, violento, brutal [...], possui um sentido inato da nobreza e da generosidade, pelo qual sofre remorsos abrasadores [...], tem um senso nitidíssimo da honestidade, do amor ao bem, da dignidade pessoal [...], acusa-se sinceramente pelas culpas cometidas” (*ibid.*, p. 90).

E podemos perceber a partir de tais colocações que o bem em Dmitri é algo que está latente na sua personalidade – ele sabe que comete atos infames, tem consciência disso e vive uma espécie de calvário pessoal, sempre admitindo para si o quanto é depravado e procurando, a partir dessa “autoanálise”, ser um sujeito melhor.

Ele ama verdadeiramente Grúchenka, mas demonstra esse amor de uma maneira doentia, condizente com a sua personalidade. Embora odeie seu pai, Dmitri é, à semelhança de Ivan, um homem cheio de palavras mas vazio de atos; ou seja, mesmo ameaçando seu pai de

morte, não comete o parricídio, e fica claro ao longo da narrativa, à medida que vamos conhecendo a sua personalidade, que ele nunca mataria ninguém, muito menos o próprio pai.

Podemos dizer que Dmitri é um homem de bom coração, mas que vive na pele o sentido do trágico que o habita em proporções enormes, mesmo que ele não se dê conta disso – ele vive tudo em extremos, sem meio termo, seja a paixão ou seja o ódio. Durante o julgamento pelo assassinato do seu pai, ele afirma:

Vejam, senhores, parece que os senhores me tomam por uma pessoa totalmente diferente do que sou – acrescentou de chofre com ar sombrio e triste. – Está falando com os senhores um homem nobre, uma pessoa nobilíssima, e principalmente – não percamos isto de vista – um homem que cometeu um horror de torpezas, mas sempre foi e se manteve uma criatura nobilíssima, como criatura, interiormente, em seu imo... (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 611).

E mais adiante:

Eu me reconheço culpado por bebedeira e depravação [...], por indolência e arruaça. Quis me tornar um homem para sempre honrado precisamente no instante em que o destino me físgou. Mas não sou culpado pela morte do velho, meu pai e inimigo! Tampouco o roubei; não, não, não sou culpado, e além disso não posso ser culpado: Dmitri Karamázov é um patife, mas não um ladrão! (*ibid.*, p. 857).

E o ato que melhor ilustra a convivência entre o bem e o mal em Dmitri tem lugar no momento em que ele recebe três mil rublos da sua noiva, Catierina Ivánovna, que pede a ele que mande a quantia para a irmã dela. Dmitri, em mais uma das suas noites de bebedeira, gasta metade desse dinheiro. Transtornado pelo seu ato de descontrole, ele guarda a outra metade e promete para si que irá devolver o dinheiro para Catierina em nome da sua honra.

Esse ato de Dmitri funciona como uma espécie de símbolo dentro da discussão bem e mal que estamos nos atendo aqui. Se o personagem de Dmitri é alguém impulsivo e, como ele mesmo diz, que adora a depravação, há um lado honrado e honesto – um lado sumamente bom – que habita a sua personalidade. Os três mil rublos representam essa ambivalência: metade do dinheiro foi gasto pelo “Dmitri depravado”, a outra foi poupada e permaneceu intocada no bolso do seu casaco ao longo do restante da narrativa, atitude proveniente desse outro Dmitri, um sujeito honrado e ciente dos seus atos.

Sua condenação pelo assassinato do pai – ele é o principal acusado tanto pelas suas ameaças de morte quanto pelo famoso “estar no lugar errado na hora errada” – inicia um processo de autojulgamento e a conseqüente penitência pela sua vida pecadora. A condenação física foi a dura sentença de 20 anos de trabalhos forçados na Sibéria; sua condenação espiritual, por sua vez, fez com que o personagem revisitasse todas as suas malvadezas e atos

transgressores e procurasse, com sinceridade e humildade, o amor de Deus para a purificação dos seus atos. Grúchenka, que se junta definitivamente a Dmitri, o acompanha nesse calvário que pode levá-lo à redenção.

Há um prenúncio dessa purificação já no início da narrativa, quando Dmitri faz uma espécie de confissão para o seu irmão, Aliócha, citando o seguinte verso: “Sê nobre, homem”, do poema “O Divino”, de Goethe, revelando um apreço por essa virtude que ele, como vimos na citação anterior, diz possuir: “Está falando com os senhores um homem nobre, uma pessoa nobilíssima” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 611).

Depois de meditar por um tempo, deixando seu irmão apreensivo, Mítia – o diminutivo de Dmitri –, começa de fato a sua confissão mencionando o *An Die Freunde* (“À Alegria”), a famosa ode à alegria, de Schiller, e lembra Aliócha que, embora bebesse conhaque naquele momento, não estava bêbado, pois precisa “de duas garrafas para se embebedar” (*ibid.*, p. 159). Para completar, cita os versos finais do poema “Baixo-relevo”, de A. Máikov (1821-1897): “E um sileno de cara rubra/ Em seu trôpego jumento”.

Sileno era, na mitologia, um dos seguidores do deus Dionísio, e vivia quase sempre bêbado, tendo de ser muitas vezes carregado por um jumento ao longo das suas ébrias andanças. Quando estava nesse estado, adquiria o dom da profecia e um profundo conhecimento das coisas, e talvez seja isso – além, claro, do fato de beber muito – que faz com que Dmitri se identifique com o personagem. Sua confissão para Aliócha seria algo como uma epifania, um momento de iluminação.<sup>89</sup>

Em seguida, Dmitri recita trechos do poema *Das Eleusische Fest* (“O Festival de Elêusis”), de Friedrich Schiller. Nele, vislumbramos uma terra inóspita, em que a deusa Ceres desce das alturas em busca da sua filha, Prosérpina (Perséfone, na mitologia grega), mas encontra apenas um mundo selvagem “onde não se vê em templo algum/ O culto da divindade”; lemos na estrofe final:

Frutos do campo e doces uvas  
Não embelezam os jantares;  
Só restos de corpos fumaçam  
Sobre sangrentos altares  
E onde quer que o triste olhar  
De Ceres por ali fite –

---

<sup>89</sup> Embora consideremos tal comparação entre Dmitri e Sileno pertinente, o personagem de Dostoiévski enfatiza, em seguida, que não é exatamente um Sileno, mas um *silén*, trocadilho que, segundo nota da edição de *Os Irmãos Karamázov* (2012, p. 160), significa “forçado”; e, como completa Dmitri, a alcunha se justificaria “porque tomei a decisão para todo o sempre”.

Profundamente humilhado  
Sempre o homem ele divisa!

(SCHILLER *apud* DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 160)

E vemos a seguir se desenrolar a experiência catártica de Mítia, profundamente enraizada no reconhecimento da condição trágica de sua existência: “De repente o pranto rebentou no peito de Mítia. Ele agarrou a mão de Aliócha” e exclamou:

Amigo, amigo, agora estou humilhado, estou humilhado. O homem suporta muita coisa terrível na face da terra, uma enormidade de infortúnios! [...] Meu irmão, é só quase nisso que penso, nesse homem humilhado, se é que não estou mentindo. Não me permita Deus mentir para mim mesmo nem me louvar. Se penso nesse homem, é porque eu mesmo sou esse homem (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 161).

O sincretismo mitológico-cristão de Dmitri, ao citar um poema de Schiller que alude a uma deusa que desce “das Olímpicas alturas” e se depara com um cenário de desolação, e, pouco antes, o exultante e otimista *An Die Freunde*, serve como analogia à própria condição do personagem: um homem que vive sempre na fronteira do bem e do mal, sempre contemplando cair em uma profunda depravação, mas também ciente da sua condição trágica de “homem humilhado”, que faz com que ele vislumbre a possibilidade de fazer o bem. Um homem que está constantemente à mercê das suas *paixões* – e pensamos aqui nos filósofos que vimos anteriormente, principalmente Agostinho e Leibniz, que usam o termo –, ou, adaptando a expressão, um homem que está à mercê das suas *vontades*, ecoando aqui Schopenhauer.

Mas, aqui nesse momento, Dmitri olha para o seu lado de pecador, reconhece a sua culpa, e, se aproximando agora da filosofia de Espinoza – e também, como veremos, de *Das Lied von der Erde* (“A Canção da Terra”), de Mahler –, clama por uma união com a “mãe terra”:

Para erguer-se da baixeza  
Pela alma o homem deve  
Fazer com a antiga mãe terra  
Uma aliança eterna.

(DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 161)

Mesmo com uma visão atrelada ao panteísmo e à comunhão com um ente divino, Mítia segue na sua autocondenação e afirma: “de que jeito vou fazer com a terra uma aliança eterna? [...] Caminho sem saber se caí na podridão e na desonra ou na luz e na alegria” (*ibid.*, p. 161). E quando cometia algum ato devasso, o poema de Schiller, sobre Ceres, vinha como para lembrá-lo da chance de correção, de fazê-lo trilhar o caminho da luz.

Há, no entanto, um empecilho para que isso aconteça: Dmitri é um Karamázov, e isso dificulta quase que automaticamente a possibilidade de se fazer o bem. E se há algo mítico nesse sobrenome, que faz com que aqueles que o carreguem cometam torpezas – lembremos de Fiódor Karamázov, mesquinho e vil; de Ivan e seus “demônios”, e até mesmo Smierdiákov, que comete o assassinato –, Dmitri vai ao âmago da questão ao nos dizer: “Porque, se despenco no abismo, então é direto, de cabeça para baixo e calcanhais para cima, e fico até satisfeito porque é justamente nessa posição humilhante [de homem trágico] que caio e considero isto uma beleza para mim” (*ibid.*, p. 161).<sup>90</sup>

E em mais uma prova de que o bem e o mal convivem em perfeita coexistência nesse personagem fascinante – ele nunca afirma ser totalmente uma coisa ou outra –, seu discurso muda de tom e ele olha para o alto, ficando para nós a sensação de que apenas um homem plenamente sincero ao admitir seus males pode clamar por uma chance de redenção:

Pois é nessa mesma desonra que de repente começo o hino. Vá que eu seja maldito, vá que eu seja vil e torpe, mas que também possa beijar as bordas das vestes que cobrem o meu Deus; vá que eu siga o diabo ao mesmo tempo, mas apesar de tudo sou teu filho, Senhor, e te amo, e experimento a alegria sem a qual o mundo não se sustenta (*ibid.*, p. 161).

E da mesma forma que no início da sua confissão diante de Aliócha, Dmitri retorna ao hino “À Alegria”, de Schiller, em uma exaltação ao divino e à criação:

Tudo o que respira, tudo que palpita,  
Encontra alegria  
No meio da natureza.  
Ela nos deu amigos na desgraça,  
O suco às uvas, o sorriso às flores,  
Lascívia aos insetos,  
E colocou o anjo perante Deus.

(SCHILLER *apud* DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 162)

Mas não devemos ficar surpresos se, depois desse arroubo de alegria e amor pela vida, Mítia olhar novamente para o seu interior e para o mal que habita a sua existência. Esse mal, cuja extensão tem expressão nos seus atos, novamente aflora quando o personagem faz uma associação de tais atos com o verso “Lascívia aos insetos”. Dmitri automaticamente se identifica com um inseto e o seu inerente instinto reprodutivo.

---

<sup>90</sup> É possível perceber ecos fáusticos claros aqui, mas não podemos esquecer também da ópera de Mozart, *Don Giovanni* – ópera que Mahler regeu diversas vezes –, e do destino final do seu protagonista.

Esse verso faz com que o jogo entre o bem e mal siga jogando suas cartas no âmago do seu ser, pois logo depois de entoar o hino de Schiller, ele cai novamente em uma melancolia ao lembrar da condição trágica do homem – um estado inescapável ao qual, segundo Dmitri, estamos atrelados a partir dos misteriosos enigmas vindos de Deus (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 162). E depois de anunciar: “Meu irmão, eu sou esse mesmo inseto”, Dmitri discorre a respeito desse tema paradoxal da nossa existência, em que o belo e o trágico coexistem – o bem e o mal: “Madona e Sodoma”, como define o personagem, são parte de uma mesma vida e fruto de um mesmo ente criador:

A beleza é uma coisa terrível e horrível! Terrível porque indefinível, e impossível de definir porque Deus só nos propõe enigmas. Aí os extremos se tocam, aí todas as contradições convivem [...]. Existe um número formidável de mistérios! Um número excessivo de enigmas oprime o homem na terra. Decifra-os como és capaz e sai enxuto da chuva. A beleza! Não posso ademais suportar que algum homem, até de coração superior e de inteligência elevada, comece pelo ideal de Madona mas termine no ideal de Sodoma (*ibid.*, p. 162).

Dmitri, no entanto, não se coloca como aquele que passou do ideal de Madona para o de Sodoma, mas como alguém que convive com uma luta interior de ainda maior tragicidade. Embora não diga claramente, podemos identificar, a partir das considerações feitas até aqui sobre o personagem, que são os dois ideais que habitam a sua alma. Diz Mítia: “Ainda mais terrível é aquele que, já tendo o ideal de Sodoma na alma, não nega o ideal de Madona, e seu coração arde de fato por ele, arde de fato como nos puros anos juvenis” (*ibid.*, p. 162).

Esse trecho é fundamental pois é o próprio personagem que, em poucas palavras, resume a sua personalidade. E temos falado até aqui da coexistência de bem e de mal em Dmitri, mas é ele que de certa forma nos corrige ao afirmar que o bem – a Madona e a beleza – arde no seu coração desde tempos juvenis. Em outras palavras, apesar de ter Sodoma habitando seu ser, é a beleza que vive nele, mesmo que de uma forma terrível e inexplicável; mesmo abrigando, como ele disse anteriormente, o mistério e o enigma da existência e de Deus.

A beleza, que para Dostoiévski é algo que “salvará o mundo”, torna-se em Dmitri algo que, na verdade, vem da própria essência e personalidade do personagem: ela é antinômica, contraditória. Como aponta Nikolai Berdiaev, Dostoiévski

não concebe a divina calma da beleza segundo o ideal platônico: vê nela, ao contrário, ardente mobilidade e choques trágicos. A beleza apareceu-lhe através do homem. Ele não a concebeu na ordem cósmica, sobre o plano divino. Daí vem que ele reencontre nela a eterna inquietude da humanidade (BERDIAEV, 2021, p. 47).

Ao final da sua confissão, Dmitri reafirma a sua crença e nos deixa com uma frase lapidar: “É horrível que a beleza seja uma coisa não só terrível, mas também misteriosa. Aí lutam o diabo e Deus, e o campo de batalha é o coração dos homens. Aliás, é a dor que ensina a gemer” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 162).

Ou seja, ao aceitarmos a nossa condição trágica, entendemos que o sentido está no mistério.<sup>91</sup> O campo de batalha é, assim, o terreno por onde se estende a liberdade humana e onde há a luta entre Deus e o diabo. Dmitri é um lutador nato e um dos exemplos mais claros daquilo que Dostoiévski comenta a respeito do bem. Um bem que, para Dmitri, só existe e pode ser praticado quando confrontado com o mal. É apenas com a existência de Sodoma que podemos reconhecer dentro de nós a possibilidade de se fazer o bem ao próximo. E se lembrarmos da citação de Pareyson no início dessa parte: “O sentido da sua obra é, sem dúvida, a afirmação do bem, mas esta aparece, quase sempre, sob a forma da mera denúncia do mal” (PAREYSON, 2012, p. 86).

Nesse sentido, Deus é aquele que, a partir da sua *Palavra*, nos mostra o caminho a ser percorrido para se atingir esse estado superior de existência – o *amor intellectualis Dei* de Espinoza; o olhar o outro sempre a partir do amor, da caridade e do bem. Dmitri é o que está de corpo e alma no campo de batalha.

Mas se temos um personagem da obra de Dostoiévski que é pura bondade e bem, até o ponto de ter uma convivência complicada com o seu entorno vil e egoísta, é sem dúvida o príncipe Míchkin, de *O Idiota*.

É ele o Jesus que vem trazer essa *Palavra* divina, mas a traz de uma maneira torta, aos olhos de uma sociedade corrompida, por ser uma palavra totalmente pura, da mesma forma que aconteceu com o Messias. Tanto um quanto o outro sofrem as consequências de tal pureza de espírito, de um estado de existência que tem apenas o bem como norte a ser percorrido.

Na parte dedicada a Nietzsche, vimos o quanto o filósofo atacava a Igreja Católica, principalmente o apóstolo Paulo, por divinizar a figura de Cristo a ponto de torná-lo um indivíduo não mais humano, mas um ente divino que morreu para remissão dos nossos pecados e prometeu a vida eterna para quem seguisse a sua palavra. A partir dessa distorção na figura de Cristo, passamos a viver a vida com o único objetivo de alcançar a “outra e verdadeira” vida: a eterna. Para Nietzsche, Jesus era quem viveu verdadeiramente a sua existência terrena, pregando e dando o exemplo de uma vida pura e que aconteceria *aqui*, e não com vistas a uma posterior redenção.

---

<sup>91</sup> Esse raciocínio será melhor aprofundado quando falarmos de Zossima e Aliócha.

Assim, podemos dizer que o personagem de Míchkin seria o exemplo de um Cristo na terra; e, não por acaso, Dostoiévski desenha um arco narrativo para ele que de certa forma se assemelha com a vida que o Messias teve, como veremos a seguir. Míchkin é “a personificação do bem, a realização do ideal, a imagem da bondade, a encarnação do princípio do bem, em suma, o símbolo de Cristo: é o idiota, o príncipe Míchkin” (PAREYSON, 2012, p. 108-109).

O próprio Dostoiévski escreve em seus diários que deseja retratar um homem completamente bom (*ibid.*, p. 109) – é essa a ideia central, e muito simples, daquilo que o escritor quer passar através das páginas de *O Idiota*. E Pareyson enfatiza a importância de não deslocar o personagem para o campo do cômico, um Dom Quixote (*ibid.*, p. 109), o que poderia conspurcar o objetivo principal, a saber, estabelecer um contraste entre uma sociedade composta de pessoas mais preocupadas com a sua própria imagem do que com o senso de comunidade e participação de todos, ideia esta que tem raízes naquilo que Jesus prega: a comunhão, a caridade e o amor.

Para que isso aconteça, Dostoiévski irá nos apresentar um personagem doente – ele tem ataques epiléticos, da mesma forma que o escritor tinha –, é um ser “inepto para viver no meio do mundo e desprovido diante das astúcias e malvadezas dos homens” (*ibid.*, p. 109). Ou, como define Pondé, em uma citação que usamos anteriormente, Míchkin representa a ideia “de que a manifestação do Sagrado pode estar intimamente relacionada a uma desordem da natureza” (PONDÉ, 2013, p. 289).

Essa desordem vem, inevitavelmente, com um profundo conhecimento dos homens e dos seus sentimentos. Míchkin parece estar sempre à frente dos outros, mesmo fazendo o papel de idiota aos olhos deles. Quando Rogójin, seu inimigo durante a narrativa – embora apenas Rogójin considerasse aquela relação uma disputa –, foge com Nastácia Filípovna durante o casamento dela com o príncipe, o nosso protagonista não fica particularmente surpreso, e ainda passa o restante do dia recebendo e cumprindo suas obrigações sociais com os convidados.

E ele não fica surpreso pois antevia o que iria acontecer. Não que ele tivesse certeza de que tal acontecimento se daria, mas que, a partir do seu olhar para aquelas pessoas, seus comportamentos, suas reações, Míchkin já havia montado uma imagem do todo e, assim, construído uma visão apurada dos acontecimentos à sua volta.

Dentro dessa condição intrínseca, podemos recorrer ao discurso bakhtiniano e à sua análise sobre o personagem do príncipe. O crítico russo ressalta que o diálogo interior de Míchkin se desenvolve não apenas em relação a si mesmo, mas sempre em consonância com o outro; ele compreende o outro em um sentido profundo, mas, paradoxalmente, limitado a uma esfera de ação, pelo menos no que concerne à sua disposição em expor esse diálogo para o

outro. Em outras palavras, aquilo que Míchkin tem de apurado em relação ao seu interlocutor, fica restrito à um diálogo interior – a um diálogo “intranquilo”, como diz Bakhtin (2018, p. 280).

Tudo isso se deve ao fato de o discurso de Míchkin ser puro em sua verdade e, portanto, nocivo à realidade à sua volta – esta, deturpada e manipulada pelos interesses e joguetes daqueles que o cercam. Por conseguinte, ao personagem de Míchkin resta ser “orientado antes pelo temor do seu próprio discurso (em relação ao outro) do que pelo temor do discurso do outro” (*ibid.*, p. 280). O temor que resulta dessa relação tem como produto uma personalidade mais inibida e reservada, com medo de que a sua sinceridade inerente não prejudique o outro – o “temor profundo e de princípio de dizer acerca do outro a palavra decisiva e definitiva” (*ibid.*, 281). Isso não impede o personagem de proferir, nas palavras de Bakhtin, um “discurso penetrante”, algo que modifique no cerne a sequência dialógica e, mesmo que sem intenção consciente, interfira nas posteriores consequências da sua relação com o outro, como podemos observar no desenrolar da narrativa.

Quando Gânia, personagem medíocre e vaidoso, fala, em outro momento da narrativa, que Míchkin é um idiota, o próprio príncipe, procurando evitar essa interferência “penetrante”, responde de forma muita calma e cautelosa:

Eu devo observar ao senhor, Gavrila Ardaliónovitch [Gânia] — disse subitamente o príncipe —, que antes eu realmente era uma pessoa tão sem saúde que de fato era quase um idiota; mas hoje estou restabelecido há muito tempo e por isso acho um tanto desagradável quando me chamam de idiota na cara. Embora eu possa desculpá-lo, levando em conta os seus fracassos, no entanto o senhor, movido por seu despeito, chegou até a me insultar duas vezes. Disso eu não gosto nem um pouco, particularmente dessa maneira, de repente, como o senhor está fazendo [...] (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 106).

No que Gânia, visivelmente desarmado pela resposta do príncipe, replica:

Desculpe, príncipe — exclamou com ardor, trocando de repente o tom insultuoso por uma extrema amabilidade —, por Deus, desculpe! O senhor está vendo a minha desgraça. O senhor ainda não sabe de quase nada, e se soubesse de tudo certamente me desculparia um pouco; embora, é claro, eu seja indesculpável... (*ibid.*, p. 106).

E já em uma posição superior – sem, no entanto, querer (ou saber) estar nela –, Míchkin responde humildemente e sem estar ofendido: “Oh, não preciso de tão grandes desculpas — apressou-se em responder o príncipe. — Eu de fato compreendo que o senhor está em grandes dificuldades e por isso me insultou. Mas vamos para a sua casa” (*ibid.*, p. 106). Ou seja, mesmo

cauteloso em pronunciar o seu discurso, Míchkin deixa Gânia sem resposta e entregue à autocomiseração.

Nesses trechos acima, temos um breve vislumbre sobre quem é esse personagem e de como ele se relaciona com o outro. O insulto foi recebido por ele não como se não tivesse acontecido – ele acha “um tanto quanto desagradável” –, mas faz a situação inteira mudar de figura justamente porque ele reage com cordialidade e, ao mesmo tempo, compreende que o seu ofensor vive uma série de “fracassos”, como diz o próprio Míchkin, e o desculpa. Diz Pondé:

Ele compreende o que as pessoas pensam e sentem, como no sentido original da palavra “simpatia”, isto é, sentir junto com o outro. Como acontece, por exemplo, quando conhece Nastácia Filipovna: Míchkin diz saber que ela não é quem finge ser. Ou na cena em que Gânia vai esbofetear a irmã e ele se coloca na frente, levando o tapa no lugar da moça. No mesmo instante, ele leva a mão ao rosto e diz: “Meu Deus, como você vai ter vergonha do que fez!”. É como se não tivesse levado o tapa, pois seu comentário espontâneo é sobre o que o outro vai sentir. [...] ele parece ter uma percepção do outro como se lhe fosse transparente; ele consegue enxergar o que o outro está sentindo e desarticula seus mecanismos de defesa (PONDÉ, 2013, p. 290).

Como dissemos, com a sua bondade inerente e um dom especial de entender os problemas e a personalidade do outro, Míchkin se assemelha ao próprio Jesus Cristo, principalmente em dotes como

a brandura, mansa e paciente; a modéstia, humilde e confiante ao mesmo tempo; o desprendimento, total e desinteressado; a piedade, compassiva e corajosa; a sinceridade, congênita e desarmante; a infinita capacidade de perdão e amor [...]. Ele compreende tudo, lê no coração dos homens, adivinha a malevolência e o engano, porém, indulgente e paciente, não opõe resistência alguma e se encontra completamente exposto às ofensas que ele previu e, antecipadamente perdoou [...]. Ele [assim como Cristo] é um enigma para todos, mas ninguém permanece um enigma para ele (PAREYSON, 2012, p. 111).

Ele pode até ser ingênuo com “as coisas do mundo”, mas é “agudo ao penetrar o coração dos homens”; e aquilo que o torna mais incompreensível é o que melhor o explica (*ibid.*, p. 110). O bem em Míchkin não é algo que precise ser *realizado*, ele é uma condição que já está *a priori* – como está para todos os homens, segundo, por exemplo Agostinho e Leibniz –, mas também *a posteriori*, em toda a sua força. Assim, ele é a pessoa que tem o bem como condição inerente, tornando-se uma espécie de *símbolo* do bem, como é, para o cristianismo, Jesus.

Esse bem pode ser visto, a partir das considerações de Pareyson, de duas formas: uma delas é a condição psicológica do príncipe – alinhada, assim, com a sua epilepsia –, ou uma

condição simbólica ao vê-lo como um Cristo terreno e tudo o que ele representa (PAREYSON, 2012, p. 111).

Sobre a sua epilepsia, há um testemunho interessante a respeito do estado que Míchkin ficava no segundo que antecedia o ataque; é um momento puramente sublime, que quase beira a experiência do sagrado – seria, talvez, a contemplação da “coisa em si” kantiana. A citação merece ser colocada por inteiro, e diz:

Entre outras coisas, pôs-se a meditar como em seu estado epiléptico, quase no limiar do próprio ataque (se é que o próprio ataque acontecera na realidade), chegara a um grau em que subitamente, em meio à tristeza, à escuridão da alma, à pressão, seu cérebro pareceu inflamar-se por instantes e todas as suas forças vitais retesaram-se ao mesmo tempo com um ímpeto incomum. A sensação de vida, de autoconsciência quase decuplicou nesses instantes que tiveram a duração de um relâmpago. A mente, o coração foram iluminados por uma luz extraordinária; todas as inquietações, todas as suas dúvidas, todas as aflições pareceram apaziguadas de uma vez, redundaram em alguma paz superior, plena de uma alegria serena, harmoniosa, e de esperança, plena de razão e de causa definitiva. Mas esses momentos, esses lampejos ainda eram apenas um pressentimento daquele segundo definitivo (nunca mais que um segundo) após o qual começava o próprio ataque. Esse segundo, é claro, era insuportável. Refletindo mais tarde sobre esse instante, já em estado sadio, ele dizia frequentemente de si para si: que todos esses raios e relâmpagos da suprema autossensação e autoconsciência e, portanto, da “suprema existência” não passam de uma doença, de perturbação do estado normal e, sendo assim, nada têm de suprema existência, devendo, ao contrário, ser incluídos na mais baixa existência. E, não obstante, ainda assim ele acabou chegando a uma conclusão extremamente paradoxal: “Qual é o problema de ser isso uma doença? — decidi por fim. — Qual é o problema se essa tensão é anormal, se o próprio resultado, se o minuto de sensação lembrada e examinada já em estado sadio vem a ser o cúmulo da harmonia, da beleza, dá uma sensação inaudita e até então inesperada de plenitude, de medida, de conciliação e de fusão extasiada e suplicante com a mais suprema síntese da vida?”. Essas expressões obscuras lhe pareciam muito compreensíveis, ainda que excessivamente fracas. De que isso era realmente “beleza e súplica”, de que isso era realmente “a suprema síntese da vida” ele não podia nem duvidar, e aliás não podia nem admitir dúvidas. É que não foram algumas visões que naquele momento lhe apareceram em sonho, como provocadas por haxixe, por ópio ou vinho, que humilham a razão e deformam a alma, visões anormais e inexistentes. Sobre isso ele podia julgar com bom senso ao término do estado doentio. Esses instantes eram, justamente, só uma intensificação extraordinária da autoconsciência — caso fosse necessário exprimir esse estado por uma palavra —, da autoconsciência e ao mesmo tempo da autossensação do imediato no mais alto grau. Se naquele segundo, isto é, no mais derradeiro momento de consciência perante o ataque ele arranjasse tempo para dizer com clareza e consciência a si mesmo: “Sim, por esse instante pode-se dar a vida toda!” — então, é claro, esse momento em si valia a vida toda. Aliás ele não defendia a parte dialética da sua conclusão: o embotamento, a escuridão da alma, o idiotismo se apresentavam diante dele como uma nítida consequência desses “minutos supremos” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 259-260).

Essa “suprema síntese da vida” era, como dissemos, conhecida do próprio Dostoiévski, uma vez que ele também sofria ataques epiléticos. Como argumenta, em artigo, James P. Scanlan:

Sabemos pelo testemunho do próprio Dostoiévski que ele também tinha essas experiências, principalmente na aura de êxtase que precedia os ataques epiléticos que ele sofreu ao longo de toda sua vida adulta. Além disso, fica claro pelos seus próprios comentários e os de outras pessoas que testemunharam seus ataques que ele considerava tais experiências como sendo verídicas<sup>92</sup> (SCANLAN, 1999, p. 66).

O momento sublime que Míchkin experimenta antes do ataque é, podemos dizer, a confirmação da sua *condição* de ser humano sublime. É como se aquilo que o torna doente aos olhos daquela sociedade fosse, paradoxalmente, o que o diferencia dela, que o torna superior e único. Como diz Pareyson:

A possibilidade de interpretá-lo como símbolo do Cristo não é contrastada, mas, de preferência, auxiliada pela sua doença, que, por sua vez, é símbolo da “humilhação” do Cristo, da sua presença não luminosa ou gloriosa, mas humilde e modesta, da possibilidade de ser desconhecido, desprezado, zombado, não pelos entendidos (como no caso de um gênio incompreendido), mas pelos homens em geral (por um motivo objetivo) (PAREYSON, 2012, p. 111).

Pensar a epilepsia de Míchkin como o “símbolo da humilhação” é importante para complementar o raciocínio que temos desenvolvido até aqui, pois confirma que ser um “idiota” aos olhos daquela sociedade virá sempre com esse estigma, essa marca que acompanha um ser que é inteiramente bondoso e compassivo. E, como disse Pondé, a “desordem da natureza” do príncipe – que vive sempre procurando compreender e ajudar o próximo – é o símbolo responsável por traçar o caminho a ser seguido, ou seja, o caminho de Cristo, o caminho de Deus.

Podemos desenhar o esboço desse caminho a ser percorrido se pensarmos que, para Dostoiévski, o projeto moderno – amparado no positivismo, na ciência, na possibilidade de um mundo sem Deus e no homem como centro de tudo – seria, para o autor, “a virtude sem o Cristo” ou “a salvação sem Deus” (PONDÉ, 2013, p. 292), e revelaria um projeto que apostaria na natureza; ou seja, algo que consideraria apenas a relação direta do homem com o seu meio, sem interferência celeste.

Essa aposta estaria amparada naquilo que já vimos em Nietzsche, na ideia do homem-deus, do homem que não tem a necessidade de mais ninguém a não ser dele mesmo e que, portanto, não precisa mais se apoiar no outro projeto: o projeto divino, em que é preciso considerar a existência de um ente superior.

---

<sup>92</sup> “We know from Dostoevsky’s own testimony that he himself had such experiences, principally in the ecstatic aura that preceded the epileptic seizures from which he suffered throughout his mature life. Furthermore it is clear from his own and others’ reports of his experiences that he considered them veridical.”

Voltando ao protagonista de *O Idiota*, seguir o caminho de Míchkin é seguir o caminho do trágico. Mas, no caso dele, o trágico é dotado de um potencial – uma espécie de compreensão libertadora – para se realizar a pró-atividade: viver a partir da relação com o outro; tentar a todo momento estabelecer laços de comunhão pelo simples fato de isso ser a única alternativa em um mundo onde há sofrimento e dor. Míchkin tem consciência desse trágico, do inevitável da morte, e procura fazer o bem justamente porque é a única forma de se viver melhor em um mundo tenebroso. Como escreve Pondé:

Com sua *meditatio mortis*, Míchkin quer nos dizer, então, que, se o ser humano tivesse absoluta consciência de que pode morrer a qualquer momento, de que está nas mãos do acaso, no sentido de que é mortal, ele teria uma apreensão da vida totalmente outra. O ser humano se esquece o tempo inteiro de que é mortal. Ele só quer sobreviver, e isso é o mal funcionando nele, porque faz com que perca o foco (PONDÉ, 2013, p. 294).

No fundo foi o que Jesus fez: algo como o *memento mori* acima de tudo, fazendo com que a ideia do amor – a necessidade de amar – se eleve acima de todas as coisas. Assim, o objetivo principal acaba sendo transmitir essa palavra para o máximo de pessoas possível, tudo com o intuito de atar e fortalecer os laços entre elas. Dostoiévski, no entanto, não costuma contar a história com o objetivo de enaltecer o lado bom, e devido ao evento catastrófico do assassinato de Nastácia Filípovna por Rogójin, Míchkin acaba perdendo o senso de realidade e volta a ser internado no mesmo sanatório da Suíça de onde havia saído no início da narrativa. E se o príncipe foi ele mesmo durante toda a narrativa, um coração bom e doador, termina a história atordoado e sem saber mais onde está. Ele é, nas palavras de Renato Bittencourt, “o homem verdadeiramente belo do ‘paraíso perdido’, cujo grande amor deve tornar-se neste mundo a sua loucura e crucificação existencial, porque ele não julga nem resiste àquilo que é do âmbito maligno” (BITTENCOURT, 2012, p. 75).

Nesse sentido, Míchkin representa o oposto do que vimos em *Os Demônios*. Se falávamos que o protagonista de *O Idiota* vive imerso no trágico da existência, – aceita, digamos, as “condições” impostas pelo fato de sermos todos mortais –, personagens como Stavróguin e Piotr Vierkhoviénski são aqueles que se recusam a aceitar tal realidade e tentam a todo custo se impor diante dela. Acreditam estar transcendendo tudo e todos ao cometerem os crimes e desafiarem algo que é impossível de vencer: o sofrimento, a desgraça, a dor.

Para o homem moderno, autoestima e o direito à felicidade são os valores a serem seguidos (PONDÉ, 2013, p. 293), no entanto, “no momento em que se coloca o humano no

lugar de Deus, que se toma o homem como única referência, abre-se a porta para [Stavróguin] Vierkhoviénski” (*ibid.*, p. 293). A citação segue:

[...] somos filhos de uma época do otimismo do homem. E o otimismo do homem moderno, para o autor, é a falácia que leva ao niilismo de Vierkhoviénski, bem como um outro nome para a atitude de Adão, um grande otimista que, virando as costas e se tornando causa de si mesmo, acreditou que ele próprio era viável. O que significa isso no plano do pensamento? Significa supor que a razão natural compreende o que acontece (*ibid.*, p. 293).

O certo para Dostoiévski, como já sabemos agora, é seguir o caminho que nos leva a Deus, caminho este que já está pavimentado no caso de Míchkin, e, principalmente, no de Cristo. Na verdade, eles são o caminho “a verdade e a vida” (João, 14, 6), são a referência que devemos ter para convivermos em comunhão com o próximo. O problema é que ser totalmente bom nesse mundo desamparado da ideia de Deus leva, a partir dos exemplos de Míchkin e Cristo, à loucura ou à crucificação. Por isso, o ideal seria que o nosso próximo também apresentasse essa visão sobre a existência, caso contrário, o “idiota” será sempre o anormal, o estranho.

Isso não significa que os seres humanos consigam ser iguais a um Cristo ou um Míchkin – tal evento seria impossível e inviável, até porque, como vimos anteriormente, os dois funcionam como uma espécie de *símbolos* do bem. Acreditando ou não que Cristo existiu, considerar ser ele o filho de Deus, o Messias etc., ou de ele ser “apenas” um homem bom, a mensagem está, de qualquer forma, posta ali nas páginas do evangelho e serve de exemplo para seguirmos uma vida de amor ao próximo baseada na caridade, bondade e compaixão; esta última, segundo o próprio Dostoiévski, “resume todo o Cristianismo” (DOSTOIÉVSKI *apud* KJETSAA, 1995, não paginado). Míchkin, por sua vez, é o exemplo do bem em carne e osso, totalmente humano, embora inquestionavelmente deslocado do seu meio.

Podemos dizer que Cristo seria aquele que passou a mensagem e Míchkin aquele que a seguiu *ipsis litteris*, sem modificar um ensinamento. Mas, como já sabemos, é impossível realizar esse ideal pois vivemos imersos na nossa condição trágica e, uma vez que não somos um Cristo ou um Míchkin, o nosso *a posteriori* contém, inevitavelmente, o mal – uma espécie de *condição* imposta pela liberdade. Ademais, como vimos na parte dedicada ao mal, é a experiência do arrependimento, do perdão e da redenção – matéria esta divina aos olhos da ortodoxia cristã seguida por Dostoiévski – que leva o homem a viver um caminho de luz e ter, assim, o bem como guia para as suas realizações futuras.

Isso não significa dizer que é preciso cometer o mal para “descobrir” o caminho do bem. Mas se seguirmos os exemplos de pessoas – sejam elas divinas ou não – que fazem o bem, podemos realizar atos para o bem desse próximo uma vez que *reconhecemos* a existência do mal e do sofrimento. Negar o mal é negar a nossa condição intrínseca; por isso, é de vital importância admitirmos que inevitavelmente realizamos o mal, mas que, por outro lado, sabemos perdoar o mal que o outro realiza e que também somos perdoados quando cometemos algum pecado. Tudo isso baseado na experiência crística da graça e também no reconhecimento da nossa culpa para com o outro.

E podemos associar a ideia do bem às crianças, pois tanto Míchkin quanto Jesus tinham afeição especial por elas. Para Cristo, está presente nelas a *ideia*, ou seja, “o contato vivificante com o absoluto, com o princípio do ser e do bem” (PAREYSON, 2012, p. 112); no evangelho de Mateus (19, 14) está escrito: "Deixem as crianças, e não lhes proibam de vir a mim, porque o Reino do Céu pertence a elas". Assim, para Cristo, a pureza que ele busca no ser humano está contida na raiz da existência, nos primeiros anos das nossas vidas. O bem está, *a priori*, nos nossos corações, e se defronta com o mal a partir do momento que temos o poder de tomar decisões, de escolher entre um ato pecaminoso ou um virtuoso – essa posterior mudança ainda não ocorreu em uma criança, por isso a sua pureza e o pertencimento ao Reino do Céu.

Míchkin, da mesma forma que Cristo, sentia-se naturalmente bem ao redor das crianças, e afirma em um determinado momento da narrativa:

Lá... lá havia apenas crianças, e o tempo todo eu estava lá com as crianças, apenas com as crianças [...]. Eu não precisava de mais nada. Eu falava tudo com elas, não escondia nada delas. Seus pais e familiares ficaram zangados comigo porque, no fim das contas, as crianças não podiam passar sem mim e estavam sempre aglomeradas ao meu redor, e o mestre-escola acabou virando o meu primeiro inimigo por causa das crianças [...]. Não se deve esconder nada das crianças sob o pretexto de que são pequenas e ainda é cedo para tomarem conhecimento. Que ideia triste e infeliz! (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 82).

O próprio Dostoiévski escreve<sup>93</sup>:

Uma criança de cinco, seis anos às vezes sabe a respeito de Deus ou do bem e do mal coisas tão surpreendentes e de uma profundidade tão inesperada que você conclui involuntariamente que a natureza dotou essas crianças de certos recursos de aquisição de conhecimentos que nós não só desconhecemos, mas, com base na pedagogia, deveríamos quase refutar... ela possivelmente sabe sobre Deus tanto quanto você e talvez bem mais que você sobre o bem e o mal, sobre o que é vergonhoso ou lisonjeiro (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 82).

---

<sup>93</sup> A citação que vem em seguida aparece em nota de rodapé da edição de *O Idiota* usada para a presente pesquisa (2020, p. 82), e, como diz a nota, foi tirada do *Diários de um Escritor* (1876, maio, capítulo II, parágrafo 1).

E apesar de ser um termo geral e inexato, podemos nos concentrar no que Pareyson diz sobre as crianças terem, dentro de si, a *ideia*, o gérmen de algo – o potencial para se fazer o bem, tudo baseado na inocência e na ingenuidade; características estas presentes em grande quantidade no personagem de Míchkin. E tal raciocínio vai contra aquilo que Nietzsche fala, segundo o qual é a vontade de poder (ganância) e o egoísmo que deveriam ser as virtudes, e não pecados, como prega o cristianismo. Como veremos no capítulo final, na 4ª sinfonia de Mahler, a canção utilizada no último movimento fala justamente sobre o paraíso visto a partir do olhar de uma criança; ou seja, Mahler unifica a ideia da pureza infantil com o reino dos céus, e de como essa visão representa o ideal – o céu habitado pelas criaturas mais puras e inocentes.

E aqui cabe uma pergunta: ser fundamentalmente bom como Míchkin (e Cristo) é ser passivo? Pelo contrário. Dostoiévski mostra, através do seu príncipe, que ser bom é ser passivamente ativo – aquilo que mencionamos anteriormente de “desarmar” as pessoas com a sua bondade e compreensão do próximo. Fazer o bem significa entender o lugar do outro, ter plena empatia com o que acontece à sua volta e *agir* para que o bem aconteça. Míchkin é passivo ao assistir mais do que realizar atos, mas sua sutileza de entendimento age sobre as pessoas de uma maneira singular – seus comentários ingênuos e despreziosos, muitas vezes sem a intenção de provocar alguma reação no outro, atuam ativamente e, se não mudam as pessoas, fazem com que elas se deem conta da própria fraqueza, motivando-as a mudar, ou, ao menos, pensar sobre a sua situação, o que já é fazer o bem ao realizar algo em prol do outro.

E aquelas pessoas que percebem isso nele ficam condoídas com a própria mesquinhez, como vimos com Gânia. Mas também é o caso de Nastácia Filípovna, que sempre sonhou encontrar um homem bom, um príncipe, e viu em Míchkin seu sonho realizado. Mas, ao se colocar diante dele e perceber a própria culpa pelos inúmeros pecados cometidos, ela acredita ser indigna do príncipe e afirma, ainda na primeira metade da narrativa: “Adeus, príncipe, pela primeira vez eu vi um homem!” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 202).

Aí está a força de se fazer o bem: a pessoa adquire proporções imensas de nobreza e virtuosidade. Ganha beleza ao ouvir o outro, ao entender o que se passa no entorno, mesmo não demonstrando isso claramente – Míchkin não demonstra porque não sabe ou não quer demonstrar; ele simplesmente faz, e apenas aqueles mais sensíveis em perceber (talvez com a bondade ainda não danificada por completo) notam isso e valorizam no mais alto grau, a ponto de se considerarem indignas e inferiores a ele. Como diz Pareyson:

[Nastácia] sentiu a sua [Míchkin] superioridade [...]. Percebeu que nele havia alguma coisa de extraordinário e de insólito, de excepcional e de incomensurável, isto é, viu nele a personificação do próprio bem [...]. Se [Míchkin] logra “ser verdadeiramente um homem”, consegue-o precisamente em virtude de sua semelhança com o Cristo, porque somente o Cristo realiza plenamente a essência verdadeira da humanidade, no mesmo ato em que a enaltece e a transfigura (PAREYSON, 2012, p. 114).

Assim, o exemplo supremo do bem, para Dostoiévski, é uma figura que beira o intocável e causa incômodo nos seres humanos “normais”, que vivem condicionados pelas suas paixões e estão sempre potencialmente propensos a fazer o mal para o seu semelhante. Como dissemos, Míchkin está constantemente no estado ideal que Espinoza descreve: o *amor intellectualis Dei* – o entendimento adequado desse mundo, aliado ao conhecimento superior da substância divina.

E pode parecer paradoxal um personagem como Míchkin ser dotado de um entendimento *adequado* uma vez que parece estar sempre *deslocado* do mundo. Mas se pararmos para pensar, é ele o ser ideal, que compreende os outros, antecipa suas reações e fala a verdade a partir daquilo que vê acontecer diante dos seus olhos. Ele faz o bem o tempo todo e ajuda o próximo a também melhorar, sem guardar remorso, sem agir de maneira egoísta e sempre disposto a perdoar. Ele é, em outras palavras, o super-homem nietzschiano às avessas, pois, ao mesmo tempo que vai contra tudo aquilo que Nietzsche considerava ser o ideal para o ser humano, é uma criatura superior ao preencher todos os quesitos relacionados à virtude e à forma de viver pregada por Cristo. E quando Nastácia diz ter visto pela primeira vez “um homem”, não é no sentido de força e virilidade, mas na plena acepção da palavra: Míchkin representa aquilo que o *ser humano* deveria ser.

E embora Dostoiévski nos apresente um personagem ideal, que simboliza o Cristo na terra, não podemos esquecer de reforçar a personagem de Sônia, de *Crime e Castigo*, que também representa essa *ideia*; ela é um nome mais “real”, com o qual nos identificamos facilmente, e é uma criatura boa, que vive sempre para o outro em um estado de plena humildade e compaixão. Como havíamos mencionado anteriormente, é ela a responsável por auxiliar Raskólnikov no seu caminho para a redenção, atuando de maneira muito semelhante – embora em condições bem diferentes – ao que veremos no personagem de Margarida, no *Fausto*, de Goethe.

Sônia atua como uma espécie de “salvadora” da alma de Raskólnikov, ou, ao menos, uma mediadora do caminho para a redenção do protagonista. Ela lê para ele a passagem da ressurreição de Lázaro no evangelho de João, sofre junto ao saber do crime que ele cometeu e o acompanha até a Sibéria durante os oito anos de pena que ele deve cumprir. E tudo isso ainda

carregando, dentro de si, o fardo da culpa por seus pecados, principalmente no fato de ter se prostituído com o objetivo de ajudar no sustento da sua família.

Ela é a confirmação “de que as potências do mal são vencidas apenas pela força do amor, nas diversas formas da compaixão, da indulgência, da dedicação, do sacrifício, e, sobretudo, na forma suprema da confiança no princípio do bem” (PAREYSON, 2012, p. 108). Sônia segue, portanto, um caminho contrário ao da maioria dos personagens na obra de Dostoiévski ao confiar, acima de tudo, no bem. Como podemos perceber, a desconfiança é atributo quase onipresente na sua obra – os personagens estão constantemente duvidando um do outro, reparando nas reações que desagradam e dispostos a agir agressivamente se necessário.

Sônia, por outro lado, é Míchkin em essência, embora sempre com um pé no solo humano, pecando e reagindo ao seu entorno sem a pureza intocável do príncipe. Em outras palavras, se Míchkin parece estar constantemente flutuando em meio aos seres humanos em um estado quase divino de existência, Sônia é uma espécie de “santa terrena”: terá certamente o reino dos céus, mas não chega a atingir o estado idealizado de um Míchkin por ser passível de cometer pecados.

Talvez possamos dizer que ela é o ideal a que *nós* podemos chegar. Míchkin, embora possa atuar como referência, é um norte inatingível – assim como é Cristo –, mas Sônia é a prova viva de que o reino dos céus é feito, também, para os pecadores, e isso não apenas ao pensarmos na sua própria vida, mas também na vida de um assassino que ela auxilia no caminho para a redenção. Ela nos mostra que

A debilidade indefesa é uma força indomável, semelhante apenas à humildade verdadeira e silenciosa; de que a virtude cristã mais difícil é a humildade, porque é tão árduo realizá-la em sua plena exigência, sem sombra de soberba, sem traços de autocomplacência, sem vontade de aviltamento, como aparece no fato de que, sem nem ao menos tentar justificar-se e plenamente convencida da própria culpa, ela encontra, todavia, a coragem de perseverar [...] (PAREYSON, 2012, p. 108).

Logo, é a perseverança que faz com que nossos erros sejam redimidos, e tudo isso a partir da consciência de que somos pecadores, fazemos o mal em diferentes níveis, e precisamos, portanto, reconhecer essa condição também no outro. Só assim podemos viver em comunhão, sempre buscando melhorar e fazer mais o bem do que o mal. Sônia conseguiu se sobrepor aos seus próprios erros quando passou a viver uma vida correta, ligada à caridade e ao amor – o símbolo desse novo estado é Raskólnikov, que, mesmo afundado no sofrimento do

arrependimento, viu em Sônia a luz de que precisava para iniciar o seu processo de penitência e redenção.

Ao ajudar Raskólnikov, Sônia ajuda a si mesma em uma espécie de autopenitência. Como nos diz Richard L. Chapple ao falar sobre o sofrimento na obra de Dostoiévski: “No mundo de Dostoiévski, é forte a marca do santo, e a caridade proveniente do sofrimento [de Sônia] serve para recompensar a dor que essa pessoa encara a partir das suas próprias transgressões e as transgressões, dores e desapontamento dos outros<sup>94</sup> (CHAPPLE, 1983, p. 96).

Podemos concluir essa parte pensando na ideia de níveis de bem, e de como os personagens que tratamos mais detidamente apresentam os diferentes tipos de manifestação da bondade sempre em contraposição ao mal que realizam.

Em Raskólnikov, foi a “vontade” de fazer algo que ele considerava ser um ato superior que o levou, mesmo sem perceber isso de início, para o caminho diametralmente oposto: o do mal, um mal que é, digamos assim, pleno, pois culmina em dois assassinatos. Ou seja, Raskólnikov não é mau, mas comete um ato de pura maldade ao tirar a vida de duas pessoas.

As motivações para ele fazer isso têm, como vimos anteriormente, raízes na ideia de que, ao eliminar alguém que faz o mal para os outros, o mundo iria se tornar um lugar um pouco melhor. Raskólnikov quer ser esse super-homem: um ser que tem permissão para realizar tais atos pois acredita estar acima de tudo e de todos – ele pensa saber o que é melhor para o mundo e está (estava) disposto a sujar as mãos de sangue para que o bem prevaleça.

O bem e o mal nesse personagem é um jogo interessante: para fazer o bem, ele acredita, sinceramente, que eliminar o mal – representado na figura de uma velha usurária – irá deixar o mundo um lugar melhor. Mas eliminar o mal com um outro mal joga Raskólnikov em um poço de sofrimento e remorso – a situação se volta contra ele, que é, agora, uma criatura vil, e deve ser julgada e condenada pelo seu ato assim como a velha usurária deveria ser também julgada pelos crimes que cometeu com os outros.

Depois de cumprir pena na Sibéria, ele poderá vislumbrar a possibilidade de fazer o bem novamente, mas agora ciente de que esse bem realizado não pode ter qualquer laço com algum tipo de mal. O bem é entrega, caridade, um ato de pura bondade, e não pode ser transpassado pela noção de uma superioridade intrínseca entre os seres humanos – de uma diferença que separe as criaturas e dê a elas autorização para cometer um crime. Somos todos iguais e devemos perdoar os atos que os outros cometem, pois é esse outro que irá nos perdoar quando

---

<sup>94</sup> “In Dostoevsky’s world such is the mark of the saint, and suffering-produced charity serves to reward the suffering one endures for his own transgressions and the transgressions, sorrows and disappointment of others.”

fizermos algum mal. Assim, com a ajuda de Sônia, Raskólnikov deixa de ver seu arrependimento como um estado de fraqueza por não ser o super-homem – o Napoleão –, para assumir, sinceramente, a culpa pela morte de duas pessoas e iniciar o seu caminho de redenção.

Dmitri Karamázov é o personagem que equilibra a balança entre o bem e o mal de maneira singular. Como pudemos ver, ele vive em extremos o tempo todo, e embora os personagens de Dostoiévski convivam, em geral, sempre nesse ambiente irrequieto, sempre à beira de um abismo existencial, Dmitri é aquele que representa os dois lados da moeda de forma a não conseguirmos tomar uma posição – não que isso seja necessário – sobre se ele é um indivíduo mau ou bom. A ideia é tentarmos apreender quem é, em essência, Dmitri Karamázov. Seu lado impulsivo e agressivo o torna mau? O fato de ser temente a Deus e sempre buscar o perdão pelos seus atos o torna um bom cristão?

No fundo, Dmitri nunca aspirou ser alguém reconhecido, nunca quis se sobressair e realizar grandes atos como Raskólnikov. Ele não se preocupa com o próximo, ele não é um grande homem no sentido de fazer o bem, ou querer fazer o bem, para o outro. Sua vida é ditada por impulsos plenamente humanos, quase animais – a vontade de Schopenhauer atua fortemente nele. Ele gasta todo seu dinheiro com bebida, ataca e ameaça seu pai de morte pelo amor de uma mesma mulher e arrasta um homem pela barba para fora de um bar depois de uma briga. Ou seja, ele é a natureza humana atuando praticamente sem controle.

Em outras palavras, podemos argumentar que o mal em Dmitri não é o mal *consciente*, de raízes com vistas meramente a agredir um outro, ou cometer um ato infame apenas porque sente prazer ao fazer isso. Ele se assemelha a Raskólnikov pelo fato de não ser, em si, mau, mas estar imerso nessa condição trágica que, no caso do protagonista de *Crime e Castigo*, procura vias de fazer o bem ao tentar eliminar o que considera mal, e, no caso de Dmitri, por apresentar uma personalidade impulsiva e apaixonada que, embora cometa atos maldosos, nunca faz isso no sentido *querer* cometer esse mal, ou que se sintam bem ao fazê-lo.

E não estamos aqui atuando como advogados de defesa do personagem: Dmitri paga pelos seus atos ao ser mandado para a Sibéria, assim como Raskólnikov. E embora não tenha cometido o crime pelo qual foi punido, a sentença funciona como uma espécie de mecanismo de redenção para ele, que passa a olhar para os seus atos vis – atos que ele, ao longo da narrativa, se arrepende reiteradamente de ter cometido – como catalisadores para atingir a purificação.

Esse mal em Dmitri, simbolizado e praticado por aquilo que cometeu em vida, se contrapõe com o bem presente na sua alma, um bem que não aparece diretamente nos seus atos, mas sim na sua personalidade profundamente consciente de ser pecadora. Ele sabe claramente o que é a honra, e embora gaste metade do dinheiro que recebe por intermédio de Catierina

Ivánovna, guarda a outra metade em nome dessa honra e do seu respeito próprio. É aquilo que dissemos: essa atitude ilustra bem quem é Dmitri Karamázov, um homem dividido entre o bem e o mal, mas que, ao final, parece tomar a trilha que leva ao bem, o que, claro, não significa que ele será uma Sônia ou muito menos um Míchkin.

E ficamos com a impressão de que o bem ganha força em um homem que está em constante luta com a sua personalidade – luta esta, fruto, talvez, da sua criação e das desavenças com um pai cruel e mesquinho – e a vontade de ser um homem melhor. É isso que chama a atenção quando pensamos nesse personagem. Ele está longe de ser pleno de bondade como Míchkin, mas é justamente essa luta interior, e seus momentos de honra e admissão da própria culpa, que fazem dele um símbolo ao praticamente manter a balança entre o bem e o mal no seu ponto de equilíbrio, tornando-o, como vimos até aqui, um personagem interessante para pensarmos essa relação dentro da presente tese.

E precisamos lembrar aqui da oração que ele faz para Deus, particularmente a passagem em que ele diz: “vá que eu siga o diabo ao mesmo tempo, mas apesar de tudo sou teu filho, Senhor, e te amo, e experimento a alegria sem a qual o mundo não se sustenta” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 161). Há, em Dmitri, uma sinceridade que advém da sua vulnerabilidade, e é preciso haver uma grande catarse no seu estado psicológico para que o seu lado bom se sobressaia. Ele pode realizar atos maldosos para o seu próximo, mas nunca irá matar uma pessoa e muito menos sentir prazer ao fazer o mal; em outras palavras, ele odeia esse lado maldoso que parece inerente à sua personalidade, um estado que, como Dostoiévski destaca, vem junto com o sobrenome Karamázov e constitui uma espécie de maldição.

O olhar para o divino funciona como única esperança para Dmitri; ele sabe que está mergulhado em um mundo cheio de maldade e sabe também que é parte desse mundo, contribuindo com a sua cota de atos vis. E o conflito entre o bem e o mal, que se digladiam no interior da sua personalidade, simboliza o homem em sua essência: essa luta constante e paradoxal, quando nos doamos a um outro enquanto odiamos um terceiro; amamos uma pessoa e, ao mesmo tempo, sentimos repulsa quando essa mesma pessoa faz algo que, aos nossos olhos, é errado e destoa daquilo que esperávamos dela.

E esse “campo de contradições” do ser humano encontra, portanto, terreno fértil em Dmitri Karamázov, um personagem símbolo da luta entre o bem e o mal que acontece o tempo todo no coração dos homens. Ao final da narrativa, temos lampejos de esperança de que ele vá alcançar a redenção, e passamos a ver o bem como algo forte o suficiente para se sobrepor ao mal no interior da sua alma.

O bem para o escritor russo é, como já pudemos perceber, quase que uma exceção dentro da sua obra, aparecendo apenas como um lado “secundário” diante do mal, este, sobressalente e matéria prima principal. E ao colocar o bem como secundário na sua obra, não estamos querendo dizer que ele é menos importante: como dissemos, é a partir do contraste que percebemos de forma mais clara aquilo que é bom e elevado. Em outras palavras, façamos o bem, mas não esqueçamos que o mal é algo eternamente presente e deve ser combatido através da comunhão entre todos.

Míchkin, através do contraste que estabelece, atua como um santo – ele é, digamos, quase que um “escravo” dessa condição boa. Ele não escolhe entre o bem e o mal porque não é da sua natureza ter essa opção: ele simplesmente é uma criatura boa e segue esse caminho sem questionar ou colocar diante de si a opção de fazer o bem ou o mal. Podemos dizer que a liberdade é, para ele, algo já ultrapassado, obsoleto – ou um atributo que nunca existiu para ele. Iremos nos deter nesse ponto na parte seguinte.

Essa questão da liberdade, para nós mortais, se apresenta de uma maneira completamente diferente. E vimos no capítulo devotado à filosofia o quanto é complicada a questão do livre arbítrio e de como ele age tanto para o nosso bem quanto para o nosso mal. A liberdade de escolha é, ao mesmo tempo, algo maravilhoso e necessário para o ser humano – é parte da sua condição de *ser* livre –, mas pode ser considerada, por outro lado, uma maldição, uma vez que abre espaço para tomarmos decisões erradas e, posteriormente, sentirmos arrependimento e angústia ao percebermos que escolhemos o caminho do pecado – caminho este que pode levar ao mal e ao sofrimento, tanto de nós próprios quanto do outro.

Assim, iremos passar em seguida para a *liberdade* em Dostoiévski a partir desse ponto de vista paradoxal com que ela aparece na sua obra ao pensarmos na relação entre o bem e o mal. Para tanto, além do estudo que iremos realizar com os personagens que viveram e sofreram a partir dessa condição trágica, vamos nos deter na parte dos *Irmãos Karamázov* intitulada “O Grande Inquisidor”, que trabalha com a ideia de liberdade de uma maneira incisiva e profundamente relevante para a presente discussão.

### 3.3 A LIBERDADE EM DOSTOIÉVSKI

Ao passarmos pelo mal e o bem na obra de Dostoiévski, ficou claro o quanto a liberdade condiciona os atos dos personagens, seja para o lado do bem ou para o lado do mal. É ela o pêndulo que constantemente oscila dentro de cada personalidade, funcionando como um mecanismo inconstante e profundamente paradoxal. Dizemos isso pois a liberdade é, em essência, algo bom – somos seres que, evolutivamente, cultivamos a experiência da liberdade e precisamos dela como o ar que respiramos; no entanto, é graças a ela que o mal se realiza em todos os níveis possíveis pois não há uma linha a ser traçada – ao menos não uma linha fixa – no que diz respeito a fazer o bem ou fazer o mal. O ser humano é livre e, portanto, passível de trilhar os dois caminhos, de tomar as suas próprias decisões.

A experiência niilista que vimos em *Os Demônios* simboliza o extremo da liberdade, e demonstra que algo bom e necessário a todos os seres humanos pode se tornar um verdadeiro veneno que contamina e destrói todo um sistema moral previamente edificado, chegando ao ponto de provocar, a partir da liberdade plena, violência, caos e morte; esta, inclusive, dos próprios agentes iniciadores desse caos. Como diz Pondé, “essa liberdade incriada degenera em niilismo” (PONDÉ, 2013, p. 13), e é justamente isso que lemos em *Os Demônios*.

A liberdade considerada a partir do ponto de vista de Raskólnikov, em *Crime e Castigo*, se converte em assassinato. A certeza do personagem de achar ser ele superior e acima da moral estabelecida provoca uma reviravolta interior que culmina no arrependimento e no desejo de redenção. O assassinato provou a ele que a liberdade não dá condições de tornar o indivíduo um juiz que decide se o outro vai viver ou morrer.

Em *Os Irmãos Karamázov* a situação é semelhante, e o parricídio desencadeia uma série de eventos, cada um à sua maneira, nos três (quatro, se contarmos Smierdiákov) irmãos Karamázov. A teoria de Ivan tem como base principal a razão – não temos uma lei moral celeste, então tudo pode ser permitido –, mas é a liberdade que atua ativamente para o crime ser efetivado. É ela que, em estado pleno de ação, permite que a vontade seja direcionada para todos os lados, sem controle, e autoriza o assassinato do patriarca da família. Em outras palavras, se temos, em *Os Demônios*, o efeito caótico da liberdade plena, nascido no campo da teoria e aplicado em sua totalidade na prática, em *Os Irmãos Karamázov* a discussão se concentra no plano do psicológico, uma vez que a morte de Fiódor Karamázov provoca uma reviravolta interior naqueles que de alguma forma estão conectados com o assassinato.

Desse modo, em Dostoiévski a liberdade de fazer o bem e o mal não é arbitrária, como vemos em Santo Agostinho; neste, a liberdade é condicionada – importante lembrarmos – pelo pecado original, que representa uma chaga a que o ser humano estará para sempre atado. Na obra do escritor russo, por outro lado, o ser humano age com “conhecimento de causa”, como diz Jefferson Alves de Aquino:

Como já não temos cisão mas continuidade entre a causa sui como causa primeira e as infinitas determinações subsequentes, segue-se que não podemos (como em Agostinho) afirmar a indeterminação da liberdade humana; pelo contrário, no plano da ação humana, ser livre é ser o maximamente conhecedor da "livre necessidade" universal e, então, reproduzir na esfera da singularidade, as determinações capazes de mais afirmarem aquele que age, de maneira que este alcance uma sempre maior autonomia enquanto autodeterminação. A ação livre é aquela cuja realização dá-se com a consciência das razões que a levam a efetivar-se e, assim, agir livremente é, literalmente, agir com conhecimento de causa(s) (AQUINO, 2006, p. 58).

E a partir de tais considerações, podemos atestar que o caráter paradoxal da discussão entre o bem e o mal tem como catalisador a questão da liberdade; citando Pondé: “tanto para a mística ortodoxa quanto para Dostoiévski, o grande problema do ser humano é que ele é radicalmente livre, mas tem pavor dessa liberdade essencial” (PONDÉ, 2013, p. 128). É a liberdade que provoca uma constante inquietação nos personagens – eles convivem o tempo todo com dúvidas sobre como agirem, arrependidos por decisões tomadas previamente e que muitas vezes se desdobram em consequências de proporções imensas para o desenrolar da narrativa. E o fato de Dostoiévski ter como um dos principais guias a *experiência da liberdade* (PAREYSON, 2012, p. 124) torna as suas obras um verdadeiro exercício psicológico ao mergulhar o leitor nessa constante efervescência que o *ser livre* estimula. Nesse sentido, Pareyson nos dá um bom resumo dessa situação, dizendo que somente no exercício da liberdade podemos “encontrar aquela soltura e mobilidade que constituem seu incontentável fascínio, do qual são tão pródigas as páginas mais problemáticas de Dostoiévski” (*ibid.*, p. 124).

Os personagens, soltos nesse mundo de extremos, vivem a experiência da liberdade no seu mais alto grau; e a tão procurada salvação não vem diretamente da luta entre o bem e o mal, mas da vivência constante na condição de criatura livre (*ibid.*, p. 133). Se o personagem de Dmitri Karamázov oscila constantemente entre o bem e o mal, não é ao evitar o mal que ele se torna bom, ou vice-versa, mas ao usufruir da sua condição de ser humano livre da maneira correta. Em outras palavras, a experiência do bem ou do mal é o final do caminho – a liberdade já convertida em escolha –, por isso podemos dizer que ela está *a priori* entre o bem e o mal, ela é o centro em que gravitam as nossas ações posteriores.

Pareyson nos diz:

Por certo não se pode dizer que quem alcançou o bem, a verdade, a salvação, não seja livre, pois antes ele verdadeiramente realizou a liberdade, no sentido de que cumpriu aquele processo de libertação em que consiste a realização da virtude como eliminação da escravidão do pecado. Mas esta é a liberdade *no* bem, que não seria tal se não fosse precedida e condicionada pela liberdade *do* bem, ou seja, pela liberdade de escolher livremente o bem de preferência ao mal (*ibid.*, p. 133).

E aqui chegamos ao cerne da discussão, e que se conecta a tudo o que vimos até o momento neste capítulo: a liberdade é trágica em essência. Tanto o bem quanto o mal não seriam verdadeiros se nos fossem impostos e ocorressem nas nossas vidas sem que pudessemos escolher como agir (*ibid.*, p. 133). Assim, é nessa união problemática entre bem, mal e liberdade que funciona o nosso mundo; e Dostoiévski, digamos, amplifica isso dentro das suas narrativas e abre um leque de possibilidades para pensarmos como funciona a liberdade a partir desse ponto de vista em que ela atua sempre como um motor primeiro.

Dostoiévski, a partir da ideia de uma liberdade *a priori*, enfatiza a total injustiça do sofrimento das crianças através das palavras de Ivan Karamázov em várias passagens do livro. Ou seja, a partir do momento que temos a condição de escolher entre o bem o mal, estamos abertamente aceitando a nossa condição trágica, proveniente, dentre outras coisas, da nossa liberdade de escolha; mas crianças, embora ajam de maneira livre – por causa da liberdade *a priori* –, ainda não têm essa capacidade de discernimento, e o sofrimento delas era, para Ivan, o maior dos absurdos.

Como dissemos logo acima, a tragicidade da liberdade reside no fato de ela não impor nada a ninguém. Bem e mal coexistem de igual para igual, e é apenas quando um sistema moral é imposto que a liberdade entra em uma espécie de jogo que pode pesar tanto para um lado – termos normas que autorizem a liberdade para os membros de uma sociedade –, quanto para o outro, quando temos restrições impostas que a delimitam em um indivíduo dentro dessa mesma sociedade.

Mas estamos pensando aqui na liberdade como tal, no seu sentido puro – quando o ser humano tem o pleno poder de decidir entre o bem e o mal a partir da sua condição trágica. E se considerarmos tal pressuposto como um princípio imutável, entramos em uma situação paradoxal. Como diz Nikolai Berdiaev, “o bem livre, que é o bem verdadeiro, supõe a liberdade do mal. É aí que reside a tragédia da liberdade que Dostoiévski estudou e apreendeu na sua profundidade. E nisto está encerrado o mistério do cristianismo” (BERDIAEV, 2021, p. 57).

O mal é algo danoso, mas dentro da condição de liberdade, não há a possibilidade de eliminá-lo para vivermos apenas o bem; por outro lado, se Piotr Stepanovich e Stavróguin

decidissem se utilizar da liberdade para instituir apenas o mal no mundo, isso iria contra o direito dos outros de escolherem o bem. Como nos diz Pareyson:

*A imposição do bem é a eliminação completa da liberdade primária e a sua substituição pela necessidade. Por certo que se trata de uma necessidade boa, no sentido de que foi negada a liberdade do mal, porém a negação da liberdade do mal traz necessariamente consigo a negação da liberdade do bem; ou seja, o que é negado é a inteira liberdade primária como possibilidade de escolher quer o bem, quer o mal (PAREYSON, 2012, p. 134).*

É essa liberdade *primária* que chamamos logo acima de *a priori* – uma condição primeva para ser e existir no mundo. O bem não pode ser imposto, assim como o mal não pode virar norma; o mal, para Dostoiévski, é “importante” pois é sintoma da nossa condição de “estar no mundo”, dessa parte inerente da nossa existência que comete pecados e prejudica o outro, mas que pode levar para o caminho do bem – do *reconhecimento* do bem por parte daquele que antes só conhecia e realizava o mal. E aqui fica a pergunta: a liberdade seria, portanto, um “mal necessário”?

Na verdade, a liberdade *simplesmente é*. E dizemos isso no sentido de que ela não é um sentimento, uma sensação – algo que acontece no mundo e pode acabar ou mudar, mas um atributo que emana diretamente do ser humano, como uma força – ela é simplesmente um *estado* do nosso ser, algo inerente do animal que, a partir do momento que é dotado de uma “consciência da existência”, passa a escolher entre o bem e o mal. Resumindo: a liberdade é uma condição natural do ser humano.

Assim, fica mais clara a resposta para a seguinte pergunta: é melhor impor o bem para evitar o mal ou permitir o mal, conquanto que se salve a liberdade?

Não há dúvida de que, pelo que vimos até aqui na obra de Dostoiévski, a liberdade deve ser salva – ou melhor, ela, por ser essa condição natural do ser humano, não pode ser evitada e deve, portanto, ser respeitada em sua plenitude, mesmo que direcionada para o mal. Pareyson vai complementar essa discussão da seguinte forma:

*Para Dostoiévski, a verdade imposta não é mais tal, mas é respeitada como verdade somente se acolhida na liberdade; e a liberdade é tal somente enquanto for, ao mesmo tempo, possibilidade de fé e possibilidade de dúvida. Em Dostoiévski, a convicção de que a liberdade é uma emanção da verdade não pôde nunca suprimir a convicção de que somente se pode alcançar a verdade através da liberdade (PAREYSON, 2012, p. 135).*

Nesse sentido – e adentrando aqui o campo da crença –, podemos pensar que, para Dostoiévski, a fé em Deus deve, a partir da supremacia da liberdade, oscilar sempre próxima

do campo da dúvida para que se torne mais forte: “a fé é uma contínua luta contra Deus e uma contínua vitória sobre a dúvida” (*ibid.*, p. 135). Em outras palavras, o livre arbítrio, em sua essência, deixa campo aberto para que fé e dúvida se digladiem – é parte da sua condição intrínseca. Como disse Dmitri Karamázov: “Aí lutam o diabo e Deus, e o campo de batalha é o coração dos homens” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 162).

Ou seja, é na obra de Dostoiévski que a coexistência entre liberdade e verdade ganha terreno fértil, pois é a partir da nossa condição trágica que os seus personagens tentam chegar à verdade. No meio do caminho encontramos inúmeros bifurcamentos – escolhas, decisões, etc. – que não sabemos (ou sabemos pouco) se são bons ou ruins, se contém o bem ou o mal.

A fé em Deus, como dissemos, não segue um caminho diferente. Ele é tortuoso, cheio de dúvidas e decisões, mas serve para que o homem encontre Deus e saia fortalecido do campo de batalha. É o que vimos principalmente em Dmitri e em Raskólnikov, e o capítulo dedicado à crença de Mahler irá reforçar ainda mais isso.

A experiência trágica da liberdade (esta inevitável) é uma prova, como diz Pareyson, “da qual o homem somente sai vitorioso para o bem e para a verdade se superou a tentação” (PAREYSON, 2012, p. 135-136); e, podemos acrescentar, se superou o pecado, a culpa, e saiu, ao final, purificado.

Com a liberdade atuando, a passagem de um ser que era em si maldoso, mas que, ao longo da sua vida, passa a escolher o caminho do bem, será sempre através de uma via tortuosa e íngreme. Em outras palavras, para se chegar ao bem, ele precisou ser levado até “o fundo do processo autodestrutivo do mal” (*ibid.*, p. 140). O bem, nesse caso, é fruto de um resgate e de uma redenção, e daí vem o caráter dialético dessa passagem do mal para o bem, que vê na dualidade o caminho para que a síntese (o bem) aconteça (*ibid.*, p. 141).

E se a passagem do mal para o bem é dialética, podemos assumir que tanto mal quanto bem sejam, em essência, dialéticos. O mal, no caso, porque “a autodestruição do mal é já início da instauração do bem, de modo que a denúncia do mal e a afirmação do bem são um mesmo ato” (*ibid.*, p. 141). É por isso que Dostoiévski vê como matéria prima para suas obras uma maior ênfase no mal do que o enaltecimento do bem – é a passagem, a purificação, a autodestruição do mal que revela o bem, mas é um bem que ressurge mais puro e fortalecido porque renascido das amarras do mal.

Por outro lado, podemos dizer que o bem é também dialético, pois seu valor “reside na consciência da possibilidade do mal” (*ibid.*, p. 141). O príncipe Míchkin não pode entrar nessa categoria pois não considera a possibilidade de fazer o mal – ele simplesmente desconhece esse lado; e aquilo que ele vê os outros fazerem também não é visto por ele como o mal, mas como

a falta de bondade e compreensão da vida e da possibilidade de comunhão entre os homens. O verdadeiro bem – o bem *humano*, porque falho – está naquele que sabe da possibilidade de realizar o mal, de que é um potencial pecador, mas evita fazê-lo justamente por reconhecê-lo no seu interior. O mal funciona, assim, como um afirmador do bem.

Pareyson resume a situação no seguinte trecho:

O paradoxo da condição humana é que a experiência do mal é uma negação da vida e uma aproximação do não ser, todavia é um passo adiante na afirmação do homem na vida e no ser. Nesse sentido, o delito é a prova suprema do homem, e Dostoiévski não o teme, dado que ninguém é totalmente bom [...]. Mal e dor, culpa e sofrimento, crime e castigo encontram-se numa mesma linha de desenvolvimento, em cujo prolongamento, a felicidade e a redenção, o bem e alegria depois poderão se encontrar (PAREYSON, p. 141).

A experiência da liberdade que habita toda a discussão feita até o momento é a experiência dialética por si só, amparada naquilo que Pareyson chamou de “paradoxo da condição humana” (*ibid.*, p. 141). Assim, a consciência que tenho do mal vem do conhecimento que tenho do bem, e, por outro lado, tudo aquilo que aprendi ser o bem deve ir, necessariamente, de encontro àquilo que é mal. É como se a liberdade fosse um prisma, e dependendo do ângulo que olhamos para ele (a forma que seguimos a nossa vida em termos morais), podemos ver o mal a brilhar ou o bem a revelar mais claramente sua face.

A liberdade, pensada dessa forma, torna-se um verdadeiro fardo para o ser humano, que tentará, por sua vez, limitá-la com o intuito de atenuar e controlar essa tensão bem e mal que causa tanta angústia ao homem durante a sua vida.

Tamanha é a aporia que encontramos nessa “liberdade essencial”, que preferimos abdicar dela e nos fecharmos em um sistema de normas que limite a nossa liberdade. Pondé, ao trabalhar com as ideias de Paul Evdokimov, diz que o homem desgraçado tem como característica buscar determinismos, “porquanto a liberdade essencial do ser humano, que ele experimenta como uma ideia de contingência, não tem lugar na representação (PONDÉ, 2013, p. 130).

A questão é que, ao limitar a liberdade de uma pessoa, estamos indo contra a própria condição/vontade instintiva dessa pessoa de poder fazer escolhas – há uma “persistência dessa voz interna que permanece livre” (*ibid.*, p. 128). Daí surgem os impasses que observamos nas narrativas de Dostoiévski. Nelas, os personagens estão mergulhados na polifonia bakhtiniana que já mencionamos anteriormente: estão em uma constante troca de ideias, sentimentos, julgamentos e atos violentos contra o outro. A liberdade a que estão atrelados faz com que eles

estejam constantemente em crise, tanto interior quanto com um outro que, por sua vez, também está sempre enunciando, sempre criando conflitos e vivendo imerso nessa crise.

A situação vira um círculo vicioso imposto pela condição trágica do ser humano: queremos ser livres, mas isso é problemático pois nos insere forçosamente em uma angústia de ter o bem e o mal sem amarras, coexistindo em um estado pleno. Para evitar, ou atenuar essa situação, limitamos a nossa liberdade em um sistema de normas que acaba atuando contra a nossa condição intrínseca de pessoas livres.

Tal sistema de normas imposto pela sociedade pode culminar, por exemplo, no niilismo pleno por aqueles que não aceitam serem subjugados de nenhuma forma. Os personagens de *Os Demônios* representam essa revolta e a necessidade totalitária de terem plenos direitos sobre a sua própria liberdade – o limite da liberdade não vê mais horizontes, a ponto de pessoas como Piotr Vierkhoviénski e Stavróguin não diferenciarem mais o bem e o mal. Assim, o dilema de que tratamos anteriormente – quando a liberdade se torna uma verdadeira luta dos seres humanos em escolherem entre o caminho de Deus ou do diabo – é anulado em personagens como eles.

Eles abdicam do jogo trágico da existência ao edificarem para si uma anarquia que leva apenas à indiferença. O problema é que a nossa condição trágica, ao não considerar o outro e permitir a liberdade total àquele que a erige como condição fundamental, faz com que o mal se sobressaia de maneira avassaladora. Ao não estabelecer mais valores para si, a liberdade vira um jogo perigoso, sem norte, que, conseqüentemente, passa a não mais respeitar os limites de ação na direção do outro; em outras palavras, a liberdade plena, quando deturpada, não vê mais fronteiras e deixa de considerar a liberdade de uma outra pessoa – Vierkhoviénski nem percebe mais que há uma “outra liberdade”, ele vê apenas a dele e sente-se confortável em avançar e transpor aquilo que for preciso para manter a sua própria noção de liberdade.

Logo, quando as fronteiras da liberdade são derrubadas, esse niilista por excelência, indiferente ao sistema e egoísta ao extremo, irá invadir os direitos e a liberdade do outro e irá causar, inevitavelmente, o mal: “A liberdade ilimitada e arbitrária, completamente abandonada a si mesma, chega à exaltação do crime” (PAREYSON, 2012, p. 143). Stavróguin serve de exemplo desse caminho (auto) destrutivo:

Stavróguin não está mais em condições de distinguir entre o bem e o mal, de modo que nem ao menos lhe é possível “matar o princípio”, ou, segundo a já clássica expressão dostoiévskiana, “transgredir”. Sua liberdade é puro arbítrio, que, não tendo pela frente nenhuma norma a violar, não tem, nem ao menos, objetivo algum a se propor e, por isso, gira no vazio, dissolvendo-se na apatia, no tédio, na inoperância, numa espécie de inútil experimentação e inércia destrutiva (*ibid.*, p. 143).

Seu suicídio serve apenas como confirmação de que pregar o nada é aspirar pelo nada, é a dissolução total. A morte torna-se a única opção de libertação – é o ato de liberdade plena, assim como acontece com o personagem de Kiríllov, que, ao negar completamente Deus, edifica para si uma justificativa para, ao seu ver, tornar-se Deus ao cometer suicídio.

Kiríllov acredita que o homem que tem os seguintes pensamentos: “Deus é necessário, por isso deve existir”, e: “Mas eu sei que ele não existe nem pode existir”, não pode continuar entre os vivos (DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 596). Segundo o personagem, tal entrelaçamento de pensamentos é, para alguns homens, insuportável.

E aqui vem a pergunta que Piotr Vierkhoviénski faz para Kiríllov, e que nós também gostaríamos de fazer: “Pois bem, nunca consegui entender esse ponto do seu pensamento: por que você é Deus?”, ao que Kiríllov responde: “Se Deus existe, então toda a vontade é Dele, e fora da vontade Dele nada posso. Se não existe, então toda vontade é minha e sou obrigado a proclamar o arbítrio” (*ibid.*, p. 597). E depois de ser perguntado por que é obrigado a proclamar esse arbítrio, Kiríllov responde:

Porque toda a vontade passou a ser minha. Será que ninguém, em todo o planeta, depois de ter eliminado Deus e acreditado no arbítrio, não se atreve a proclamar o arbítrio no seu aspecto mais pleno? É o que ocorre com aquele pobre que recebe uma herança, fica assustado e não se atreve a chegar-se ao saco por se achar fraco para possuí-lo. Quero proclamar o arbítrio. Ainda que sozinho, mas o farei (*ibid.*, p. 598).

E arrematando o seu raciocínio, revela: “Sou obrigado a me matar, porque o ponto mais importante do meu arbítrio é: eu mesmo me matar” (*ibid.*, p. 598). Assim, ele se torna Deus ao tomar a decisão mais suprema e independente, que é a de tirar a própria vida; tudo isso sem a interferência de um plano divino, sem qualquer outra contingência que venha a surgir – um crime, uma doença, ou a morte pela decadência natural do corpo. O ato de deixar de existir é, aos olhos de Kiríllov, pleno de liberdade:

[...] o atributo da minha divindade é o Arbítrio! Isso é tudo com que posso revelar, em sua parte central, minha insubordinação e minha liberdade nova e terrível. Porque ela é muito terrível. Mato-me para dar provas de minha insubordinação e de minha liberdade terrível e nova (*ibid.*, p. 600).

Ao comentar essas passagens, Pareyson resume a teoria de Kiríllov e o seu inevitável aspecto trágico:

Afirmção da liberdade absoluta do homem, negação da existência de Deus, divinização do homem culminam todas no suicídio, ou seja, no ato gratuito e absolutamente arbitrário com o qual o homem afirma a própria liberdade ilimitada e verifica, com o sacrifício da própria existência, a inexistência de Deus [...]. A tragédia de Kirillov consiste no fato de que precisamente aquilo que devia garantir a afirmação da sua liberdade, isto é, o ateísmo, é, ao invés, a negação desta sua liberdade, isto é, o suicídio (PAREYSON, 2012, p. 150).

Também Berdiaev, a respeito do personagem:

O exemplo de Kirillov é aqui o mais importante: ele proclama a arbitrariedade como um dever, como uma obrigação sagrada; ele deve manifestar essa arbitrariedade a fim de que o homem alcance um estado superior. E ele mesmo é um homem puro, isento das atrações e paixões, uma espécie de santo sobre o qual não tenha brilhado a graça [pensando, aqui, na predestinação de que fala Santo Agostinho]. Mas o homem mais puro, se rejeitou a Deus e quis substituir-se a ele, este homem está votado à ruína. Ele aliena sua própria liberdade (BERDIAEV, 2021, p. 66-67).

Assim, Dostoiévski revela que a experiência da liberdade é algo que, ao chegar às raias do extremismo, causa apenas morte e destruição. E como vimos anteriormente na parte dedicada ao mal, não é apenas o suicídio a cicatriz deixada pelo niilismo em *Os Demônios*, mas também o crime, a depravação, a indiferença com o sofrimento dos outros e assim por diante, tudo fruto dessa busca pela liberdade absoluta.

Ao deixar de aceitar a dialética do bem e do mal que mencionamos logo acima, os personagens de *Os Demônios* caem em uma retórica vazia e sem um rumo definido. Em outras palavras, é preciso aceitar o jogo: o bem deve existir como a superação do mal, mas isso não implica que o mal seja necessário ou que o bem exista só porque o mal existe no mundo. Em uma citação complexa, Pareyson deixa patente essa ambiguidade necessária entre o bem e o mal, ambiguidade esta que, em *Os Demônios*, personagens como Stavróguin e Vierkhoviénski tentaram eliminar:

Do fato de que na condição humana o bem não seja concebível senão como superação do mal e de que a virtude consciente tenha maior valor do que a inocência ignara, não deriva nem que o mal seja indispensável, nem que o bem seja inevitável, nem que o mal seja necessário no processo de realização do bem, nem que esse processo seja unívoco e de desenlace obrigatório (PAREYSON, 2012, p. 143).

Para se resolver esse emaranhado de colocações, podemos pensar que o mal pode até funcionar como algo “positivo” para se chegar à redenção – personagens como Raskólnikov e Dmitri tiveram que passar pelo mal para reconhecerem o bem –, mas não é o mal *per se* que atua como fator positivo. Seria como se disséssemos que o ser humano precisa buscar o mal para atingir o bem; isso tornaria a questão linear e, dentro da dialética postulada aqui, falsa. O

bem não advém do mal, mas é fruto de uma teia complexa – não unilateral – representada pela inevitável e onipresente liberdade.

Pareyson descreve a questão nos seguintes termos:

Por certo, é preciso admitir que, de fato, ninguém é totalmente bom, que não há homem sem pecado; porém, o que é necessário ao bem não é tanto a experiência do mal quanto a experiência da liberdade. Para fazer conscientemente o bem, basta ter experimentado a *possibilidade* do mal, ou seja, precisamente, a liberdade [...]. Esse é seu mérito: o maior valor da virtude, com relação à inocência, está, portanto, na liberdade e não no mal cometido (*ibid.*, p. 144).

Ou seja, ao simplesmente ignorarmos a condição trágica imposta *a priori* pela liberdade, chegamos ao niilismo destruidor cujas bases se edificam na indiferença entre o bem e o mal – na sua completa negação. É preciso, como disse Pareyson, vivermos a *experiência* da liberdade para que possamos estar cientes da existência desses campos de força onipresentes ao longo das nossas vidas. Tanto a *possibilidade* de fazer o bem e o mal, quanto as suas *realizações* efetivas, estão sempre sob o jugo da liberdade. Em outras palavras, é nesse amálgama em constante ebulição que a vida acontece, não podendo ser simplesmente negado, como observamos em *Os Demônios*.

E aqui adentramos mais uma vez em Míchkin, que, paradoxalmente, conhece apenas um dos lados desse prisma chamado liberdade, que exhibe o bem e o mal juntos, dentro da ambiguidade que é o coração humano. Míchkin converte esse prisma em apenas uma coisa: o bem, não importa o ângulo que analisemos as suas reações e atitudes. No prisma desse homem singular, brilham apenas valores como a humildade, bondade e caridade.

Mas não devemos pensar que em personagens como o príncipe o bem é simplesmente uma ação efetiva que realiza algo benéfico para o outro, algo que é o contrário do mal. Em Míchkin, o bem tem uma ligação extremamente particular com a liberdade.

A liberdade para ele é transpassada por uma experiência mística que, de certa forma, a anula. É como se a liberdade não constituísse mais o jogo trágico que a todo momento assalta o coração do homem comum – este, sempre preso à escolhas, à angústia de saber da existência do mal e da possibilidade de realizá-lo a qualquer momento. Míchkin ultrapassa essa realidade ao estar sempre vivendo a experiência de que tratamos anteriormente: a *metanoia*, uma espécie de ascese espiritual.

A questão é que, diferentemente de personagens como Raskólnikov, que *atingem* tal estado após cometerem uma transgressão e, arrependidos sinceramente, passam pela experiência da redenção, Míchkin convive nesse estado sem precisar conhecer e experimentar

o mal. A liberdade para ele é, digamos, desnecessária – ou melhor: talvez ela nem exista, nem seja aplicada à sua natureza.

Nesse sentido, devemos pensar aqui na mística ortodoxa católica, e naquilo que ela considera uma experiência espiritual ligada a esse estado que chamamos de *metanoia*. Segundo Pondé, essa vertente religiosa, nascida a partir do grande cisma de 1054, se afasta da tradição messiânica judaica – onde o reino dos céus se constituirá ao longo de um processo histórico –, e tem como base um processo que “acontece imediatamente, isto é, a pessoa que passa pela *metanoia* está em processo de redenção permanente e imediato. Portanto, não é algo que acontecerá no além ou no fim dos tempos” (PONDÉ, 2013, p. 51).

Tal visão da experiência mística se distancia daquilo que a igreja católica realizou, principalmente através da teologia de São Tomás de Aquino (1225-1274), que defendia uma aproximação com o divino através do conhecimento racional desse transcendente – a *cognitio Dei experimentalis* (*ibid.*, p. 51); ou seja, Deus se revelaria pelo conhecimento, à semelhança daquilo que Espinoza nos mostra. Na ortodoxia, porém, o “conhecimento de Deus só pode ser místico. Se não possui conhecimento místico, não se conhece Deus” (*ibid.*, p. 51); em outras palavras, tal experiência não acontece quando habitamos apenas o espaço da imanência.

Voltando ao príncipe Míchkin, vemos nele a cognição mística atuando na essência da sua personalidade; ele não precisou passar pela experiência: ele é a experiência, o símbolo dela encarnado na pele de um homem. Por isso a liberdade inexistiu para ele: ele não precisou escolher porque ela não apresenta para o seu intelecto o aspecto trágico da existência. Isso, claro, não impediu seu sofrimento ao longo da vida, mas o motivo de isso acontecer é aquele que vimos anteriormente: ele, assim como Cristo, era um ser deslocado do seu entorno justamente por ser a exceção extrema, o símbolo da bondade. O trágico nele era causado pelo outro, não pela sua capacidade de fazer o mal – ele nem ao menos tinha ciência da *possibilidade* de fazê-lo.

E aqui entra questão da graça, palavra tão importante, e que vai ganhar ainda mais relevância ao longo do presente texto. Em Míchkin, o fato de ele conviver nessa condição intrínseca de bondade faz com que a experiência da graça acompanhe a sua personalidade constantemente: fazer o bem unicamente porque é esse o único “instinto” presente, reconhecer o mal não com ressentimento ou rancor, mas como possibilidade de converter esse mal em algo bom através da experiência da graça – a gratuidade, a caridade (*caritas*), o doar-se; algo que, em Míchkin, é inerente, tanto *a priori* quanto *a posteriori*.

Diz Pondé:

Para o ortodoxo, graça significa a intervenção real do espírito santo e não alguma coisa que Deus cria e “joga” sobre o ser humano. Para a ortodoxia, a compreensão da graça no universo latino é como se fosse alguma coisa criada (e não a energia incriada de Deus). A dinâmica da graça para o ortodoxo é (apenas) uma energia de Deus que se manifesta na pessoa (PONDÉ, 2013, p. 69).

Nesse sentido, Míchkin representa esse ser “incriado”, quase que um Deus, por estar constantemente nesse estado de graça. E dizemos *quase* pois, mesmo nessa condição espiritual superior, ele é mortal e sofre as consequências dessa sua condição.

Mas, por outro lado, temos aqui uma situação paradoxal. Se a graça é, em pessoas como Míchkin e Cristo, algo inerente, representado pelo estado de pura bondade que ambos emanam constantemente, não podemos dizer a mesma coisa da liberdade. Pelo que vimos até aqui, podemos deduzir que a condição de liberdade que, em pessoas “comuns” é intrínseca – nascemos livres, queiramos isso ou não –, em figuras como o personagem de *O Idiota* e o Messias cristão ela passar a ser, por outro lado, desconsiderada, não existente.

No caso de Cristo, seu destino já estava escrito – pelo menos aos olhos da igreja pós-Paulina, que o alçou à figura de um salvador. Ele deveria vir ao mundo para pregar aos homens, ser preso por isso, condenado e crucificado, ascendendo aos céus no final. Ou seja, a liberdade para ele não existia – sua história já estava contada. Míchkin foi o Cristo sem o aspecto divino, sem a sua história ser antecipadamente contada; isso não impediu, no entanto, que ele também sofresse e fosse “condenado” por aquela sociedade que desconhecia valores como a graça e a compaixão. Ele não teve opção justamente pelo fato de não ter a liberdade para reagir: sua graça incriada o impedia disso.

E mesmo se retirarmos o caráter divino de Cristo, que, como vimos na parte dedicada a Nietzsche, poderia muito ser um homem como Míchkin – um “humano” guiado unicamente pela bondade e a caridade –, a história poderia seguir exatamente a mesma: um ser à parte da sociedade, dotado também dessa graça incriada que, por pregar uma mensagem singular e ser visto como alguém estranho (idiota), sofreu as consequências durante a sua vida na terra.

Nesses dois homens temos sempre a figura de Deus ao fundo: divinos ou não, eles são agraciados pelo bem supremo, padecendo justamente por serem essas criaturas singulares, exemplos de graça e bondade. Míchkin é o personagem que Dostoiévski nos oferece para mostrar que o caminho pregado por Cristo pode ser realizado aqui na terra; a ironia, no entanto, reside no fato de o príncipe ser um estranho justamente por ser bom, e de que os valores cristãos presentes nele estão sendo superados por um sistema moral que coloca o homem – não Deus – no centro do universo.

Desenvolvemos esse raciocínio para fazermos aqui a seguinte pergunta: será que podemos “retirar” Deus – remover a experiência ortodoxa que Dostoiévski valoriza – e ter um homem superior na graça sem a existência do divino? E se tivermos esse “super-homem” nietzschiano às avessas, sua liberdade estaria também comprometida, assim como em Míchkin e em Cristo?

Nietzsche nos fala de um homem que tem como primazia a sua própria vontade de potência e o trágico como motor para viver as suas paixões. Mas esse novo super-homem que estamos considerando aqui pode até se aproximar do nietzschiano ao não acreditar em nenhum deus – não se guiar por valores cristãos –, mas irá contra tudo o que Nietzsche considera ser uma forma virtuosa de se viver. Esse homem vive em pleno estado de graça e desconhece Deus – ama o próximo, mas não retirou tal ensinamento daquilo que Cristo ensina no evangelho e faz o bem sem considerar um paraíso além-vida.

E aqui chegamos a uma espécie de síntese, um amálgama de tudo o que vimos até aqui, principalmente se considerarmos o capítulo que dedicamos à filosofia. Vimos em Agostinho, Leibniz e Espinoza um mundo com Deus e um homem que busca a virtude a partir dessa luz celeste que prega a esse homem uma forma correta de se viver; em Schopenhauer e Nietzsche, por outro lado, temos a tentativa de vislumbrar uma forma do ser humano viver em um mundo sem Deus.

Nesse sentido, talvez as respostas que estamos procurando aqui estejam um pouco naquilo que foi trabalhado nos escritos de cada um desses filósofos e teólogos, mesmo que alguns deles considerem que o amor, por exemplo, só pode vir de Deus. Talvez, mesmo colocando Deus na equação, eles tenham tirado essas conclusões unicamente a partir daquilo que o próprio homem tem a capacidade de realizar e sentir ao longo da sua vida. Uma virtude como a compaixão só poderia existir se vier do alto? Ou o homem tem esse dom dentro de si como um “humano, demasiadamente humano”? O *amor intellectualis Dei* não poderia simplesmente ser um *amor intellectualis*?

Independentemente das perguntas que podemos fazer, nessa luta entre o bem e o mal, a liberdade vem para derrubar qualquer projeto de um homem completamente bom como Míchkin. Como dissemos, ele é um símbolo criado por Dostoiévski, um representante do bem na terra; e esse homem que estamos tentando construir aqui, um ser que viva nesse pleno *amor intellectualis*, sem Deus, também iria conviver, da mesma forma que o príncipe, no plano do *ideal*. Assim, para ele, a liberdade também estaria anulada uma vez que ele também habitaria um plano superior que não permite a ele escolher entre o bem e o mal – algo que é impossível no plano *real* em que vivemos.

Podemos até visualizar esse plano ideal: nós aspiramos pela perfeição ao reconhecermos a possibilidade de ela existir, ainda que seja impossível atingir tal estado; e é essa inclusive uma das provas da existência de Deus, segundo Descartes.<sup>95</sup> Em outras palavras, podemos até pensar nesse homem plenamente bom – como fez Dostoiévski e seu príncipe –, mas não conseguimos atingir esse ideal justamente por sermos, *a priori*, livres e imperfeitos. E é isso que o autor russo preza: ele aceita o jogo entre o bem e o mal “quer porque a liberdade é liberdade de bem somente se é *também, juntamente*, liberdade de mal, quer porque o bem imposto é, ele mesmo, mal” (PAREYSON, 2012, p. 146).

Tendo esse raciocínio em mente, e já colocando um pé na parte intitulada “O Grande Inquisidor”, presente em *Os Irmãos Karamázov*, Pareyson menciona dois exemplos que, à primeira vista, podem parecer diferentes, mas que se conectam dentro da ideia de “construção do bem” (*ibid.*, p. 146), ou seja, de que ao limitar ou reduzir a liberdade do ser humano, reduz-se, também, a capacidade desse ser de fazer o bem, ou ao menos de ter a liberdade e a opção de fazê-lo.

O primeiro exemplo que ele dá está ligado à ideia de “igreja temporal” – que, segundo o filósofo, seria uma “correção da obra de Cristo” (*ibid.*, p. 146) –, e tem relação justamente com a tese defendida pelo cardeal em “O Grande Inquisidor”. Iremos nos deter nessa discussão logo adiante, mas o raciocínio que precisamos ter em mente reside no fato de que a igreja assumiria todos os poderes ao eliminar quase que totalmente a liberdade do homem. Para as altas hierarquias eclesiásticas, o homem não teria capacidade de decidir sobre os próprios problemas e questionamentos, deixando as decisões sobre o seu destino a cargo daqueles que, supostamente, têm comunicação direta com Deus.

O segundo exemplo que Pareyson apresenta tem relação com a teoria da utopia socialista, que, segundo ele, é a “organização da felicidade sobre a terra, que quer realizar a perfeição, esquecendo a imperfeição humana e o ônus de dor e de culpa que pesa sobre o homem” (*ibid.*, p. 147). Amparada na ideia de um estado forte, que supriria as necessidades dos

---

<sup>95</sup> Diz Descartes: “Assim, dado que temos em nós a ideia de Deus ou do ser supremo, com razão podemos examinar a causa por que a temos; e encontraremos nela tanta imensidade que por isso nos certificamos absolutamente de que ela só pode ter sido posta em nós por um ser em que exista efetivamente a plenitude de todas as perfeições, ou seja, por um Deus realmente existente. Com efeito, pela luz natural é evidente não só que do nada nada se faz, mas também que não se produz o que é mais perfeito pelo que é menos perfeito, como causa eficiente e total; e, ainda, que não pode haver em nós a ideia ou imagem de alguma coisa da qual não exista algures, seja em nós, seja fora de nós, algum arquetipo que contenha a coisa e todas as suas perfeições. E porque de modo nenhum encontramos em nós aquelas supremas perfeições cuja ideia possuímos, disso concluímos corretamente que elas existem, ou certamente existiram alguma vez, em algum ser diferente de nós, a saber, em Deus; do que se segue com total evidência que elas ainda existem” (DESCARTES, *Princípios da Filosofia*, Parte I, disponível em <https://www.pucsp.br/pos/cesima/schenberg/alunos/marizabatista/Prova.htm>). Acesso em 24 nov. 2022.

seus cidadãos, a utopia socialista se assemelha muito à igreja temporal. O poder centralizador que, *a priori*, compreende aquilo que as pessoas precisam e, portanto, “sabe melhor” como elas devem viver, é uma analogia à igreja do grande inquisidor; ao limitar a liberdade dos seus cidadãos (fiéis), e impor a eles um sistema já pensado de antemão, sem condições de mudança, a utopia socialista imaginou ter nas suas mãos a possibilidade de resolver os problemas fundamentais do ser humano dentro de uma sociedade.

Tais utopias, que são, segundo Richard Chapple, “racionalmente concebidas a partir de bases não-Cristãs”<sup>96</sup> (CHAPPLE, 1983 p. 98), são vistas por Dostoiévski como um exercício de ateísmo e de futilidade imoral (*ibid.*, p. 98).<sup>97</sup> Ou seja, ao não se apoiar em bases cristãs, elas tenderiam ao fracasso por ignorarem a liberdade do outro e ditarem suas bases estritamente racionais para toda uma sociedade.<sup>98</sup> Seguindo o raciocínio de Chapple:

[...] esquemas Humanísticos para o benefício da humanidade concebidos à parte de uma fundação de fraternidade no amor e Jesus Cristo são, na melhor das hipóteses, ineficazes e violam a liberdade individual. Preocupação com as massas e apoio para ideais Humanísticos invariavelmente obscurecem o foco no indivíduo, e no mundo de Dostoiévski a fraternidade no amor na direção do indivíduo é o primeiro passo para se aproximar de Jesus e [ter] a orientação desejada em vida<sup>99</sup> (*ibid.*, p. 98).

Logo, como já deve ter ficado claro até aqui, diminuir a liberdade individual do homem em nome de um ideal utópico decepa as suas necessidades intrínsecas e fundamentais, a saber, vontades, desejos, aspirações, a necessidade/possibilidade de mudança, etc. Até mesmo a possibilidade de se fazer o mal deve entrar nessa lista pois é condição inerente de um ser livre: o trágico existe porque é parte da nossa natureza.

Assim, igreja temporal e utopia socialista

[s]e preocupam mais com a verdade do que com a liberdade, ou mais com a felicidade do que com a responsabilidade. Acabam, assim, contra o seu próprio desígnio, por realizar o mal completo, porque esqueceram que a verdade genuína não só teme a

<sup>96</sup> “rationally conceived on non-Christian bases”.

<sup>97</sup> Vanessa Rampton, no artigo “Dostoevsky and the Book of Job: The Struggle to Find Faith” (RAMPTON, 2010, p. 205), nos lembra que não era apenas o socialismo um dos alvos de críticas de Dostoiévski por se distanciar de Deus, mas também o capitalismo ocidental.

<sup>98</sup> A teoria de Ivan de que “tudo é permitido”, que trabalhamos anteriormente na presente tese, se encaixa aqui na discussão no sentido de que ela também não tem base cristã, apoiando-se puramente na razão, implicando, consequentemente, em um mundo sem Deus. Nela, a liberdade sem a mensagem divina torna-se mero pretexto para se fazer o que quiser, inclusive cometer um crime como o parricídio, eixo principal da narrativa e onde temos todo o desdobramento filosófico trabalhado em *Os Irmãos Karamázov*.

<sup>99</sup> “Humanistic schemes for the benefit of mankind conceived apart from a foundation of brotherly love and Jesus Christ are at best ineffectual and violate the freedom of the individual. Concern for the masses and support for Humanistic ideals invariably blur the focus on the individual, and in Dostoevsky’s world brotherly love toward the individual is the first step toward Jesus Christ and life’s desired orientation.”

dúvida, mas conhece a possibilidade do erro e atravessa o seu campo, e que a verdadeira felicidade não só não ignora a miséria humana, mas emerge do abismo de sofrimento e culpa que constitui o seu fundo. Elas são as grandes ideologias que iludem o homem e o traem [...] porque participam da imponência do drama humano, do qual querem ser o remédio, não conseguindo ser senão o seu vestígio<sup>100</sup> (PAREYSON, 2012, p. 147).

Tanto a igreja, e seus membros hierarquicamente superiores, quanto os “chefes” do estado socialista, são aqueles que eliminam Deus da equação e querem, eles próprios, definir a liberdade de uma maioria – são eles, portanto, o super-homem, o ser que se considera acima da sociedade a ponto de julgar saber controlá-la (*ibid.*, 147). O que acaba acontecendo é que esse super-homem não é melhor (nem pior) do que o outro, e só “reconhecendo a própria medida humana, dela se salva” (*ibid.*, 148).

Nesse sentido, precisamos nos deter na parte de *Os Irmãos Karamázov* intitulada “O Grande Inquisidor”, que mencionamos anteriormente ao citarmos a igreja temporal. A história parte de um poema contado por Ivan Karamázov ao seu irmão, Aliócha,<sup>101</sup> e trabalha a fundo a questão da limitação da liberdade através da imposição de uma minoria.

A narrativa se desdobra da seguinte maneira: ao se defrontar com Cristo (ele retorna à terra depois de quinze séculos), o cardeal da cidade de Sevilha o reconhece como o messias retornado mas diz não haver a necessidade de ele voltar à terra, argumentando que a igreja está dando conta da humanidade ao limitar a sua liberdade através da imposição de três valores: o milagre, o mistério e a autoridade. O cardeal afirma que o homem prefere ser guiado por um outro (a igreja católica) ao invés de tomar para si o poder das suas decisões. A liberdade seria um fardo que a igreja iria extirpar, tornando o homem um ser mais feliz e realizado. Devido à importância que essa narrativa tem para pensarmos a questão da liberdade, iremos nos deter nos principais detalhes dessa parte do livro.

O poema que Ivan conta a Aliócha tem início com o retorno de Cristo à terra, e sua figura é logo reconhecida pelos habitantes da cidade de Sevilha, que o cercam imediatamente. O Sol do amor “arde em Seu coração, os raios de Luz, da Ilustração e da força emanam dos

<sup>100</sup> Vemos isso no personagem de Chigalióv, de *Os Demônios*, que escreve uma enorme obra em que prega a fundação de uma sociedade baseada na obediência e na ordem em que apenas uma minoria – mais avançada intelectualmente – iria decidir pela maioria. Isso acarretaria, segundo Pareyson (2012, p. 147), uma absoluta despersonalização do homem, que se tornaria uma massa amorfa sem vontades e sem liberdade. Como diz Chigalióv: “Saindo da liberdade ilimitada, eu acabo pelo despotismo ilimitado” (DOSTOIÉVSKI *apud* BERDIAEV, 2021, p. 68).

<sup>101</sup> Mais adiante no capítulo da presente tese, iremos mostrar que não foi apenas “O Grande Inquisidor” o protagonista no diálogo que Ivan e Aliócha travam, mas também as ideias gerais de Ivan a respeito de Deus, que provocam uma mudança na crença de Aliócha e que, de forma salutar, fazem com que ele amadureça a sua fé. Esse embate fé e dúvida, em que fé (Aliócha) compreende e convive com o ateísmo e o ceticismo (Ivan) é, para Bakhtin, um dos alicerces para que a obra de Dostoiévski desenvolva o diálogo e aprofunde sua visão artística de mundo a partir da sua obra (BAKHTIN, 2018, p. 204).

Seus olhos e, derramando-se sobre as pessoas, fazem seus corações vibrarem de amor recíproco” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 344). Ele faz um cego voltar a ver, e, ao cruzar com o funeral de uma menina morta, abre o caixão e a ressuscita, causando grande comoção nos fiéis.

O cardeal da cidade – o “grande inquisidor” –, vendo isso, imediatamente ordena que o homem seja preso e jogado em um calabouço. Horas mais tarde, visita o prisioneiro já sabendo quem ele é, mas faz, no entanto, a pergunta: “És tu? Tu?” (*ibid.*, p. 347). Cristo não responde, e o cardeal inicia um longo monólogo em que detalha aquilo que a igreja, durante os séculos de ausência de Cristo, decidiu fazer para, segundo ele, deixar o homem livre do fardo da liberdade.

O cardeal inicia sua fala já em tom de revolta e irritação: “Por que vieste nos atrapalhar?” (*ibid.*, p. 347), e anuncia que no dia seguinte irá ordenar que ele seja queimado em uma fogueira diante de toda a cidade, e que as mesmas pessoas que hoje beijaram os seus pés irão levar o carvão para a fogueira. Cristo permanece em silêncio enquanto o cardeal mantém um olhar penetrante na direção do seu prisioneiro.

A mensagem de Cristo, pregada quinze séculos antes, tinha como base a ideia de liberdade: “Quero fazê-los livres”<sup>102</sup>, disse Cristo, mas, de acordo com o inquisidor, “Essa questão nos custou caro” (*ibid.*, p. 348), e segue no seu comentário:

[...] finalmente concluímos esse caso em teu nome. Durante quinze séculos nós nos torturamos com essa liberdade, mas agora isto está terminado, e solidamente terminado. Não acreditas que está solidamente terminado? Olhas com docilidade para mim e não me concedes sequer a indignação? Contudo, fica sabendo que hoje, e precisamente hoje, estas pessoas estarão mais convictas do que nunca de que são plenamente livres, e entretanto elas mesmas nos trouxeram sua liberdade e a colocaram obedientemente a nossos pés (*ibid.*, p. 348).

Aliócha chega a duvidar do cardeal, perguntando para Ivan se o inquisidor está zombando ou ironizando a situação. Mas Ivan afirma que tal, digamos, estratégia, tem como fim tornar as pessoas felizes pelo fato de a igreja ter “vencido a liberdade” (*ibid.*, p. 348) ao absorvê-la para si e, assim, desagrilhoar os homens desse fardo. E agora nas palavras do cardeal: “O homem foi feito rebelde; por acaso rebeldes podem ser felizes?” (*ibid.*, p. 348).

Essa última colocação une dois aspectos do homem que estão, na verdade, entrelaçados: a liberdade e a condição trágica advinda dessa liberdade. O cardeal se rejubila pelo fato de Cristo ter transferido a causa para a igreja ao dar o direito a ela de “ligar e desligar”, como dizem os versículos presentes no evangelho de Mateus (16, 19): “E lhe te darei as chaves do reino dos céus, e o que você ligar na terra será ligado no céu, e o que você desligar na terra será

---

<sup>102</sup> Ver: João 8, 31.32.

desligado no céu”. Tais palavras são ditas ao apóstolo Pedro, e dariam poder à igreja para decidir o destino dos homens, segundo a interpretação do cardeal.

Em seguida, o inquisidor passa para a questão central de todo o poema: as três tentações que Cristo recebeu do diabo durante o período que passou no deserto, negando todas a partir do pressuposto de manter a liberdade dos homens intacta.

A primeira tentação do diabo para Cristo está na transformação das pedras em pães,<sup>103</sup> pois ao fazer isso “atrás de ti correrá como uma manada a humanidade agradecida e obediente” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 351). O cardeal, criticando mais uma vez a necessidade de Cristo de priorizar, acima de tudo, a liberdade do homem, comenta: “Entretanto, não quiseste privar o homem da liberdade e rejeitaste a proposta, pois pensaste: que liberdade é essa se a obediência foi comprada com o pão?” (*ibid.*, p. 351). Porém, na ausência do messias, é a igreja que irá alimentar o homem, “e só nós os alimentaremos em teu nome e mentiremos que é em teu nome que o fazemos” (*ibid.*, p. 351). O inquisidor segue, agora em um tom mais enérgico:

Oh, nunca se alimentarão sem nós! Nenhuma ciência lhes dará o pão enquanto eles permanecerem livres, mas ao cabo de tudo eles nos trarão a sua liberdade e a porão a nossos pés, dizendo: “É preferível que nos escravizeis, mas nos deem de comer”. Finalmente compreenderão que, juntos, a liberdade e o pão da terra em quantidade suficiente para toda e qualquer pessoa são inconcebíveis, pois eles nunca, nunca saberão dividi-los entre si! Também hão de persuadir-se de que nunca poderão ser livres porque são fracos, pervertidos, insignificantes e rebeldes (*ibid.*, p. 351).

O ser humano, na condição de criatura livre, é fraco, e sua fraqueza irá inevitavelmente se converter em egoísmo e rebeldia. O pão não irá ser dividido igualmente e muitos homens e mulheres ficarão sem ter o que comer. Se Cristo, no entanto, aceitasse essa primeira tentação, a humanidade teria alimento para sempre, e não podendo escolher e decidir o que e o quanto irão comer, a igualdade plena iria prevalecer.

Na sequência do seu raciocínio, o cardeal argumenta que o egoísmo intrínseco do homem trágico, e a sua incapacidade de não poder viver em comunhão igualitária com o outro – ou seja, de ter sempre a tendência a escolher o mal no jogo da liberdade –, fazem com que esse homem deseje sempre, ainda que inconscientemente, sujeitar-se a um outro, fazer com que o outro decida em nome de todos. Cristo, se aceitasse essa tentação do diabo, seria a voz de união e felicidade. Como diz o cardeal: “Eu te digo que o homem não tem uma preocupação mais angustiante do que encontrar a quem entregar depressa aquela dádiva da liberdade com

---

<sup>103</sup> Dostoiévski usa o evangelho de Mateus como referência na sequência das tentações, e não o de Lucas. Dizemos isso pois há uma inversão na segunda e terceira tentação em cada um dos evangelhos mencionados.

que esse ser infeliz nasce” (*ibid.*, p. 351-352). Mas, no entanto, “a bandeira do pão da terra [...] a rejeitaste em nome da liberdade e do pão dos céus” (*ibid.*, p. 351).

O inquisidor até reconhece o mérito do Messias, que, ao manter a liberdade do homem, preserva também a finalidade de viver; caso contrário, o homem não aceitaria viver e preferiria dar cabo da própria vida a viver cercado de pães (*ibid.*, p. 353). No entanto, para o cardeal, Cristo, ao invés de “assenhorar-se da liberdade dos homens” (*ibid.*, p. 353), aumentou-a ainda mais:

[...] tu a multiplicaste e sobrecarregaste com seus tormentos o reino espiritual do homem para todo o sempre. Desejaste o amor livre do homem para que ele te seguisse livremente, seduzido e cativado por ti [...], mas será que não pensaste que ele acabaria questionando e renegando até tua imagem e tua verdade se o oprimissem com um fardo tão terrível como o livre arbítrio? Por fim exclamarão que a verdade não está em ti, pois era impossível deixá-los mais ansiosos e torturados do que o fizeste quando lhes reservaste tantas preocupações e problemas insolúveis. Assim, tu mesmo lançaste as bases da destruição de teu próprio reino, e não culpes mais ninguém por isso (*ibid.*, p. 353).

Assim, aquilo que Cristo prezava acima de qualquer outra coisa, a liberdade, acaba se voltando contra as próprias bases da sua teologia, e o homem, preso à sua própria condição de criatura livre, acaba mergulhado na angústia de ter diante de si o livre arbítrio e o conhecimento do bem e do mal. Com essas “ferramentas” em mão, o homem acaba atribuindo ao seu criador o fato de viver em constantes “preocupações e problemas insolúveis”, como diz o cardeal.

A primeira tentação, negada por Cristo, seria, para o cardeal, um passo fundamental para atenuar consideravelmente esse fardo, pois ao dar o “pão da terra” ao invés do “pão dos céus”, o homem tira das próprias costas o problema constante de estar sempre precisando produzir o próprio alimento e veneraria a figura de Jesus, responsável por realizar essa dádiva.

E aqui o inquisidor nos introduz àquilo que citamos no início dessa análise de “O Grande Inquisidor”: as três forças principais de que a igreja faz uso para “cativar para sempre a consciência desses rebeldes fracos” (*ibid.*, p. 354), a saber, o milagre, o mistério e a autoridade. Essas três forças rejeitadas por Cristo, agora nas mãos da igreja, manteriam a humanidade sempre em um estado de fascínio ao saber ser ela própria inferior e pecadora aos olhos de Deus – este, agora nada mais que um símbolo para que a instituição romana perpetue o seu domínio.

O *milagre*, de acordo com o poema de Ivan, se associa à segunda tentação que o diabo propõe a Cristo: “Se queres saber se és filho de Deus atira-te abaixo, porque está escrito que os anjos o susterrão e o levarão, e que ele não tropeçará nem se ferirá, e então saberá se és filho de Deus e provarás qual é tua fé em teu pai” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 354 – em Mateus 4, 5.6). A negação de Cristo de realizar tal ato é vista pelo cardeal como uma atitude superior e sagaz,

pois cumprir o que o diabo pede seria duvidar de Deus – e perder a fé no próprio pai e criador faria com que ele caísse; nas palavras do cardeal: “te arrebetarias contra a terra que vieste para salvar” (*ibid.*, p. 354).

Além disso, o ato de Cristo é nobre pois pressupõe que, a partir da condição de liberdade, o homem, mesmo não testemunhando o milagre, o seguiria e também se manteria fiel a Deus. Em outras palavras, a magnificência de tal acontecimento miraculoso – ser carregado por anjos e ser salvo – seria um ato que forçaria o ser humano a acreditar em Deus, e isso iria contra o livre arbítrio.

O problema é que, para o cardeal, rejeitar o milagre, seja qual for ele, é rejeitar algo maior que Deus, visto que o homem tem mais apreço à maravilha de um ato que vai contra as leis naturais do que à crença em um Deus invisível – Deus este que esse homem procura incansavelmente ao mesmo tempo que vive, na terra, a sua condição trágica de sofrimento. Ou seja, é justamente o milagre a prova de que Deus existiria – a demonstração de que há uma criatura superior zelando pelo ser humano; isso abriria caminho para uma fé incontestável do homem em Deus e para a conseqüente veneração de um único criador.

E o próprio fato de Cristo ter se negado a descer da cruz antes de morrer – o que provaria a todos que era o messias – é alvo de críticas do cardeal:

Não desceste da cruz quando te gritaram, zombando de ti e te provocando: “Desce da cruz e creemos que és tu”. Não desceste porque mais uma vez não quiseste escravizar o homem pelo milagre e ansiavas pela fé livre e não pela miraculosa. Ansiavas pelo amor livre e não pelo enlevo servil do escravo diante do poderio que o aterrorizava de uma vez por todas. Mas até nisto tu fizeste do homem um juízo excessivamente elevado [...]. Se o estimasses menos, menos teria exigido dele, e isto estaria mais próximo do amor, pois o fardo dele seria mais leve. Ele é fraco e torpe (*ibid.*, p. 354-355).

Aqui, a liberdade de escolha do ser humano entra em choque com a ideia de amor livre que o cardeal menciona. Se Cristo ama tanto o ser humano, por que não dá alimento a ele? Porque não prova ao homem que o milagre – e, portanto, o divino – existe?

Dissemos anteriormente que a liberdade é uma espécie de mediadora entre o bem e o mal – é a partir dela que os atos humanos se convertem em escolhas e modificam o destino da humanidade; e temos aqui, nesse momento, o inquisidor questionando o Messias quanto à possibilidade de ele decidir o destino da humanidade através de uma escolha livre. E é quase um ato reflexo nos perguntarmos aqui se ao salvador, o filho de Deus, cabem as mesmas regras aplicadas ao ser humano, visto que Cristo seria um ente divino, diretamente ligado a Deus. Mas, nesse sentido, precisamos nos lembrar que o fato de Cristo ser um ente superior, que conhece

apenas o bem, faz com que sua liberdade fique suspensa – lembremos aqui do príncipe Míchkin, que também se encontra atrelado a esse paradoxo.

Para criaturas superiores como Cristo, é preciso aceitar a máxima inexorável: o homem precisa ser livre – é esse o estado inerente a uma criatura imperfeita. No fundo, Cristo não escolhe negar as três tentações; ele, ao ser perfeito, simplesmente não tem a opção de ir contra a liberdade humana e faz com que a “decisão”, *a priori*, já esteja tomada – ou melhor, que ela nem ao menos exista ou seja considerada. Como diz Berdiaev: “O Cristo conhece unicamente o poder do amor, só compatível com a liberdade” (BERDIAEV, 2021, p. 173).

Podemos até conceber que os questionamentos do cardeal, tanto os que já tratamos nas páginas acima quanto os que ainda serão trabalhados, estariam, a partir dessas considerações, infundados, mas Dostoiévski irá, ao final do trecho, nos deixar com uma questão fundamental; por isso, é importante nos determos na sequência da narrativa de Ivan para nos aprofundarmos melhor nessa discussão fascinante que o autor russo faz sobre a liberdade em *Os Irmãos Karamázov*.

Se o milagre, aos olhos da igreja, centralizaria a crença da humanidade em um só Deus ao mostrar a todos que Cristo é de fato divino, o *mistério* seria, para o cardeal, um instrumento fundamental de obediência a partir dessa fé não livre, mas imposta. Para tanto, o inquisidor se apoia em uma passagem do livro do Apocalipse, de João (7, 4-8), quando o profeta diz ter visto “todos os participantes da primeira ressurreição e que eles eram doze mil por geração” (*ibid.*, p. 355).

Para o inquisidor, tal número constituiria apenas aqueles que seguiram à risca tudo o que Cristo ensinou, e que eles seriam não homens, mas deuses. Esses “filhos da liberdade, do amor livre, do sacrifício livre e magnífico”, tudo em nome de Cristo (*ibid.*, p. 355), são vistos pelo inquisidor como uma minoria abençoada; e aqui ele faz uma pergunta: mas e o restante? Como ficam aqueles que, de alma fraca, não conseguem chegar à altura dos escolhidos? Por que Deus abandona esse grande número ao relento?

Esse *mistério* é o que intriga o cardeal, que, assim como o milagre, toma para si – para a sua igreja – o direito de possuí-lo dentro da sua liturgia. Nas palavras dele:

Mas se é um mistério, então nós também estaríamos no direito de pregar o mistério e ensinar àquelas pessoas que o importante não é a livre decisão de seus corações nem o amor, mas o mistério, ao qual eles deveriam obedecer cegamente, inclusive contrariando suas consciências (*ibid.*, p. 355).

Essa espécie de segredo, atrelado ao milagre, reforçaria ainda mais a obediência dos fiéis e, concomitantemente, diminuiria também a sua liberdade. Em outras palavras, ao pregar o mistério não apenas da escolha dos eleitos, como o cardeal exemplifica, mas de tudo aquilo que o ser humano não consegue responder e compreender, essa igreja temporal ganha controle sobre a parcela fraca e submissa que não consegue viver na plenitude do amor.

Como diz o cardeal, a igreja teria o direito de *pregar* e *ensinar* o mistério, ficando implícito que a revelação de tal segredo reside apenas na esfera da possibilidade – o mistério fascina, mantém o fiel constantemente atraído para a fonte de onde as suas dúvidas emanam, e reiteradamente lembra esse seguidor de que há um lado obscuro da sua crença que necessita firmemente de uma fé inabalável e de uma obediência cega.

O mistério se liga também à *autoridade* que a igreja tem sobre os homens, e aqui o inquisidor faz uma revelação a Cristo:

Sou eu que escondo de ti nosso mistério? É possível que tu queiras precisamente de meus lábios, então escuta: não estamos contigo, mas com *ele*, eis o nosso mistério! Faz muito tempo que já não estamos contigo, mas com *ele*, já se vão oito séculos. Já faz exatos oito séculos que recebemos dele aquilo que rejeitaste com indignação, aquele último dom que ele te ofereceu ao te mostrar todos os reinos da terra: recebemos dele Roma e a espada de César, e proclamamos apenas a nós mesmos como os reis da terra, os únicos reis [...] (*ibid.*, p. 356).

Fazendo referência à formação do estado teocrático – oito séculos antes do momento em que se passa a narrativa, e que deu ao papa plenos poderes na terra –, o inquisidor revela a Cristo que a igreja aceitou a terceira tentação do diabo, e que tem, portanto, um pacto apenas com *ele*. Lembremos que a terceira tentação se liga justamente a dar a Cristo poder total sobre toda terra se ele adorasse e idolatrasse o diabo; e tendo Jesus negado tal acordo, a igreja faz o pacto com o “poderoso espírito” e agora exerce domínio ilimitado sobre todos os homens.

E assim como o milagre daria a crença cega do homem em Deus, e o mistério a obediência, a autoridade que Cristo teria sobre tudo permitiria, segundo o cardeal, “a união universal” dos homens (*ibid.*, p. 356). Diz o inquisidor:

Por que rejeitaste esse último dom? Aceitando esse terceiro conselho do poderoso espírito, tu terias concluído tudo o que o homem procura na Terra, ou seja: a quem sujeitar-se, a quem entregar a consciência e como finalmente juntar todos no formigueiro comum, incontestável e solidário, porque a necessidade da união universal é o terceiro e último tormento dos homens [...]. Se aceitasses o mundo e a espada púrpura de César, terias fundado o reino universal e dado a paz universal. Pois, quem iria dominar os homens senão aqueles que dominam suas consciências e detêm o seu pão em suas mãos? (*ibid.*, p. 356-357).

Ao deter essas três forças, o cardeal acredita que a igreja não iria demorar muito para efetivar o estado de comunhão entre os homens, e que sob esse domínio “todos serão felizes e não mais se rebelarão nem exterminarão uns aos outros em toda a parte, como sob *tua liberdade*” (*ibid.*, p. 357, grifo nosso). Temos, portanto, uma igreja que faz um pacto com o diabo, que limita a liberdade do ser humano, mas que busca, a partir desse “contrato”, a paz universal.

O plano do cardeal entra em choque justamente com aquilo que Nietzsche criticou em vários dos seus escritos ao tratar da igreja católica: a ideia de uma humanidade fraca e ressentida, sempre olhando para o alto ao procurar por respostas e ao se defrontar com os próprios problemas. O cardeal menciona:

[...] o rebanho tornará a reunir-se e tornará a sujeitar-se, e agora de uma vez por todas. Então lhe daremos uma felicidade serena, humilde, a felicidade dos seres fracos, tais como eles foram criados [...]. Nós lhes diremos que todo o pecado será expiado se for cometido com nossa permissão; permitiremos que pequem, porque os amamos, e assumiremos o castigo por tais pecados; que seja. Nós o assumiremos e eles nos adorarão como benfeitores que assumiram seus pecados diante de Deus (*ibid.*, p. 358).

E logo adiante, finaliza a sua fala em um tom raivoso, esperando avidamente pelo dia seguinte, quando as pessoas irão, como um rebanho, queimar Jesus Cristo:

[...] amanhã verás o seu rebanho obediente, que ao primeiro sinal que eu fizer passará a arrancar carvão quente para tua fogueira, na qual vou te queimar porque voltaste para nos atrapalhar. Porque se alguém mereceu nossa fogueira mais do que todos, esse alguém és tu. Amanhã te queimarei. *Dixi*<sup>104</sup> (*ibid.*, p. 360).

O poema termina, mas o diálogo entre Ivan e Aliócha segue acalorado, pois Aliócha vê a narrativa do irmão como um elogio a Deus, uma vez que a visão de liberdade que o inquisidor propõe é, para o irmão caçula, algo em que ninguém iria acreditar e que não seria essa a forma correta de entendê-la. Mais adiante, Aliócha, após rejeitar o comentário de Ivan de que o inquisidor, bem como os membros da igreja temporal, eram “homens inteligentes”, vai afirmar: “Nenhum deles tem semelhante inteligência nem tais mistérios e segredos... Todo o segredo deles se resume unicamente ao ateísmo. Teu Inquisidor não crê em Deus, eis todo seu segredo” (*ibid.*, p. 363).

Ivan congratula o irmão pela perspicácia – na visão de Ivan, o inquisidor seria, de fato, ateu. Em seguida, afirma que o cardeal, “no crepúsculo da sua vida”, se convence claramente

---

<sup>104</sup> “Assim eu disse”, em latim.

de que apenas os conselhos do diabo “poderiam acomodar numa ordem suportável os rebeldes fracos” (*ibid.*, p. 363). Ivan segue:

Pois bem, convencido disto ele percebe que precisa seguir a orientação do espírito inteligente, do terrível espírito da morte e da destruição, e para tanto adotar a mentira e o embuste e conduzir os homens já conscientemente para a morte e para a destruição, e ademais enganá-los durante toda a caminhada, dando um jeito de que não percebam aonde estão sendo conduzidos e ao menos nesse caminho esses míseros cegos se achem felizes (*ibid.*, p. 363).

E é só durante esse diálogo entre os dois irmãos que descobrimos também qual é o final proposto por Ivan. Já sabemos que Jesus ficou o poema todo calado, ouvindo o que o cardeal tinha a dizer; e no momento que a fala termina, paira um longo silêncio entre os dois. O cardeal começa a ficar inquieto, e deseja que o prisioneiro fale, ainda que fosse alguma coisa “amarga, terrível” (*ibid.*, p. 364), mas Cristo “se aproxima do velho em silêncio e calmamente lhe beija a exangue boca de noventa anos” (*ibid.*, p. 364). Jesus vai embora, mas não sem antes ouvir o inquisidor gritar às suas costas: “Vai e não voltes mais... Não voltes em hipótese nenhuma... nunca, nunca!” (*ibid.*, p. 364).

E depois de trocarem mais algumas palavras, Aliócha lembra o irmão do “tudo é permitido”, frase principal da teoria de Ivan e que Aliócha renega. E em um momento mais emotivo entre os dois, Ivan enuncia:

Meu irmão, ao partir eu achava que tinha no mundo ao menos a ti – proferiu subitamente Ivan com inesperada emoção –, mas agora vejo que nem em teu coração tenho lugar, meu querido eremita. Não renego a fórmula “tudo é permitido”, mas tu me renegas por isto, não é, não é? (*ibid.*, p. 365).

Em seguida, em uma atitude inusitada que Ivan nomeia de “plágio literário”, Aliócha se levanta e dá um beijo na boca do irmão, remetendo, além do beijo que Cristo dá no cardeal, a uma cena que acontece anteriormente na obra, quando o *stárietz* Zossima, superior de Aliócha, dá um beijo em Dmitri durante o encontro dos Karamázov no mosteiro do *stárietz*.

E podemos traçar um paralelo interessante entre o beijo que Cristo dá no cardeal e o que Zossima dá em Dmitri, pois ambos unem as duas questões que mais discutimos até o momento no presente capítulo: a *liberdade* e a *condição trágica* do ser humano.

O beijo de Jesus no inquisidor representa justamente aquilo que foi o principal fator para que o monólogo do cardeal acontecesse: a *liberdade* do homem. Pois se o cardeal acredita que devemos guiar o ser humano através do milagre, do mistério e da autoridade para que ele

seja feliz, Cristo segue o caminho oposto, tendo como axioma a liberdade intrínseca da espécie humana.

Depois que o cardeal expõe toda a sua teoria, a única coisa que Cristo faz – que deve fazer – é aceitar a liberdade do inquisidor de realizar o seu plano sem colocar qualquer interferência no caminho. Em outras palavras, se Jesus realmente voltasse para a terra, estaria interferindo no plano dos homens – dessa igreja temporal, feita de homens. Assim, Cristo humildemente compreende o lado do inquisidor e, em nome da liberdade humana, dá um beijo na sua boca e desaparece da terra.

O beijo do *stárietz* Zossima, por outro lado, representa a aceitação da *condição trágica* do ser humano pois funciona como um prenúncio do que está para acontecer com o personagem de Dmitri Karamázov: a acusação de parricídio que cai no seu colo e a posterior condenação de trabalhos forçados na Sibéria. Ou seja, Dmitri é a representação plena da batalha entre o bem e o mal ao passar por todo um processo de culpa, expiação e possível redenção.

Os dois beijos funcionam como ápices dessas duas condições inerentes do ser humano: liberdade e desgraça – liberdade como estado que, em essência, é parte do homem, mas que, em consequência, irá atirar esse homem no desfiladeiro da sua tragicidade. Cristo beija o inquisidor pois sabe que os planos dos homens não devem ter a interferência do divino – por isso ele nega as três tentações que dariam poder ilimitado sobre todos na terra. Zossima beija Dmitri pois sabe que o homem vive nessa dança entre o bem e o mal – com Dmitri representando, como vimos, os dois lados perfeitamente –, por isso o beija em sinal de piedade e compaixão pela sua condição de sujeito desgraçado.

E agora é o momento de nos perguntarmos: como podemos interpretar “O Grande Inquisidor” como um todo? O mecanismo de funcionamento proposto e implementado pela igreja durante a ausência de Cristo seria a forma correta e mais adequada da humanidade viver? O inquisidor amaria a humanidade mais do que Cristo?

As medidas práticas adotadas pela igreja temporal converteriam o homem mais em uma ovelha dentro de um rebanho do que um ser que pensa e age conforme a sua compreensão do mundo. A liberdade, sendo limitada, pode até ajudar a evitar certas desigualdades, por exemplo, sociais, ao inserir o homem dentro de um espaço de menor ação – com menos chances de ele, por exemplo, causar o mal ao seu próximo, ou a um grupo maior. Mas, como vimos no exemplo que Luigi Pareyson nos dá sobre o socialismo, limitar a liberdade do homem ao buscar a igualdade e a justiça pode culminar (e culminou) em ditaduras totalitárias justamente porque vai contra essa condição intrínseca do homem de ser livre.

Ainda falando do modelo socialista, podemos traçar um outro paralelo com “O Grande Inquisidor” e afirmar que tal forma de governo é a que acataria as três tentações negadas por Cristo e subjugaria o homem ao limitar a sua liberdade, exatamente da forma que vemos na fala do cardeal. Nikolai Berdiaev vai além, e vê que a ligação se estende às ideias de Stiepan Vierkhoviénski e de Chigalióv, em *Os Demônios*.

Em um paralelo com o catolicismo, Berdiaev destaca a semelhança entre o funcionamento da instituição romana e as bases de pregação socialistas:

O catolicismo [...] era portador da ideia romana de uma universalidade baseada sobre o constrangimento, de uma união obrigatória entre os seres, de uma organização da sua vida terrestre. Ideia que repousa igualmente nos alicerces do socialismo e que, aqui como lá, nega a liberdade do espírito humano. Cada vez que se prega a religião do reino terrestre e do pão terrestre, a liberdade é comprometida [...]. O estado socialista só conhece uma verdade à qual ele quer prender obrigatoriamente os seres, não deixa nenhuma faculdade de escolha (BERDIAEV, 2021, p. 123-124).

Nesse sentido, a igreja temporal, bem como a ideologia socialista, pode até ter a intenção de “melhorar” a relação entre os seres humanos, mas irá cair inevitavelmente nesse estado de instabilidade advindo do problema da liberdade; e dizemos aqui *problema* não no sentido de que ela deveria ser eliminada, ou que seria melhor não existir, mas de que ela é, *a priori*, natural no ser humano. Assim, o plano apresentado pelo cardeal tende a falhar porque conspurca justamente esse aspecto inerente ao homem.

O cardeal pode até ter razão ao afirmar que o ser humano gosta de se sujeitar a um grupo específico que tome as decisões para a maioria, mas isso não significa que essa maioria precise estar agrilhoadada, sem a *opção* de decidir seguir esse grupo ou não. A igreja proposta pelo inquisidor é uma igreja que impõe regras – assim como o estado totalitário –, não dando a chance de o ser humano escolher seguir outro caminho.

Cristo, como veremos adiante, dá a opção de o homem seguir ou não o caminho proposto a partir das suas pregações. Ele respeita – ou melhor: ele *reconhece* a liberdade do homem, bem como a condição trágica advinda dessa condição de criatura livre, e mantém essa liberdade intacta porque, ao limitá-la, estaria indo contra o seu próprio princípio de amor ao próximo. Em outras palavras, amor, compaixão, bondade, etc., são considerados verdadeiros apenas quando uma pessoa tem tais sentimentos de maneira totalmente livre para um outro, e não por imposição.

Assim, a verdadeira humanidade só alcançará a união universal quando reconhecer a liberdade plena do outro e, a partir desse reconhecimento, entender que todos são iguais e passíveis de compaixão. Esse seria o caminho inicial proposto por Cristo para chegarmos à paz

universal; paz esta que foi, também, antevista pelo cardeal, mas com a fulcral diferença de que em Cristo o ser humano estaria a todo momento de mãos desatadas e condizente com o seu estado inerente de liberdade.<sup>105</sup>

A lei divina é aquela que pode guiar o ser humano sem que ele se torne um super-homem – sem que ele se distancie do outro e o subjugue. O ensinamento de Cristo é o caminho que Dostoiévski aceita e nos revela através das suas narrativas, principalmente em *Os Irmãos Karamázov*, como veremos na parte seguinte, dedicada ao amor.

E servindo aqui como um breve prelúdio do que iremos ver, citamos Pareyson, que afirma:

Deus é, de fato, o único ser que pode superar o homem sem oprimir-lo. É o único que pode dar-lhe uma lei – de modo que ele não se exalte a super-homem, com o inevitável contragolpe de degradar-se a sub-homem – sem, por isso, suprimir a sua liberdade, mas, antes, exigindo-a, solicitando-a e até mesmo a instituindo na sua natureza e garantindo o seu exercício (PAREYSON, 2012, p. 148).

Em outras palavras, como diz Pondé: “fora de Deus não há liberdade” (PONDÉ, 2013, p. 131) –, a liberdade seria uma espécie de tesouro que foi dado ao homem pelo seu criador. E já colocando um pé na próxima parte:

A materialidade da experiência direta de Deus é, para a ortodoxia, pura misericórdia, um outro nome para o amor. Nesse sentido, as obras de Dostoiévski parecem indicar que o amor é, de todas as coisas observáveis em meio à natureza, a única que conserva intacta sua origem sobrenatural (Sônia [de *Crime e Castigo*] é um exemplo claro disso) [...], e que a única possibilidade de a pessoa não ser decomposta pelo mecanismo inevitável do mal que é a natureza, tal como se encontra, é sendo amada [...]. Na obra de Dostoiévski, a experiência do amor é muito forte. A experiência direta de Deus, a experiência religiosa, materializa-se no mundo como amor (*ibid.*, p. 122).

Assim, teríamos uma espécie de *reconhecimento* de que todos temos a capacidade de união através do amor – aquilo que Pondé chama de “materialidade da experiência direta de Deus”. E na próxima parte iremos explorar principalmente o lado “teórico” que Dostoiévski nos oferece através dos ensinamentos do *stárietz* Zossima, e ligarmos o seu funcionamento com

---

<sup>105</sup> É válido mencionar aqui uma obra de Dostoiévski que é muitas vezes esquecida quando é tratado o tema da liberdade e o caminho para a paz universal. Trata-se de *O Sonho de um Homem Ridículo*, escrito em 1877, que mostra a necessidade de se ter o conhecimento do bem e do mal – e, portanto, a liberdade plenamente ativa – para chegarmos à harmonia. O “homem ridículo” é aquele que conhece essa verdade e, mesmo sendo considerado um louco, é um “louco sábio” que, nas palavras de Cecília Rosas, “apesar de ridicularizado pelo mundo, segue sendo o único capaz de dizer a verdade. Sua condição, no entanto, não lhe provoca raiva pelos que o ridicularizam, mas amor” (ROSAS, 2021, p. 206).

alguns dos personagens de Dostoiévski que passaram pela experiência do amor ativo e saíram dela completamente mudados.

Em outras palavras, será importante passarmos pelos momentos em que Dostoiévski organiza a sua visão sobre o amor (visão esta que se assemelha muito com a de Mahler), aplicando-a nos personagens que mais representavam – encarnavam – esse ideal na terra. De forma que, tendo passado pelo mal, pelo bem, e depois ter unificado essas duas forças dentro da liberdade, iremos vislumbrar um “fechamento” da teodiceia de Dostoiévski ao chegarmos a um consenso sobre como o ser humano pode viver a partir dessa ideia de amor *caritas* que emana de um ser divino, e que pode resolver – ou atenuar consideravelmente – o problema do mal no mundo. Esse amor *caritas* irá aparecer também não apenas no *Fausto*, mas em diversos momentos da obra de Mahler, revelando essa forte conexão entre os três artistas.

O pecado, dentro desse tipo de amor, é visto não como a quebra de um mandamento – isso para Dostoiévski era algo a ser superado –, mas “como ausência de compaixão” (KJETSAA, 1995, não paginado), ligando, assim, as noções de compaixão, amor e liberdade dentro dessa teodiceia.

E finalizando a parte, citamos aqui novamente Pondé, que resume toda essa discussão nos seguintes termos:

Dostoiévski não é um teólogo da libertação, entendendo-se esse movimento como aquele envolvido com a transformação histórica da sociedade, com o enfrentamento das instituições injustas etc. Mas, sem dúvida, ele é um teólogo da liberdade. Para ele, as duas palavras que estariam mais próximas da síntese da condição humana seriam: amor e liberdade (PONDÉ, 2013, p. 146).

### 3.4 A RESPONSABILIDADE POR TODOS É O CAMINHO PARA O AMOR

O bem e o mal, condicionados pela liberdade, travam batalha no coração dos homens. É essa a fundação que edificamos até aqui depois da discussão realizada dentro desses três alicerces estudados. E o que fica pendendo no ar é a busca por uma solução – ou ao menos indicações – para seguirmos um caminho mais correto dentro daquilo que Cristo pregou; tudo isso, claro, à luz do que Dostoiévski nos dizia através das suas principais obras.

Já ficou claro até aqui que tanto o amor quanto o senso de caridade para com o outro são as principais bases apresentadas pelo autor russo – isso, como dissemos, irá ser reforçado quando estudarmos a crença de Goethe e a cena final do *Fausto* –; mas ainda não adentramos os mecanismos de funcionamento desse formato de crença e de visão de mundo que se ligam, e muito, àquilo que Gustav Mahler tinha como base para a sua própria crença.

Para tanto, é preciso olharmos com calma outras partes presentes em *Os Irmãos Karamázov*, livro que Mahler tanto estimava e que contém diversas chaves de entendimento dentro da ideia de amor e de caridade. Assim, é inevitável nos determos na parte intitulada “O Monge Russo” (livro VI), que fala sobre o *stárietz* Zossima, tutor de Aliócha Karamázov, figura de respeito dentro e fora do mosteiro onde vivia, e cuja filosofia de vida reflete muito o que Dostoiévski entendia como forma de vivermos dentro daquilo que Cristo pregou.

“O Monge Russo” é dividido em três partes; a primeira, intitulada “O *stárietz* Zossima e seus visitantes”, versa sobre o último encontro de Aliócha e o monge logo após a conversa que o caçula dos Karamázov tem com o seu irmão, Ivan; em seguida, na parte de (longo) título “A vida do hieromonge *stárietz* Zossima, morto na graça de Deus, redigida a partir das suas próprias palavras por Alieksiêi Fiódorovitch Karamázov, personagem este que ganhará protagonismo dentro dessa parte dedicada à culpa universal e ao amor. Dados Biográficos”, temos justamente a história de Zossima e a descoberta da sua fé a partir de fatos ocorridos na sua vida; na terceira parte, “Trechos das palestras e sermões do *stárietz* Zossima”, temos exposta de forma mais direta as colocações a respeito da sua filosofia de vida.

Segundo Dostoiévski, o livro VI dos *Irmãos Karamázov* funciona como uma resposta, ainda que indireta, ao poema “O Grande Inquisidor”, de Ivan, que vimos na parte anterior da

presente tese<sup>106</sup> (MOTTA, 2013, p. 72). Zossima em nenhum momento faz afirmações decisivas e claras sobre “como viver” – como se prescrevesse, sistematicamente, maneiras de agir no mundo –, mas filosofa sobre questões universais, enfatizando sempre a empatia que um ser deve sentir pelo outro através da noção de “culpa universal”. Iremos entrar em mais detalhes em breve, mas podemos deixar aqui a ideia de que, ao reconhecermos a nossa culpa perante o outro – nossa condição trágica –, criamos laços com esse outro, também pecador, com o intuito de vivermos de forma mais humilde e amorosa; em outras palavras, cada um é responsável por todos dentro dessa filosofia espiritual proposta pelo seu mentor.

Aliócha, como veremos, irá passar por uma crise em sua fé logo após a morte do *stárietz* – crise esta catalisada ao ouvir as colocações de Ivan sobre Deus. De qualquer maneira, a visão de mundo de Zossima permanece dentro dele, e irá bastar um momento de epifania espiritual para que ele associe as pregações à sua crença.

Em suas prédicas, Zossima apresenta uma postura perante a vida e o problema do sofrimento diametralmente oposta a de Ivan, servindo de contrapeso à consciência de Aliócha em seu momento de crise. Esta consiste na serena aceitação, não necessariamente passiva, do caráter trágico da existência, nascida da convicção da existência de um Deus misericordioso e compassivo (MOTTA, 2013, p. 74).

Essa “serena aceitação” do *stárietz*, contraposta à enfática defesa do cardeal em “O Grande Inquisidor”, irá parecer, à primeira vista, uma “batalha injusta” dentro da discussão sobre quem teria argumentos mais decisivos e persuasivos, mas, como afirma Carlos Eduardo Varela:

A extrema brandura do *stárietz* o torna, decerto, uma figura menos persuasiva do que a de Ivan e seu Inquisidor, o que levou boa parte dos leitores a afirmarem a sua derrota frente às acusações demolidoras do antagonista. Entretanto, é necessário levar em consideração que o poder do personagem não reside em sua loquacidade ou talento persuasivo, uma vez que não está submetido às leis da razão, mas em seu pendor para a compaixão (MOTTA, 2013, p. 75).

---

<sup>106</sup> Sobre a estrutura dessa parte, Carlos Eduardo Varela nos diz: “Em termos estéticos, o Livro VI representa uma proposta bastante ousada, que consiste na elaboração de um texto imitativo de um gênero puramente religioso, uma *jitió*, ou seja, a aretologia hagiográfica de um santo composta por um discípulo, no caso, Aliócha Karamázov. Diferente da biografia, a aretologia (do grego *aretos*: “virtude”, e *ogos*: “discurso”, que pode ser traduzido como “discurso edificante”) não tem como propósito fornecer um testemunho histórico e objetivo sobre a vida de um homem, mas um quadro edificante de comportamento “ideal”. Trata-se de um gênero em voga desde a Antiguidade pagã e que segue regras de composição literárias bastante precisas, tendo sido utilizado tanto para narrar os feitos dos sábios pagãos como os dos santos cristãos. O sentido desses textos não se situa no plano da descrição, e sim no conteúdo “didático” e exaltador das inúmeras façanhas e proezas do protagonista, tais como milagres, discursos sobre a virtude e a sabedoria e louvor ao êxtase da comunhão com a divindade” (MOTTA, 2013, p. 73).

É isso que iremos ver daqui em diante e é onde reside a principal diferença da tese do cardeal de limitar a liberdade do homem a partir do mistério, do milagre e da autoridade. E muito daquilo que Zossima prega entra em conflito, claro, com a filosofia de Nietzsche e, embora em menor grau, de Schopenhauer, que, no caso, vê a compaixão e a possibilidade de apreender a “coisa em si” como caminhos para se viver em um mundo trágico e condicionado pela onipresente vontade humana. Nesse sentido, a filosofia de Dostoiévski, a partir das palavras de Zossima – estas, por sua vez, baseadas na ortodoxia cristã –, funcionaria como réplica a uma Europa iluminista e às regiões ocidentais que deturparam a mensagem cristã (TREPANIER, 2013, p. 36).

E adentrando agora “O Monge Russo”, temos nas primeiras páginas o último encontro de Aliócha com Zossima, e não demora muito para o *stárietz* lembrar seu pupilo de Dmitri Karamázov e do momento em que se ajoelhou diante dele; diz Zossima: “Apressa-te em encontrá-lo, vai amanhã mais uma vez e te apressa, deixa tudo e te apressa, talvez ainda consigas prevenir algo horrendo. Ontem fiz uma reverência ao grande sofrimento que o espera” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 392).

É como se Zossima tivesse o dom de perceber a condição trágica de uma pessoa no limiar de realizar algo terrível – o trágico se convertendo em ação. E por mais que Dmitri não cometa o parricídio, ele é, como vimos, o retrato do ser humano desgraçado, sempre oscilando entre os extremos do bem e do mal, e que precisa, independentemente de ser um assassino ou não, traçar o caminho da sua própria redenção.

E já estabelecendo um paralelo com o “destino” de Aliócha, o *stárietz*, sabendo que estava na iminência da morte, faz o seguinte comunicado a seu protegido:

Ontem tive a impressão de algo terrível... como se o olhar dele [Dmitri] exprimisse todo o seu destino. Ele tinha esse olhar... de maneira que, por um instante, meu coração ficou apavorado com o que aquele homem prepara para si [...]. Eu te enviei para procurá-lo, Alieksiêi, porque pensei que tua imagem de irmão o ajudaria. Mas tudo depende de Deus, e nossos destinos também. “Se o grão de trigo que cai sobre a terra não morre, fica só; mas se morre, traz muitos frutos” [...]. Eis o que penso sobre ti: saíras destas paredes e viverás no mundo como um monge. Terás muitos inimigos, mas teus próprios inimigos te amarão. A vida te trará muitos infortúnios, mas é com eles que será feliz, bendirás a vida e fará com que os outros a bendigam – e isso é o mais importante (*ibid.*, p. 392).

O trecho citado por Zossima é, não por acaso, a epígrafe da obra, e pertence ao evangelho de João (12, 24). Mahler, na sua 2ª sinfonia, escreve a maior parte do texto do movimento final da sua 2ª sinfonia tendo como base um trecho de Coríntios que não é muito diferente do que Dostoiévski usa. Como veremos no capítulo final da presente tese, um dos

versos bíblicos em que Mahler se baseia para escrever o último movimento diz: “Insensato! O que semeias não nasce a não ser que primeiro morra” (Coríntios, 15, 36), revelando uma semelhança de visões tanto de músico quanto de escritor.

Voltando à narrativa, Aliócha é aquele que Zossima elege para ser uma espécie de continuador da sua obra pois vê nele muito do seu irmão, Márkel – este, por sua vez, responsável por enveredar Zossima no caminho da fé. Como diz o *stárietz*, agora na presença de outros membros do mosteiro, que se juntaram a ele e Aliócha:

[...] esse meu irmão foi em meu destino uma espécie de sinal e predestinação do alto, pois se ele não tivesse aparecido em minha vida, se não tivesse existido absolutamente, é possível, assim o penso, que eu não tivesse tomado o hábito de monge nem enveredado por esse precioso caminho [...]. É um milagre, padres e mestres, que sem ser muito parecido com ele de rosto, mas só levemente, Alieksiêi tenha me dado a impressão de parecer-se espiritualmente com ele [...] (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 393).

Zossima vê muita semelhança entre a personalidade do seu irmão e de Aliócha, e iremos constatar ao longo da discussão que cada personagem introduzido nesse relato da vida pregressa do monge irá se conectar, de alguma forma, com cada um dos irmãos Karamázov (MOTTA, 2013, p. 83).

Márkel, segundo Zossima, era oito anos mais velho que ele; era “cabeça quente e irascível, mas bondoso, alheio a caçoadas e até estranho de tão calado” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 394). Depois de passar a frequentar um tempo a casa de um filósofo exilado e livre-pensador, Márkel se converte para o ateísmo, tornando-se um ferrenho crítico de práticas como, por exemplo, a Quaresma, afirmando que “Tudo isso são maluquices, e não existe Deus nenhum” (*ibid.*, p. 394).

Na sexta semana de Quaresma, Márkel piora muito seu estado de saúde – estado este que ele já sabia estar deteriorado há algum tempo. Um ano antes, diz à mesa para Zinóvi (o nome secular de Zossima) e para a sua mãe: “Não sou mais deste vosso mundo, talvez não dure nem mais um ano” (*ibid.*, p. 395), revelando um dom semelhante ao de um profeta.

Márkel passa por uma transformação sem precedentes no que concerne à sua fé. A doença chegou de maneira avassaladora, mas não sem antes trazer como que uma bondade inexprimível, um reconhecimento da sua condição de pecador e, como veremos logo abaixo, a consciência da possibilidade de que o reino dos céus pode ser estabelecido aqui mesmo na terra.

Os dias andavam serenos, claros, cheios de fragrância no ar, a Páscoa caíra tarde naquele ano. Lembro-me de que ele passava a noite inteira tossindo, dormia mal, e de manhã sempre se vestia e tentava sentar-se numa poltrona macia. É assim que me

lembro dele: sentado, sereno, dócil, rindo, doente mas de aspecto alegre, radiante. Estava de espírito completamente mudado – era maravilhosa a transformação que começara a sofrer de uma hora para outra! (*ibid.*, p. 395).

A lamparina dos ícones, que Márkel sempre recusou acender quando estava no quarto, agora é vista por ele como “a lamparina de Deus”, e anuncia que estará rezando “a um único Deus” (*ibid.*, p. 395). E já em um prenúncio daquilo que iremos ver em Zossima, ele proclama o reino dos céus aqui na terra: “a vida é um paraíso, e todos nós estamos no paraíso, mas não queremos reconhecer, se quiséssemos reconhecer amanhã mesmo o paraíso se instauraria em todo o mundo” (*ibid.*, p. 396).

E sob o axioma “todos devem servir uns aos outros” (*ibid.*, p. 386), Márkel edifica a base da sua recém-descoberta crença e filosofia de vida. Para ele, ainda que seja impossível não haver a separação entre senhores e criados, há um desejo de sua parte de ser criado dos seus criados, assim como eles são criados dele.

Adentramos, em seguida, na ideia de pecado universal, que será desenvolvida por Zossima, mas aparece aqui em Márkel já consolidada e assentada em uma fé que, embora seja recente e, podemos pensar, frágil, tem raízes já profundas e estabelecidas no seu ser. Diz Márkel, ao ser questionado pela sua mãe:

E ainda te digo mais, mãezinha, que cada um de nós é culpado por tudo perante todos, e eu mais que todos. [...] minha querida, meu bem, fica sabendo que, em verdade, cada um é culpado por todos e por tudo. Não sei como te explicar isto, mas sinto que é assim, e até me dá aflição. Como nos foi possível viver, nos zangarmos, sem perceber nada? (*ibid.*, p. 396).

Graças ao reconhecimento da condição trágica do ser humano, Márkel vê a si próprio e o outro como um seu semelhante – como um pecador que, como vimos anteriormente, tem em si o gérmen do mal a partir do livre arbítrio. A solução dentro desse quebra-cabeça está no fato de que, ao reconhecer a culpa universal, a humanidade terá a chance de entrar em plena sinergia consigo própria porque irá, conseqüentemente, perdoar o outro sem hesitar. E mais adiante, pouco antes de morrer, Márkel dá o seu último depoimento. Ao ver que pássaros pousavam no parapeito da sua janela e cantavam suas melodias, ele diz, em um estado que beira a epifania – a *metanoia*, de que tratamos anteriormente:

“Pássaros de Deus, pássaros radiantes, desculpem-me vocês também, porque eu também pequei perante vocês”. Naquele momento nenhum de nós conseguia entender isso, mas ele chorava de alegria: “Sim, dizia ele, eu tinha a meu redor aquela glória de Deus: pássaros, árvores, prados, céus, e só vivia na desonra, só eu havia desonrado tudo, e não notei absolutamente a beleza e a glória”. – Tu estás assumindo muitos pecados” – chegava a chorar minha mãe. “Mãezinha, meu bem, estou chorando de

alegria e não de tristeza; eu mesmo quero ser culpado perante eles, só não posso te explicar isso pois nem sei como amá-los. Que eu seja pecador perante todos, mas em compensação também serei perdoado por todos – eis o paraíso. Por acaso não estou neste momento no paraíso? (*ibid.*, p. 397).

Essas últimas frases são reveladoras, e nos mostram que nesse estado de absoluta comunhão com o todo, há a certeza de que essa é a única maneira de atingirmos a união universal, como queria, a partir de outros meios, o inquisidor do poema de Ivan. E mesmo não tendo como saber se todos estão nesse estado, ou se desejam atingir esse estado, o que importa é que você, indivíduo parte de um todo divino, esteja nessa condição de plena comunhão com o próximo. O próprio Dostoiévski traça esse ideal em um de seus escritos:

Entrementes, após o aparecimento do Cristo como um ideal do homem da carne, ficou claro como o dia que o desenvolvimento superior e supremo do indivíduo deve, precisamente, chegar a isso [...] que a utilização suprema que o homem poderia fazer de sua individualidade, do desenvolvimento completo do seu Ego — de uma certa maneira é a de aniquilar este Ego, de dá-lo inteiro a todos e a cada um, inteiramente e perdidamente. É uma felicidade suprema. [...] É precisamente o paraíso do Cristo [...] (DOSTOIÉVSKI, *apud* MOTTA, 2013, p. 84).

Esse ideal de Márkel, unido com a afirmação de Dostoiévski, revela uma crença de fortes tendências panteístas. Se pensarmos na fala de Márkel de uma união não apenas entre os seres humanos, mas com toda a natureza: pássaros, árvores, prados, céus, etc.; e, uni-la ao comentário de Dostoiévski dentro da ideia de aniquilar o Ego, “dá-lo inteiro a todos e a cada um”, temos uma filosofia de vida que vê Deus muito mais como um ente que existe principalmente *a partir* dessa união de todos os seres, do que como uma criatura pessoal, que decide as coisas por nós e define o nosso destino. O reconhecimento do nosso estado de pecador faz com que nos unamos em nome de um bem maior, e é daí que o ideal apresentado por Deus – e transmitido pela mensagem de Cristo aqui na terra – pode ser efetivado; como diz Márkel: “eis o paraíso” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 397).

A experiência vivida por Zossima, a partir da epifania do seu irmão, muda totalmente sua visão sobre a existência, como podemos observar nas palavras do próprio Zossima:

Tudo isso me deixou abalado naquele momento, mas não em excesso, embora eu tivesse chorado muito na hora do seu enterro. Eu era jovem, uma criança, mas tudo ficou indelével em meu coração, um sentimento encastelou-se aí. Teria de emergir e manifestar-se quando chegasse o momento. Foi o que aconteceu (*ibid.*, p. 397).

Mas não foi apenas o relato do seu irmão que contribuiu para a mudança em Zossima. O *stárietz* menciona que foi alfabetizado com o livro *As cento e quatro histórias sagradas do*

*Antigo e do Novo Testamento* – mesmo livro que Dostoiévski usou para aprendeu a ler, de acordo com a sua segunda esposa e biógrafa Anna Grigórievna (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 398). Zossima também enfatiza em seu relato a enorme importância que o livro de Jó teve para a sua formação, da mesma forma que teve para Dostoiévski. Como diz Vanessa Rampton: “Os estudiosos confirmaram a centralidade do livro de Jó para a obra de Dostoiévski, ligando-o aos temas de seus romances, os tipos de ideias com as quais eles se envolvem, as preocupações religiosas comunicadas e a maneira como são construídos”<sup>107</sup> (RAMPTON, 2010, p. 204).

Zossima descobre o livro de Jó ao ir com a sua mãe para a missa de segunda-feira da semana santa, e descreve, em um relato nostálgico, como foi colocada na sua alma “a primeira semente da palavra de Deus”:

O dia estava claro e eu, ao rememorar aquilo neste momento, é como se tornasse a ver o incenso brotando do turíbulo, subindo devagarzinho, enquanto lá do alto da cúpula os raios de Deus se derramam sobre nós na igreja por uma janelinha estreita e o incenso, que sobe em ondas ao seu encontro, parece dissolver-se neles. Eu contemplava aquilo com enternecimento, e, pela primeira vez em minha vida recebi conscientemente na alma a primeira semente da palavra de Deus (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 398).

Zossima, ao ouvir a leitura que se iniciava no altar, compreendeu “o que se lê na casa de Deus” (*ibid.*, p. 399). E iremos colocar a leitura por inteiro aqui, pois nos diz muito sobre a visão que o *stárietz* tem do livro de Jó.

Havia na terra de Uz um homem verdadeiro e devoto, e ele tinha muita riqueza, tantos camelos, tantas ovelhas e jumentos, e seus filhos se divertiam, e ele os amava muito, e orava por eles a Deus: talvez eles tivessem pecado enquanto se divertiam. E eis que o diabo vai a Deus com os filhos de Deus e diz ao senhor que percorrera a terra por cima e por baixo. “Observaste meu servo Jó?” — pergunta-lhe Deus. E Deus se gaba ao diabo, apontando para o seu grande servo. E o diabo ri das palavras de Deus: “Entrega-me teu servo e verás que ele começará a queixar-se e amaldiçoará o teu nome”. Então Deus entregou o seu servo justo e tão amado ao diabo, e o diabo feriu-lhe os filhos, e o gado, e destruiu sua riqueza, tudo de repente como um trovão divino, e Jó rasgou suas vestes, e atirou-se sobre a terra e berrou: “Nu saí do ventre de minha mãe e nu retornarei a terra; Deus deu, Deus tirou. Bendito seja o nome do Senhor, agora e para todo o sempre!”. Padres e mestres, perdoai estas minhas lágrimas de agora, porque é como se toda a minha primeira infância reaparecesse diante de mim, e neste momento respiro como então respirava com meu peito infantil de oito anos, e como naquela ocasião experimento surpresa, e confusão, e alegria. Reaparecem os camelos, que naquela ocasião ocuparam a minha imaginação, e Satanás, que falou daquela maneira com Deus, e Deus, que entregou seu servo à morte, e seu servo, que exclamava: “Bendito seja Teu nome apesar de me atormentares” — e isso seguido de um canto sereno e doce no templo: “Minha oração se corrigirá”, e de novo sobe o incenso do turíbulo do sacerdote e a oração volta a ser feita em posição genuflexa!

<sup>107</sup> “Scholars have confirmed the centrality of the book of Job for Dostoevskii’s work by linking it to the themes of his novels, the sorts of ideas they engage with, the religious concerns that inform them and the way they are constructed.”

Desde então — ainda ontem eu o peguei em minhas mãos — não posso ler sem lágrimas esse relato sagrado. Ah, quanto há de grande, misterioso, inimaginável aí! Depois ouvi palavras de zombeteiros e blasfemos, palavras orgulhosas: como Deus pôde entregar o mais amado de seus filhos ao diabo para divertimento, tirar-lhe os filhos, feri-lo com doença e chagas de tal modo que ele teve de limpar com um caco o pus de suas feridas, e para quê: unicamente para se vangloriar perante Satanás: “Eis, diz ele, o que um santo meu é capaz de suportar por mim!”. Mas o grandioso é que o mistério está aí — a face passageira da Terra e a verdade eterna aí se tocaram. Diante da verdade terrena realiza-se a ação da verdade eterna. Aí, como nos primeiros dias da criação, o Criador diz, concluindo cada dia com um elogio: “O que eu criei é bom” — olha para Jó e torna a gabar-se de sua criação. Mas Jó, elogiando o Senhor, serve não só a Ele, serve a toda criação d’Ele de geração em geração e para todo sempre, pois para tal foi predestinado. Meu Deus, que livro e que lições! (*ibid.*, p. 398-400).

O que fica claro a partir da leitura desse trecho é que a interpretação adotada por Zossima centra sua atenção na absoluta entrega de Jó diante das adversidades impostas por Satanás. Como diz Carlos Eduardo Varela: “É interessante perceber como Zossima se posiciona de maneira absolutamente oposta à de Ivan no que tange à questão do sofrimento dos seres humanos, centrando-se na fé persistente de Jó e omitindo suas lamentações e acusações” (MOTTA, 2013, p. 86).

E antes de retornarmos ao capítulo “Um Monge Russo”, precisamos estudar mais a fundo o livro de Jó, e o porquê de ele ter tanta influência em Zossima.

Lembramos aqui do quanto Ivan focava suas críticas na existência de um Deus a partir da questão do sofrimento humano, principalmente o sofrimento de crianças. Zossima, por outro lado, vê o sofrimento como algo salutar no que tange ao reconhecimento do mistério divino, e a figura de Jó torna-se, para ele, um símbolo dessa aceitação do mistério e da entrega total a um Deus que aceita o sofrimento como forma de estimular a fé do seu devoto.

O sermão que Zossima ouve sobre o livro de Jó, e que faz com que ele se entregue à fé cristã, centra-se justamente na parte em que o mistério do sofrimento funciona como algo positivo – como algo necessário – para o conhecimento de Deus. E, claro, interpretar o texto bíblico pode nos levar a diferentes caminhos, mas não podemos esquecer que Jó inicialmente não aceita a sua condição de desgraça, desafiando Deus ao longo dos versículos, argumentando não entender o porquê de estar passando por tanto sofrimento e questionando fortemente o seu destino.

E aqui entramos na ideia de recompensa, justamente a palavra que se opõe, de certa forma, à noção de mistério. Explicando melhor, a partir do momento que Jó passa a desafiar Deus, questionando as ações tomadas por Ele, Jó está baseando toda as suas ações na esfera do “dogma da retribuição”, quando é esperado que Deus beneficie aqueles que vivem uma vida justa e puna aqueles que vivem no caminho da injustiça. O problema é que tal concepção

“arrisca produzir uma religião de comércio, onde o homem pensa poder assegurar a própria vida e até ditar normas para o próprio Deus” (BALANCIN & STORNILO, 1992 p. 639); além disso, ao tomar semelhante atitude, Deus estaria deixando de lado a esfera da liberdade e do livre arbítrio e indo contra a noção de mistério, em que o homem se voltaria para Deus “a fim de estabelecer com ele uma comunhão que o leva para a vida” (*ibid.*, p. 639), como mencionamos logo acima.

Dentro dessa discussão, a pesquisadora Vanessa Rampton ressalta:

O consenso aproximado entre os intérpretes contemporâneos é que o livro de Jó discorda da doutrina segundo a qual os indivíduos recebem recompensa e punição proporcionais às suas ações, e alguns argumentaram expressamente que o propósito do livro de Jó é contestar a teoria de que o sofrimento é evidência do descontentamento de Deus<sup>108</sup> (RAMPTON, 2010, p. 208).

Vimos até aqui o quanto a liberdade é um “bem” dolorido pois implica uma disputa aberta entre o bem e o mal; Deus, a partir desse ponto de vista, não irá beneficiar ou prejudicar ninguém – a contingência reina acima de tudo. Jó, portanto, ao se perguntar em um determinado momento da narrativa: “Caso eu tenha pecado, o que foi que eu fiz? Espião da humanidade, por que me tomaste como alvo, e me transformaste em peso para ti?” (Jó, 7, 20), não aceita a contingência e tem, como certo, que sua vida será abençoada justamente por ele ser um homem bom e – pelo menos até esse momento – de fé inabalável.

Os amigos de Jó também têm essa visão, e questionam as ações que ele possa ter feito para merecer tamanha desgraça; a resposta de Jó a eles – e a Deus – é dura e enfática: “o que vocês sabem, eu também sei. Não sou inferior a vocês. Contudo, eu quero acusar o Todo-poderoso, desejo discutir com Deus” (Jó, 13, 2.3), e segue, no trecho em que talvez ele deixe mais clara a sua revolta e a sua visão do divino:

Escutem bem as minhas palavras, prestem atenção ao que vou declarar: Eu preparei a minha defesa, e sei que sou inocente. Alguém quer discutir comigo? Calar agora, seria morrer. Assegura-me, Deus, duas coisas apenas, e eu não me esconderei de tua presença: afasta de mim a tua mão e não me amedrontes com o teu terror. Depois podes me acusar, e eu te responderei. Ou então falarei primeiro, e tu me responderás depois. Quantas são as minhas culpas e os meus pecados? Mostra-me as minhas transgressões e os meus pecados. Por que escondes o teu rosto, e me tratas como teu inimigo? Por que assustas uma folha que o vento carrega, e persegues uma palha seca? Por que rediges contra mim sentenças amargas e me obrigas a assumir os erros da minha juventude? Por que colocas os meus pés no cepo, vigias todos os meus passos e examinas todas as minhas pegadas? (Jó, 13, 17-27).

---

<sup>108</sup> “The rough consensus among contemporary interpreters is that the book of Job disagrees with the doctrine according to which individuals receive reward and punishment commensurate with their actions, and some have argued expressly that the purpose of Job is to controvert the theory that suffering is evidence of God’s displeasure.”

Adiante no texto, temos a resposta de Deus a Jó, que vai entrar não no debate sobre a justiça divina, ou algo que aluda ao “dogma da retribuição”, mas na “questão mais profunda da religião: a natureza da relação entre o homem e Deus” (BALANCIN & STORLIONO, 1992, p. 638). Diz Javé:

Se você é homem, esteja pronto: vou interrogá-lo, e você me responderá. Você se atreve a anular a minha justiça e condenar-me, para justificar a si mesmo? Você tem braço como o braço de Deus? Sua voz tropeja como a voz de Deus? Então revista-se de majestade e grandeza, e cubra-se de esplendor e glória! Derrame o ardor de sua ira e, com um olhar só, rebaixe todos os orgulhosos. Humilhe com seu olhar o arrogante, e esmague os injustos onde quer que se encontrem. Enterre-os todos juntos no pó, e amarre-os todos juntos na prisão. Então também eu louvarei a você, porque conseguiu a vitória com sua própria mão direita (Jó,40,7-14).

Aqui o dogma da retribuição faz com que um impasse seja criado: “ou Deus está certo e Jó errado, ou Jó de fato é justo e Deus injusto” (BALANCIN & STORNILOLO, 1992, p. 668). A questão aqui é que o pecado de Jó não é da ordem moral, mas teológica, “que consiste em se igualar a Deus para lhe pedir contas e julgá-lo” (*ibid.*, p. 668). Em seguida, Deus descreve inúmeros feitos que demonstram a prevalência da sua força em comparação aos homens e a sua capacidade de dominar o mal – ele menciona, por exemplo, o Leviatã, uma serpente marinha, longa, forte, tortuosa e veloz. E aqui podemos pensar no seguinte axioma: “Deus é Deus e o homem não é Deus”; e Jó, tendo agora passado pela experiência do Deus vivo, responde:

Eu reconheço que tudo podes e que nenhum dos teus projetos fica sem realização. Tu disseste: Quem é esse que escurece os meus projetos com palavras sem sentido? Pois bem! Eu falei, sem entender, de maravilhas que superam a minha compreensão. Tu disseste: Escute-me, porque vou falar. Vou interrogá-lo, e você me responderá. Eu te conhecia só de ouvir. Agora, porém, os meus olhos te veem. Por isso, eu me retrato e me arrependo, sobre o pó e a cinza (Jó,42,1-6).

A palavra mistério aparece muitas vezes quando falamos de Jó, tanto que a introdução ao texto na edição da Bíblia utilizada para a presente tese afirma que, no livro de Jó, “o autor mostra que a religião verdadeira é o mistério de fé e de graça: o homem se entrega livre e gratuitamente a Deus; e Deus, mistério insondável, volta-se para o homem gratuitamente, a fim de estabelecer com ele uma comunhão que o leva para a vida” (BALANCIN & STORNILOLO, 1992, p. 639). No livro de Jó, temos, sim, como moral da história, essa entrega absoluta ao mistério de Deus; em um determinado momento da narrativa, Jó diz: “Se aceitamos de Deus os bens, não devemos também aceitar os males?” (Jó, 2, 10); temos, portanto, um homem que, ao

final do texto, aceita o mistério – percebe que a redenção pode vir através do sofrimento, da mesma forma que Zossima irá pregar nos seus sermões, como veremos adiante.

Com o intuito de compreendermos melhor o livro de Jó – ele não é um texto claro e de fácil interpretação –, iremos nos deter mais um pouco nele, mas agora traçando paralelos mais diretos com Dostoiévski, para, em seguida, retomarmos aos ensinamentos de Zossima em “Um Monge Russo”.

Podemos aceitar a seguinte colocação, escrita por Vanessa Rampton, como um resumo do livro: “Jó é consolado por saber que o sofrimento é inexplicável”<sup>109</sup>; tendo isso em mente, a autora segue:

O grande *insight* de Dostoiévski foi transformar essa fraqueza potencial em uma vantagem, tanto como romancista quanto como pensador religioso. De acordo com essa leitura, Jó não fornece a Dostoiévski uma resposta cognitiva à questão de por que os inocentes sofrem, ou explica a existência do mal no mundo, mas antes atua como uma confirmação de que a fé é um processo no qual as dúvidas desempenham um papel crucial e contínuo<sup>110</sup> (RAMPTON, 2010, p. 204).

Dmitri, Ivan e Aliócha, os três irmãos Karamázov, vivem essa experiência de diferentes maneiras, e não é coincidência que Rampton destaque três aspectos ao trabalhar com essas formas de encarar a fé em Deus; pensando aqui, respectivamente, em Aliócha, Dmitri e Ivan, temos: “a relação do indivíduo com Deus, o valor potencialmente redentor do sofrimento e a questão do sofrimento de inocentes”<sup>111</sup> (*ibid.*, p. 205). Aliócha, já vimos, é aquele que está sempre procurando entender melhor Deus a partir do seu *stárietz* – e veremos mais adiante o “final da história” de Aliócha; Dmitri irá iniciar o seu caminho de redenção após viver uma vida na devassidão e no total descontrole de suas ações (a redenção vem com a ajuda do amor de uma mulher)<sup>112</sup>; Ivan está constantemente imerso no sofrimento, e sempre deixa claro que os seus questionamentos para Deus têm como foco o sofrimento de inocentes. Ele pode ser considerado até mesmo uma “encarnação de Jó no mundo moderno” (PACHMUSS *apud* RAMPTON, p. 106), que não admite o mal no mundo, e se rebela em diversas passagens do livro – assim como Jó – contra o “funcionamento” dessa teodiceia divina.

<sup>109</sup> “Job is comforted by the knowledge that suffering is inexplicable”.

<sup>110</sup> “Dostoevskii’s great insight was to turn this potential weakness into an advantage, both as a novelist and as a religious thinker. According to this reading, Job does not provide Dostoevskii with a cognitive answer to the question of why the innocent suffer or explain the existence of evil in the world, but rather acts as a confirmation that faith is a process in which doubts play a crucial and ongoing role”.

<sup>111</sup> “[...] the individual’s relationship with God, the potentially redemptive value of suffering, and the question of innocent suffering”.

<sup>112</sup> Redenção que vemos, ainda que a partir de acontecimentos bem diferentes na narrativa, em Raskólnikov, de *Crime e Castigo*, ao se juntar à personagem de Sônia, que o auxilia no caminho da redenção.

São essas três vertentes que temos presentes no livro de Jó, e cuja resposta recai, como já vimos, na aceitação do mistério, no temor a Deus e no papel crucial da dúvida – pensada aqui a partir da inquietude da crença, e não na dúvida da existência do divino – para que essa fé possa ser edificada com alicerces mais fortes e permanentes.

Voltamos a mencionar a palavra teodiceia, que dá título ao presente capítulo. Para alguns autores, o livro de Jó forneceria um modelo convincente para demonstrar a bondade de Deus frente à existência do mal, e o perdão divino ao final do livro configuraria uma prova da misericórdia divina diante da dúvida e do sofrimento de Jó (RAMPTON, 2010, p. 206). Seu reconhecimento de que é ignorante ao mistério divino – “Eu falei, sem entender, de maravilhas que superam a minha compreensão” (Jó,42,3) –, e de que o sofrimento é uma forma de se aproximar de Deus, trazendo a redenção e o conseqüente louvor ao seu criador.

Seguindo o mesmo raciocínio, Hill Walsh considera que “a teofania de Jó forma a base das provas ontológicas de Zossima para a existência de uma divindade justa e imanente, e representa um elemento importante nos *preambula fidei* da teologia de Dostoiévski”<sup>113</sup> (WALSH *apud* RAMPTON, p. 206).

O problema é que para personagens como Ivan – e agora seguindo o caminho contrário ao de Jó – a razão tem papel fundamental, e Ivan, conseqüentemente, não aceita o mistério da mesma forma que Jó. Se dissemos logo acima que os dois se assemelham quando levantam sua voz contra Deus e o acusam, o final da história já é bem diferente: Ivan enlouquece – fruto dos desdobramentos da sua teoria baseada totalmente na razão –, e Jó encontra o caminho renovado da sua fé ao abraçar o mistério e confiar na misericórdia divina.

E passando rapidamente essa discussão para o *criador* de personagens como Ivan, Aliócha e Dmitri, Rampton avalia a crença de Dostoiévski, tendo como base o livro de Jó, da seguinte forma:

[...] à luz de seu próprio relacionamento conflituoso com a fé religiosa, Dostoiévski achou o questionamento de Jó sobre Deus profundamente compreensivo. Ademais, o livro bíblico confortou o senso de Dostoiévski da importância de manter a fé apesar de argumentos racionais e eventos inexplicáveis sugerindo o contrário. A ênfase do livro de Jó no mistério da criação coincidiu com sua noção de que nunca pode haver uma descrição esquemática da natureza humana, nem uma delimitação concreta de onde termina a razão e onde começa a fé. Por esse motivo, Jó foi uma arma poderosa para ajudar Dostoiévski a refutar vários argumentos ateus, sem forçá-lo a substituir um relato esquemático da vida humana por outro<sup>114</sup> (RAMPTON, 2010, p. 206).

<sup>113</sup> No original: “theophany from Job forms the basis of Zosima’s ontological proofs for the existence of a just, immanent deity and represents an important element in the *preambula fidei* of Dostoevsky’s theology”.

<sup>114</sup> “[...] in light of his own conflicted relationship with religious faith, Dostoevskii found Job’s questioning of God deeply sympathetic. At the same time, the biblical book lent comfort to Dostoevskii’s sense of the importance

Para Dostoiévski, o fato de não encontrarmos respostas para a nossa fé é justamente parte fundamental do processo de desenvolvimento e amadurecimento dessa mesma fé; por isso Vanessa Rampton diz ser o livro de Jó parte fundamental dentro desse raciocínio. Podemos interpretar essa questão paradoxal com a seguinte colocação: no caminho para a descoberta de Deus, o que interessa é aquilo que percorreremos, não o destino final; até porque, dentro dessa discussão, é impossível chegarmos a uma resolução. É um pouco o que Mahler faz ao longo da sua vida: questionar o mistério – assim como Jó –, mas aceitar que a resposta está justamente nessa teia de dúvidas e na tragicidade da nossa vida. O compositor tira matéria disso para compor e falar sobre si e sobre o mundo.

E se para muitas pessoas a figura de Deus representa o silêncio, algo que faz com que muitas delas perciam a sua fé, ou até mesmo nunca vislumbrarem a possibilidade de uma crença em um ser divino, Dostoiévski vai, através do diálogo, falar constantemente desse caminho a ser percorrido dentro do campo da fé – vai estar nessa constante busca a partir daquilo que seus personagens pensam, sentem e falam.

É não é por acaso que muitos pesquisadores já notaram e trabalharam com a relação entre o livro de Jó e o trabalho dialógico que Dostoiévski estabelece dentro da sua obra (*ibid.*, p. 206-207). O principal deles é, claro, o já mencionado Mikhail Bahktin, que dentro do seu canônico *Problemas na Poética de Dostoiévski* irá dizer: “Em sua estrutura, o diálogo de Jó é internamente infinito, pois a oposição da alma a Deus – seja a oposição hostil ou humilde – é concebida como algo irrevogável e eterno”<sup>115</sup> (BAHKTIN *apud* RAMPTON, p. 207).

Tal apontamento feito por Bahktin tem reflexo direto naquilo que já dissemos anteriormente ao falar sobre a obra de Dostoiévski: as diversas pontas desatadas que a narrativa do autor russo deixa de propósito; afinal, como dissemos logo acima, a discussão sobre Deus é infinita – o diálogo é, portanto, também “internamente infinito”, como diz Bahktin sobre Jó.

Em outras palavras:

[...] na obra de Dostoiévski não temos um caminho predeterminado para a crença religiosa, mas sim a valorização do processo de aceitar o fato de que as questões sobre

---

of maintaining faith despite rational arguments and inexplicable events suggesting the contrary. The book of Job’s emphasis on the mystery of creation chimed with his notion that there can never be a schematic description of human nature nor a concrete delimitation of where reason ends and where faith begins. For this reason, Job was a powerful weapon in helping Dostoevskii refute various atheistic arguments, without forcing him to replace one schematic account of human life with another.”

<sup>115</sup> “In its structure Job’s dialogue is internally endless, for the opposition of the soul to God – whether the opposition be hostile or humble – is conceived in it as something irrevocable and eternal.”

fé podem vir a ser problemas sem resposta. Gatrall sugere que as imagens de contradição que Dostoiévski tão bem apresenta clamam "por respostas às questões de Deus e da justiça de seu mundo criado, ao mesmo tempo que tornam todas as respostas inadequadas"<sup>116</sup> (RAMPTON, 2010, p. 207).

Dostoiévski não fala diretamente *sobre* o problema, mas alude a ele a partir da realidade criada que se auto desdobra; assim, a discussão permanece no campo do mistério ao invés de chegar a uma resolução.

É dessa forma que a crença de Dostoiévski – e seu reflexo direto na fé do personagem de Zossima – está ancorada no amálgama de ideias advindas do embate fé *versus* dúvida. Tal confronto, de natureza por si só irresolúvel, faz com que aceitemos o mistério e forcemos a crença em um Deus. O sofrimento, dentro desse raciocínio, alimentaria *insights* religiosos – tal qual como vemos em Jó, Raskólnikov e Dmitri – a partir do questionamento e da dúvida, funcionando como uma espécie de motor que mantém/reforça a fé do indivíduo que sofre (*ibid.*, p. 210).

Assim, para Dostoiévski – e voltando à noção de “dogma da retribuição” –, não há razão para renunciar à fé uma vez que a ideia de punição e recompensa não faz sentido dentro dessa realidade fundamentada na tríade bem, mal e liberdade que vimos até aqui, tanto no mundo bíblico de Jó quanto no mundo ficcional de Dostoiévski.

Ivan, por outro lado, é aquele que não aceita o sofrimento e não abraça o mistério, formulando para si uma teoria que expande a liberdade para além dos muros do bem e do mal; tudo isso a partir da ideia de que a irracionalidade do sofrimento humano recairia no “tudo é permitido”, e não em uma teodiceia divina, sendo, assim, mais “coerente” dentro da nossa realidade. Em outras palavras, ao considerar Deus um legislador – e não aquele que dá liberdade ao ser humano –, Ivan não obtém, dentro do seu arco de personagem, o conforto espiritual que, por exemplo, Raskólnikov recebe ao final da narrativa de *Crime e Castigo* (*ibid.*, p. 213).

E retomando agora o capítulo “Um Monge Russo” tendo realizado esse apanhado do livro de Jó, iremos acompanhar um pouco da história de vida do *stárietz* Zossima e, em seguida, trechos de suas palestras e sermões a partir dos escritos de Aliócha – personagem este que irá fechar o capítulo como símbolo dessa caminhada espiritual que tem a ideia de *amor ativo* e *culpa universal* como pontos centralizadores.

---

<sup>116</sup> “[...] Dostoevskii’s work we have no predetermined path to religious belief, but rather a valorization of the process of coming to terms with the fact that issues of faith might turn out to be problems without an answer. Gatrall suggests that the images of contradiction that Dostoevskii presents so well call out “for responses to the questions of God and of the justice of his created world while simultaneously making all answers inadequate.”

Para tanto, precisamos lembrar que esse caminho começou com o personagem de Márkel, irmão de Zossima, que atingiu uma espécie de epifania depois de contrair uma doença e saber que a sua vida estava no fim. Para ele, as fronteiras do amor foram derrubadas e ele passa a amar incondicionalmente tudo e todos, reconhecendo no divino a fonte de beleza espiritual ao estabelecer com ele a unidade plena.

Como afirma Carlos Eduardo Varela:

Essa fusão com a Unidade Divina (“Eu e o Pai somos um”) proporciona imensa alegria, transformando a vida numa celebração, uma vez que os indivíduos que o experimentam não pertencem mais a este mundo, que é o reino da tristeza e do desespero. Daí a sentença do Apóstolo Paulo, citada por Serafim, que descreve a natureza deste reino: “Porque o reino de Deus não é comida nem bebida, mas justiça, e paz, e alegria no Espírito Santo” (Romanos,14,17) (MOTTA, 2013, p. 84).

Vale repetir aqui uma frase de Márkel, que declara, nesse estado de total sinergia com o entorno, a sua condição de pecador:

— Pássaros de Deus, pássaros radiantes, desculpem-me vocês também, porque eu também pequei perante vocês[...]. Eu tinha a meu redor a glória de Deus: pássaros, árvores, prados, céus, e só eu vivia na desonra, só eu havia desonrado tudo, e não notei absolutamente a beleza e a glória [...]. Estou chorando de alegria e não de tristeza; eu mesmo quero ser culpado perante eles [...]. Que eu seja pecador perante todos, mas em compensação também serei perdoado por todos — eis o paraíso. Por acaso não estou neste momento no paraíso? (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 397).

Toda essa filosofia de vida será absorvida e desenvolvida por Zossima, que depois de narrar a morte do seu irmão, passa a contar a sua própria história (precisamos lembrar aqui novamente que todo o relato foi escrito por Aliócha).

Já vimos o início da sua biografia, quando tratamos da influência que o livro de Jó teve na sua vida, mudando enormemente a sua visão sobre a existência. E se a figura de Márkel lembra muito a de Aliócha no fato das duas se parecerem muito espiritualmente, como afirma Zossima, a vida do jovem Zossima (à época, lembramos, chamado de Zinóvi) lembra muito a vida de Dmitri Karamázov (MOTTA, 2013, p. 87). Já no início do trecho, ao servir no Corpo de Cadetes em Petersburgo, Zinóvi diz ter se transformado “em um ser quase selvagem, cruel e absurdo [...]. Quase chegávamos a nos orgulhar da bebedeira, das arruaças e da valentia” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 405), bem ao estilo de Dmitri.

Zinóvi acaba se apaixonando por uma moça, e planeja pedi-la em casamento quando voltasse de uma viagem a serviço em uma outra província. Quando retorna, descobre que a moça já estava casada com um grande proprietário de terras – na verdade, ele descobre que ela

já estava noiva no momento que se apaixonou por ela, antes da sua viagem. Essa descoberta fere o seu orgulho, e sendo já um jovem impulsivo e raivoso, desafia o marido dela para um duelo.

Na véspera do confronto, e voltando para casa “furioso e repugnante” (*ibid.*, p. 406), provavelmente depois de uma noite de bebedeira, Zinóvi fica zangado com o seu criado, Afanassi, e dá dois socos no rosto dele, deixando-o completamente ensanguentado – Dmitri, em um determinado momento da narrativa de *Os Irmãos Karamázov*, agride o seu criado, Grigori, revelando aqui mais um paralelo com Zinóvi. Lembrando o ocorrido, Zinóvi diz: “E acreditai, meus queridos, que já se vão quarenta anos desde então, mas até hoje ainda me lembro daquilo com vergonha e tristeza” (*ibid.*, p. 406).

No dia seguinte à agressão, o futuro *stárietz*, ao ser contemplado com o brilho do Sol que, simbolicamente, representa uma espécie de epifania, Zinóvi, da mesma forma que seu irmão, Márkel, passa a contemplar o seu entorno de uma maneira diferente, como se um fluxo de amor, quase que infantil, fosse-lhe infundido no coração:

Foi como se uma agulha pontiaguda me transpassasse toda a alma. Estava postado como que atônito, e o solzinho iluminando, as folhinhas alegres brilhando, os passarinhos, os passarinhos louvando a Deus... Cobri o rosto com ambas as mãos, caí na cama e comecei a soluçar (*ibid.*, p. 407).

Em seguida, relembra as lições do seu irmão, Márkel, e das seguintes palavras dele antes de morrer, direcionadas aos seus criados:

Meus queridos, por que me servem, porque gostam de mim, eu lá mereço que me sirvam? — “Sim, será que mereço?” — entrou-me de estalo na cabeça. De fato, por que mereço que outro homem como eu, imagem e semelhança de Deus, me sirva? Foi assim que essa pergunta me penetrou na mente naquele momento pela primeira vez na vida. “Mãezinha, sangue do meu sangue, na verdade cada um é culpado por todos, só que os homens não sabem disso, pois se soubessem o paraíso começaria no mesmo instante!”. “Deus, será que isso não é também verdade? — choro e penso — eu realmente sou culpado por todos, talvez o mais culpado e ainda o pior de todos os homens do mundo!” E súbito toda a verdade se apresentou, com todas as suas luzes (*ibid.*, p. 407).

Com essas palavras em mente, e totalmente mudado, Zinóvi corre para o seu criado, prostra-se diante dele e implora pelo seu perdão, ato que leva o criado às lágrimas. Em seguida vai, como combinado, para o local onde foi marcado o duelo, e no momento que chega a sua vez de atirar, Zinóvi agarra sua pistola e a arremessa para o alto exclamando: “Lá, grito eu, é o teu lugar!” (*ibid.*, p. 409), e depois de tentar confessar para o seu perplexo adversário o arrependimento que sentia e a mudança que lhe ocorreu desde que teve a sua epifania, Zinóvi,

à semelhança do seu irmão, anuncia que o paraíso é aqui, basta compreendermos a beleza de toda a criação divina:

Senhores – exclamei de repente de todo o coração –, olhai ao redor para as dádivas de Deus: céu claro, ar puro, relva tenra, pássaros, a natureza bela e sem pecado, e nós, só nós os hereges e tolos não compreendemos que a vida é um paraíso, porque basta querermos compreender isso, que ele imediatamente se fará em toda a sua beleza; abracemo-nos e choremos... (*ibid.*, p. 410).

Pouco tempo depois, Zinóvi pede baixa do seu regimento e entra para um mosteiro. E a questão da culpa universal – mencionada inicialmente por Márkel, e que Zinóvi absorve em sua totalidade como filosofia de vida – aparece nas palavras do futuro *stárietz* em reuniões sociais de cidade e pregações. A ideia de alguém ser culpado por todos provocava risos naquela sociedade; tanto que em um determinado momento, durante um desses encontros, uma pessoa fala: “Ora, como é possível que eu seja culpado por todos – ria qualquer um na minha cara –, ora, por acaso eu posso ser culpado, por exemplo, pelo senhor?”, no que Zinóvi responde:

Sim [...], mas como é que os senhores iriam saber, quando há muito tempo o mundo inteiro enveredou por outro caminho e quando consideramos verdade a pura mentira e exigimos dos outros essa mesma mentira? Pois bem, uma vez na vida peguei e agi com sinceridade, e então, veja, tornei-me uma espécie de *iuródiv* para todos os senhores: embora tenham passado a gostar de mim, ainda assim riem (*ibid.*, p. 411).

O termo *iuródiv* aparece, não por acaso, no romance *O Idiota*, e significa, segundo nota da edição: “Misto de bobo, mendigo alienado, vidente” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 23). O personagem de Rogójin, quando acaba de conhecer o príncipe Míchkin, diz a ele: “tu, príncipe, tu é um *iuródiv*, e Deus ama pessoas assim como tu” (*ibid.*, p. 23). E a comparação entre Zossima e Míchkin não poderia ser mais pertinente: ambos são indivíduos que vão contra a norma estabelecida, vivendo uma vida que chega a causar risos devido ao caráter alternativo e estranho que ela tem.

No caso de Míchkin, esse “estado de vida” é inerente a ela – ele é o Cristo, que desde o seu nascimento foi, digamos, abençoado com a bondade e a compaixão. Zossima, por outro lado, precisou passar por uma espécie de catarse espiritual para perceber quem ele realmente era e como deveria agir para com o seu semelhante.

Voltando à narrativa, em uma dessas reuniões, Zinóvi conhece um senhor, e sua história se desenvolve na parte intitulada “O Visitante Misterioso”; esse homem, como atesta Carlos Eduardo Varela, tem nítida semelhança com o personagem de Ivan, estando atrelado ao drama de consciência do personagem de *Os Irmãos Karamázov* (MOTTA, 2013, p. 89).

Durante uma das inúmeras conversas que tem com Zinóvi, ele aborda, primeiramente, a questão de o reino dos céus estar dentro de cada pessoa:

Há muito venho pensando – diz-me de repente – que a vida é um paraíso – e acrescenta de súbito: – Só nisso tenho pensado.” Olha-me e sorri. “Disto estou mais convencido que o senhor, depois saberá por quê.” [...] – O paraíso – diz – está oculto em cada um de nós, agora mesmo está oculto aqui dentro de mim, e se amanhã eu quiser ele começará efetivamente para mim e já pelo resto de minha vida (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 414).

É possível notar até aqui que há dois alicerces dentro da fé desses personagens: a ideia de reino dos céus aqui na terra e, como o visitante fala em seguida, da culpa universal:

E quanto ao fato de que cada homem – continua ele – é culpado por tudo e por todos, além de seus pecados, [...] o senhor julgou de forma absolutamente correta [...]. E em verdade é certo que quando os homens compreenderem essa ideia chegará a eles o Reino dos Céus não mais em sonho, e sim em realidade [...]. A fraternidade não chegará antes que o senhor se torne irmão de fato de toda e qualquer pessoa [...] <sup>117</sup> (*ibid.*, p. 415).

A partir do momento em que todos forem irmãos, unidos na fraternidade universal, e reconheçam não apenas a própria culpa, mas também a do outro, será possível ter aquele “melhor dos mundos possíveis” que Leibniz trabalha na sua filosofia. Se o meu próximo cometeu algum pecado, esse pecado se estende também a mim por não ter feito a minha parte em ajudar a evitar esse erro. Mas ao estarmos sempre em comunhão com o outro, não apenas no amor e na compaixão, mas também no reconhecimento – e, portanto, conhecimento – da condição pecadora do outro, teremos o reino dos céus aqui, pois seria a efetivação daquilo que Cristo pregou durante a sua vida na terra.

Em seguida, em um outro encontro com Zinóvi, o visitante faz uma revelação: “Eu... sabe de uma coisa... eu... matei uma pessoa” (*ibid.*, p. 416). Zinóvi faz o relato:

Catorze anos antes ele cometera um crime imenso e terrível contra uma senhora rica, jovem e bela, viúva de um senhor de terras, que possuía uma casa em nossa cidade, na qual passava temporadas. Ele sentiu por ela um amor imenso, declarou-lhe esse amor e começou a persuadi-la a casar-se com ele. Mas ela já havia entregado o coração a outro, um militar nobre e de alta patente, que na época estava em campanha e que, não obstante, ela esperava para breve em sua casa. Ela rejeitou sua proposta de casamento e lhe pediu que deixasse de frequentar sua casa. Ele deixou de frequentá-la, mas, conhecendo a disposição, entrou à noite pelo jardim e penetrou nela pelo telhado com a maior insolência, arriscando-se a ser descoberto. Mas, como acontece muito amiúde, todos os crimes cometidos com uma insolência incomum são mais

<sup>117</sup> A nota de rodapé da edição de *Os Irmãos Karamázov* (2012, p. 415) fala, sobre esse trecho: “Dostoiévski repete incansavelmente essa convicção em toda a sua obra jornalística e literária, começando pelas *Notas de inverno sobre impressões de verão*”.

frequentemente bem-sucedidos do que os outros. Depois de penetrar no sótão pela claraboia, ele desceu por uma escadinha para os quartos de dormir, sabendo que, por negligência dos criados, a porta que ficava no final da escada nem sempre era fechada com cadeado. Desta vez ele contou com essa falha e a encontrou justamente assim. Depois de abrir caminho para os aposentos, foi no escuro ao dormitório dela, no qual ardia uma lamparina e, como de propósito, as duas criadas de quarto haviam saído às escondidas, sem autorização, para uma festa de aniversário na vizinhança, na mesma rua. Os outros criados e criadas dormiam no térreo, nos quartos dos criados e na cozinha. À vista da mulher adormecida, a paixão ferveu dentro dele e, em seguida, a fúria do ciúme e da vingança se apoderou de seu coração, e ele, fora de si, como um bêbado, aproximou-se e transpassou-lhe o coração com uma facada, de modo que ela nem chegou a gritar (*ibid.*, p. 416-417).

A culpa foi atribuída a um servo que, depois de uma noite de bebedeira, ameaçou a jovem; tal ocorrido é idêntico ao que acontece com Dmitri, que sempre ameaçava seu pai, dizendo que iria matá-lo (MOTTA, 2013, p. 90). E diante do tribunal, tanto o servo da história do visitante misterioso quanto Dmitri têm a sua culpa reforçada justamente pelas ameaças que fizeram aos que foram logo em seguida assassinados.

Durante algum tempo, o verdadeiro autor do crime fez diversos atos de caridade e parecia estar, através dessas benevolências para o próximo, com a consciência mais tranquila. Mas, com o passar dos anos, e tendo agora esposa e filhos, a culpa foi aumentando até chegar a um estado insuportável, da mesma forma que vemos acontecer em Ivan, que fica imerso em uma culpa que o corrói por dentro.

E aí entra Zinóvi, sua atitude durante o duelo e a posterior mudança que ocorre subsequentemente com ele. O visitante, sabendo do ocorrido, decide confidenciar o seu segredo para ele, e também anuncia que deseja confessar o seu crime para as autoridades. Nesse momento, fica mais claro o motivo de, em encontros anteriores com Zinóvi, ele falar sobre a ideia de paraíso terreno e sobre a noção de culpa universal. Diz o visitante:

Sei que o paraíso vai começar para mim, vai começar assim que eu tornar público. Passei quatorze anos no inferno. Quero sofrer. Assumirei o sofrimento e começarei a viver. Quem passou a vida mentindo não volta atrás. Agora não é só meu próximo, mas também meus próprios filhos que não me atrevo a amar. Senhor, meus filhos acabarão compreendendo, talvez, o que me custou esse sofrimento e não me condenarão! Deus não está na força, mas na verdade (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 420).

Após confessar o seu crime, as autoridades não veem provas suficientes para condená-lo; além disso, a sociedade não acredita que aquela confissão pudesse ser verdadeira, da mesma forma que vemos acontecer com Ivan, que confessa ter matado seu pai – ainda que indiretamente, pelas mãos de Smierdiákov – mas ninguém no tribunal acredita.

O visitante misterioso, da mesma forma que Ivan, fica louco, e Zinóvi vai visitá-lo. Temos aqui a sua última confissão antes de morrer, agora direcionada para o próprio Zinóvi:

“Estás lembrado daquela vez em que te visitei à meia-noite? E que ainda te mandei guardar na memória? Sabes para que fui lá? Fui lá para te matar! [...] era insuportável a ideia de que estavas vivo, sabias de tudo e me julgava” (*ibid.*, p. 424). Mas, ecoando as seguintes palavras de Dmitri, “Aí lutam o diabo e Deus, e o campo de batalha é o coração dos homens” (*ibid.*, p. 162) –, quando ele também fazia sua confissão –, o visitante misterioso diz: “Mas Deus venceu o diabo em meu coração” (*ibid.*, p. 425).

E depois do crime cometido, do arrependimento e da penitência, vem a redenção através da misericórdia divina. Nas palavras do agora visitante não mais misterioso – pois a última linha da narrativa revela o seu nome: Mikhail –, vemos o quanto ele está de fato mudado:

Deus teve piedade de mim e me chama para Si. Sei que estou morrendo, mas sinto alegria e paz pela primeira vez depois de tantos anos. Mal cumpri o que era preciso senti incontinenti o paraíso em minha alma. Agora já me atrevo a amar meus filhos e beijá-los. Não acreditam em mim, ninguém acreditou, nem minha mulher, nem os juizes; os filhos também nunca acreditarão. Nisto vejo a misericórdia de Deus para com meus filhos. Morrerei e meu nome continuará imaculado para eles. Agora pressinto Deus, meu coração se alegra como se estivesse no paraíso... cumpri o dever... (*ibid.*, p. 424).

Assim, temos em “O Visitante Misterioso” mais uma narrativa que passa por todos os estágios de sofrimento e arrependimento devido a um crime cometido, culminando, ao final, na redenção do personagem de Mikhail. E Zinóvi, acompanhando tudo e tendo inclusive quase morrido nas mãos do seu visitante, desenvolve no seu interior uma crença ainda mais firme e poderosa ao testemunhar a misericórdia divina atuando em um homem que carregava uma dor insuportável, mas que pôde, através da graça divina, sentir o paraíso dentro de si.

Como diz Zinóvi: “[...] cinco meses depois Deus me fez merecedor de enveredar pelo caminho firme e belo, e eu bendisse o dedo invisível que me indicou com tanta clareza esse caminho. E até hoje, em minhas orações de cada dia, lembro-me a cada minuto de Mikhail, o servo sofredor de Deus” (*ibid.*, p. 425).

Passando agora para as palestras e sermões do agora *stárietz* Zossima, temos aqui a oportunidade de ver em mais detalhes qual a filosofia espiritual proposta por ele – filosofia esta que está sendo aludida constantemente através da narrativa da sua vida e dos acontecimentos que moldaram e edificaram a sua fé.

O primeiro sermão diz respeito à vida dos monges e a sua importância diante daqueles que veem a liberdade como uma permissão para se fazer o que quiser, sem medir as consequências das atitudes advindas da necessidade de priorizar, acima de tudo, o prazer. Zossima destaca a importância dos monges “humildes e dóceis, sequiosos por isolamento e

orações fervorosas em silêncio” (*ibid.*, p. 425) –, para Zossima, é deles que virá a salvação da Rússia. No momento que for preciso, eles irão revelar a mensagem para aqueles que se desviaram do caminho.

A mensagem divina, para Zossima, está deformada, sendo “rejeitada inteiramente, expulsa com certo triunfo, até com ódio” (*ibid.*, p. 426), e substituída pelo mundo dos prazeres e da liberdade que não vê fronteiras, tornando-se, para o *stárietz*, uma forma de escravidão.

O mundo proclamou a liberdade, sobretudo ultimamente, e eis o que vemos dessa liberdade deles: só escravidão e suicídio! Porque o mundo diz: “Tens necessidades e por isso satisfaze-as [...]. Compreendendo a liberdade como a multiplicação e o rápido saciamento das necessidades, deformam sua natureza porque geram dentro de si muitos desejos absurdos e tolos, os hábitos e as invenções mais disparatadas. Vivem apenas para invejar uns aos outros, para a luxúria, a soberba [...]. Eu vos pergunto: esse homem é livre?” (*ibid.*, p. 426).

Como é possível perceber, o conceito de liberdade que vimos até aqui muda de figura no discurso de Zossima, seguindo um caminho diametralmente oposto ao de Nietzsche e se aproximando daquilo que vimos em Santo Agostinho, Leibniz e Espinoza. E se pudermos vislumbrar um lampejo de semelhança com Schopenhauer, tal aspecto pode ser encontrado no fato de renegarmos os nossos prazeres, pois, assim como argumenta Zossima, viramos escravos da nossa vontade, raciocínio este que encontramos nos escritos do filósofo.

A liberdade, para Zossima, ao abrir caminho para um mundo de prazeres, distancia o homem do amor fraterno, “pois, em verdade, essa ideia [amor fraterno] já está sendo recebida até com zombaria; porque, como esse escravo se afastaria de seus hábitos, para onde iria se está tão acostumado a saciar as infinitas necessidades que ele mesmo inventou?” (*ibid.*, p. 426).

Em contraposição, Zossima volta a destacar o caminho do monge, e da visão que este tem diante dessa sociedade afundada em necessidades e prazeres:

Chega-se até a rir da obediência, do jejum e da oração, e no entanto é só nelas que reside o caminho para uma liberdade já verdadeira, autêntica: abro mão de minhas necessidades supérfluas e desnecessárias, domo e subjugo, pela obediência, minha vontade egoísta e orgulhosa, e assim, com a ajuda de Deus, atinjo a liberdade do espírito e com ela a alegria espiritual. Qual deles é mais capaz de exaltar a grande ideia e servir a ela – o rico isolado ou este *liberto* da tirania dos objetos e dos costumes? (*ibid.*, p. 427).

Como dissemos, o conceito de liberdade para Zossima ganha uma forma completamente diferente do que vimos até aqui: ela é entrega, obediência e oração. Tal apreensão de um conceito como a liberdade pode parecer paradoxal, mas na visão de Zossima, é a partir dessa entrega que um espírito se torna livre, desapegado de prazeres que isolam o indivíduo e

impedem que virtudes como a fraternidade e a comunhão possam atuar na direção de um mundo melhor.

Como diz Carlos Eduardo Varella sobre a visão de liberdade do *stárietz*:

A liberdade, em termos cristãos, significa dominação e supressão dos desejos e não liberação indiscriminada de todas as coerções para satisfazê-los. Portanto, a liberdade “verdadeira” reside justamente nessa vida de autocontrole, caracterizada pela *apatheia*, um estado de espontaneidade, inocência, simplicidade e discernimento, no qual são eliminadas as projeções egocêntricas e ideológicas sobre a realidade e os outros (MOTTA, 2003, p. 92-93).

Esses mesmos monges “libertos”, como diz Zossima, irão sair para o mundo e espalhar a mensagem para o povo – é esse o objetivo principal e final. O isolamento, o silêncio e a oração fazem com que o monge adquira um conhecimento superior, livre de amarras e com vistas a educar a população para a mensagem cristã.

Os mesmos homens jejuadores humildes, dóceis e calados se erguerão e caminharão para a grande causa. Do povo vem a salvação da Rússia. O mosteiro russo esteve com o povo desde tempos imemoriais [...]. Defendei o povo e protegei seu coração. Educai-o em silêncio. Eis a vossa proeza de monge, porque este é um povo teóforo (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 427).

O segundo sermão, intitulado “Algo sobre senhores e servos e a possibilidade de se tornarem irmãos em espírito” versa justamente sobre a separação entre classes. E proclamando que “Deus salvará a Rússia” (*ibid.*, p. 428), ele se volta contra as classes superiores que “seguem a ciência, querem organizar-se de maneira justa só por meio de sua inteligência, mas já sem Cristo, como antes, e já proclamaram que não existe o crime, que não existe o pecado” (*ibid.*, p. 428).

O discurso se direciona para aquela sociedade russa retratada principalmente em *Os Demônios*, que elimina Cristo e proclama a liberdade total, um espaço onde o crime sai da esfera da moral e convive livremente, amparado no niilismo que florescia cada vez mais na Rússia daquela época. “Padres e mestres” seriam aqueles que protegeriam o povo de tais devaneios – dessa inversão de valores que se distanciava cada vez mais da palavra de Deus.

E não são apenas as classes superiores alvo dos questionamentos de Zossima; os pobres e miseráveis estariam também mergulhados na “fetidez dos pecados” (*ibid.*, p. 428), mas, no entanto, carregariam dentro de si a dignidade, não sendo nem vingativos nem invejosos. E em tom profético e declamatório, ele faz uma síntese do que Carlos Eduardo Varella chama de um “ideário socialista-cristão” (MOTTA, 2003, p. 94), reflexo direto daquilo que o próprio Dostoiévski entendia como ideal para uma sociedade:

[...] porque acontecerá que até mesmo o mais depravado rico nosso acabará envergonhado de sua riqueza perante o pobre, e o pobre, ao notar essa humildade, compreenderá e lhe fará concessões com alegria, compensará com carinho a bela vergonha dele. Crede que terminará assim: é para lá que se caminha. Só na dignidade espiritual do homem reside a igualdade [...]. Havendo irmãos haverá fraternidade, mas antes que haja fraternidade nunca haverá divisão de bens. Nós conservamos a imagem de Cristo e ela resplandecerá para todo o mundo como um diamante precioso... Assim será, assim será! (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 429).

Essa união através da fraternidade fica representada em um episódio que Zossima narra e que aconteceu algum tempo atrás na sua vida. O *stárietz* menciona ter encontrado seu ex-ordenança, Afanassi – o mesmo que o ainda Zinóvi havia espancado –, e é convidado para cear junta com a sua família. Zossima aceita o convite e, no momento da despedida, depois de uma refeição agradável e o estabelecimento de uma relação afetuosa entre os dois, Afanassi doa uma quantia ínfima para o mosteiro, mas Zossima aceita de bom grado.

A cena é muito simples, mas ilustra bem aquilo que o *stárietz* defende e em que acredita: é através da humildade e da união entre os homens que o bem aflora. Junto a isso, temos a liberdade – dentro do conceito particular explorado por Zossima –, cujo foco recai no senso de comunidade e fraternidade entre os homens. Como nos diz Lee Trepanier:

No contexto de uma comunidade, as aspirações do cristianismo são possíveis: as pessoas possuem liberdade para fazer escolhas para sua própria pessoa e para a felicidade da comunidade. Essa condição só é possível com a compreensão de liberdade de Zossima: não a busca do prazer, mas a restrição dos desejos humanos para o bem individual e comunitário<sup>118</sup> (TREPANIER, 2013, p. 39).

O sermão segue para o seu final, e Zossima reforça a união senhor e escravo argumentando que, se isso acontecesse, o próprio senhor “desejará, com todas as suas forças, tornar-se criado de todos, segundo o Evangelho” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 430), ecoando a passagem no livro de Mateus: “Mas Jesus chamou-os [os discípulos], e disse: ‘Vocês sabem: os governadores das nações têm poder sobre elas, e os grandes têm autoridade sobre elas. Entre vocês não deverá ser assim: quem de vocês quiser ser grande, deve tornar-se o servidor de vocês’” (20, 25.26).

Essa causa, segundo o *stárietz*, só será resolvida com Cristo; sem ele, poderá acontecer “um banho de sangue no mundo, porque sangue chama sangue, e aquele que desembainhar a

---

<sup>118</sup> “Within the context of a community, the aspirations of Christianity are possible: people possess freedom to make choices for their individual and for the community's happiness. This condition only is possible with Zosima's understanding of freedom: not the pursuit of pleasure but the restraint on human desires for the individual and communal good.”

espada à espada morrerá” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 431), remetendo à outra passagem do evangelho de Mateus: “Jesus, porém, lhe disse: ‘Guarde a espada na bainha. Pois, todos os que usam a espada, pela espada morrerão” (26,52). E isso inevitavelmente aconteceria “não fosse a promessa de Cristo de que esse tempo seria abreviado em prol dos dóceis e humildes” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 431), passagem esta que também encontramos em Mateus; diz Jesus: “Se esses dias não fossem abreviados, ninguém conseguiria salvar-se. Mas esses dias serão abreviados por causa dos eleitos” (24,22).

Zossima não quer apenas que os eleitos ascendam, mas que os senhores reconheçam que a paz universal só será alcançada quando eles próprios abrirem as suas portas para seus criados – uma imagem que simboliza o reconhecimento de que somos todos iguais, e que propriedades, riquezas e status social são atributos ínfimos perante “a futura e esplêndida união entre os homens” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 430).

O terceiro sermão é o mais teológico de todos (MOTTA, 2003, p. 95), e é aqui que temos, digamos, uma aplicação direta, na prática, daquilo que Zossima entende como uma vida verdadeiramente cristã. Dois aspectos que já mencionamos antes sobressaltam aos olhos: a ideia do *amor ativo* e da *culpa universal*, alicerces fundamentais dentro da filosofia de vida do *stárietz*. E depois de ressaltar a importância da oração, Zossima une essas duas perspectivas ao colocar o amor como principal ferramenta para compreendermos e perdoarmos o pecado do outro; isso, para o *stárietz*, seria semelhante ao amor de Deus, que dentro da sua misericórdia ama o ser humano independente do pecado que ele tenha cometido:

Irmãos, não temais o pecado dos homens, amai o homem também em seu pecado, porque isto é semelhante ao amor de Deus e é o ápice do amor na Terra. Amai toda a criação de Deus, no conjunto e em cada grão de areia. Amai cada folha, cada raio de Deus. Amai os animais, amai as plantas, amai todas as coisas. Amarás toda e qualquer coisa e nas coisas alcançarás a compreensão do mistério de Deus. Uma vez tendo compreendido, já começarás a compreender tudo sem esmorecimento, e cada vez mais com o passar do tempo, todos os dias. E finalmente amarás o mundo inteiro já com um amor total, universal (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 433).

Esse amor pleno, que abarca todos, mesmo no pecado, carrega dentro de si o reconhecimento e a empatia pelo outro. Ao compreendermos que somos pecadores – e aqui podemos voltar à noção do trágico e da liberdade, que tornam o pecado algo intrínseco no ser humano –, podemos compreender também o *mistério* divino; em outras palavras, a chave para superarmos aquilo que, a princípio, parece inapreensível, é vivermos uma vida amorosa para com o próximo. Assim, o amor deixa de ser entendido como algo passivo, mas sim *ativo* – um

sentimento que pode se propagar através de ações e ser sentido por meio da compaixão, da piedade e da caridade (*caritas*).

Nesse sentido, a *sensação* de não termos uma resposta para, por exemplo, o mal no mundo, não passa de uma impressão errônea, amparada na noção de que somos incapazes de lidar com aquilo que não compreendemos. Mas ao amarmos o próximo, e entrarmos em sinergia dentro dessa rede de empatia, o bem aflora, e o mal passa a estar ao alcance de nossas mãos e ser algo que podemos, portanto, evitar.

E é o amor às crianças que está acima de toda a escala enumerada pelo *stárietz*: “Amai sobretudo às crianças, porque elas também não têm pecado, como os anjos, e vivem para o nosso enternecimento, para purificar nossos corações e como uma espécie de sinal para nós. Ai daquele que ofender uma criança!” (*ibid.*, p. 433). E podemos lembrar aqui de Ivan Karamázov, que não admitia um mundo em que crianças sofressem justamente porque, para ele, elas não teriam pecado.

Esse discurso segue claramente um caminho anti-nietzschiano, e tal oposição pode ter como símbolo o seguinte trecho do sermão, que ensina como podemos agir diante do pecado dos homens: “Recorrerei à força ou ao amor humilde? E sempre decide assim: Recorrerei ao amor humilde. Assim decidindo, poderás conquistar o mundo todo para sempre” (*ibid.*, p. 433). Esse amor humilde vem, claro, de Deus, e tem o potencial de abraçar toda a humanidade. Como diz Carlos Eduardo Varela:

Nessas palavras está o cerne da resposta a Ivan e da mensagem cristã do romance, pois o amor está intimamente ligado à percepção da filiação divina dos indivíduos, feitos à imagem e semelhança de Deus. Não por acaso, os dois primeiros e mais importantes mandamentos estão relacionados ao amor a Deus e ao próximo. Em tal concepção, somente a existência de uma Fonte comum justificaria o amor recíproco entre as criaturas, uma vez que o que se ama no semelhante é precisamente a forma e a semelhança divina contidas em sua manifestação. Esse amor consolida em cada ser a noção da eternidade e da imortalidade da alma, libertando-o das amarras do egoísmo mundano. É por isso que Kierkegaard assevera, em tom paradoxal, que o amor cristão é um imperativo (“Tu deves amar”) que conduz à liberdade: “Só quando amar é um dever, só então o amor está eternamente assegurado contra qualquer mudança; eternamente libertado em bem-aventurada independência; protegido eterna e felizmente contra o desespero” (MOTTA, 20013, p. 99).

Uma das formas mais nobres de exercitar esse amor “cauteloso, ativo”, como diz Zossima (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 434), é o exercício do perdão – do reconhecimento da própria condição pecadora bem como a do próximo, como mencionamos anteriormente. O perdão, por mais simples e ingênuo que seja, torna-se parte de um todo e pode influenciar,

através de uma espécie de reação em cadeia, alguém que esteja “no outro extremo do mundo” (*ibid.*, p. 434). Sobre esse assunto, diz o *stárietz*:

Meu jovem irmão [Márkel] pediu perdão aos passarinhos: isso pode ter sido um absurdo, mas era verdade, porque tudo é como o oceano, tudo corre e se toca, tu tocas em um ponto e teu toque repercute no outro extremo do mundo. Vá que seja loucura pedir perdão aos passarinhos, mas seria melhor para os passarinhos, e para as crianças, e para qualquer animal que estivesse ao teu lado se tu mesmo fosses melhor do que és agora, ao menos um tiquinho melhor. Tudo é como o oceano, digo-te. E então rezarias também para os passarinhos, atormentado pelo amor total, como em uma espécie de êxtase, e orando para que eles tirassem o pecado de ti. Aprecia muito esse êxtase, por mais louco que ele pareça aos homens (*ibid.*, p. 434).

E mais adiante, completa: “Tendes aqui uma única salvação: pegai e fazei de vós mesmos responsáveis por todo o pecado dos homens” (*ibid.*, p. 434). E aqui temos novamente a noção de culpa universal, fruto desse amor humilde, pois reconhece a condição trágica do homem e coloca o ser humano no mesmo nível – na igualdade plena – para, assim, poder conviver no “amor total”, como diz Zossima no trecho acima.

O quarto sermão, intitulado “Podemos ser juízes dos nossos semelhantes”, discorre sobre julgarmos o próximo, o que, segundo Zossima, é algo que não pode acontecer: “Lembra-te particularmente de que não podes ser juiz de ninguém” (*ibid.*, p. 435). Novamente ressoa aqui a questão da culpa universal, que estabelecerá uma união através do pecado – se alguém comete um pecado, eu serei responsável por ele ao não ter sido melhor e ter evitado esse pecado. E retornando ao paralelo que Zossima faz com o *oceano*, onde “tudo corre e se toca” (*ibid.*, p. 434), o fato de eu não ser justo e correto o suficiente pode ter levado ao pecado do meu próximo. Nas palavras de Zossima:

[...] na Terra não pode haver juiz de um criminoso sem que antes esse mesmo juiz saiba que também é tão criminoso como aquele que está à sua frente e, mais do que ninguém, talvez seja o culpado pelo crime que tem diante de si. Quando compreender isto poderá ser juiz. Isso é verdade, por mais insensato que pareça. Pois se eu mesmo fosse um justo, talvez nem houvesse um criminoso diante de mim. Se puderes assumir o delito do criminoso que tens à frente e julgas com teu coração, assume-o imediatamente e sofre tu mesmo por ele, liberando-o sem reprimenda. E mesmo que a própria lei tenha te constituído seu juiz, ainda assim procura criar dentro do espírito da lei até onde te for possível, pois ele será liberado e se condenará mais amargamente do que o faria teu julgamento (*ibid.*, p. 435).

É dessa forma que a punição, aos olhos de Zossima, não trará qualquer tipo de benefício uma vez que todos somos culpados pelo crime do outro. Dentro dessa lógica que impossibilita a vingança, resta ao indivíduo assumir os suplícios e se declarar também culpado “porque poderias ter iluminado os malfeitores até por seres o único sem pecado, mas não os iluminaste.

Se os tivesses iluminado, com a tua luz ainda haverias iluminado o caminho dos outros, e aquele que cometeu um crime talvez não o cometesse sob tua luz (*ibid.*, p. 436).

E sob a égide de duas bandeiras: “O justo se vai, mas fica sua luz”, e “Nunca procures recompensa” (*ibid.*, p. 436), Zossima finaliza o seu sermão enaltecendo tanto a ideia de união universal através do amor – a luz que o justo emana é uma luz amorosa e de compaixão –, quanto aquilo que trabalhamos no livro de Jó, quando a perspectiva de recompensa é colocada em xeque, dando lugar à fé no mistério divino e no temor a Deus.

O discurso termina com um prenúncio daquilo que irá acontecer com Aliócha:

Aprende a gostar de prosternar-se no chão e beijá-lo. Beija a terra e sem esmorecimento, ama a todos, procura esse êxtase, esse frenesi. Umedece a terra com as lágrimas de tua alegria e ama estas lágrimas tuas. Não te envergonhes desse frenesi, tende-o em alta conta, porquanto é um dom de Deus, um dom grandioso, e concedido a poucos, os eleitos (*ibid.*, p. 437).

Carlos Eduardo Varella aponta, nesse trecho, a importância daquilo que ele chama de elogio ao “dom das lágrimas” (MOTTA, 2003, p. 102), tradição ligada à ortodoxia cristã, e que permitiria àquele que passa por essa catarse uma maior ligação com o divino e possibilitaria uma melhor compreensão do mistério de Deus (*ibid.*, p. 103).

No quinto e último sermão Zossima faz uma reflexão sobre o inferno, mas é uma reflexão mais sóbria, sem aludir às chamas e ao pecado; nesse sentido, a crença do *stárietz* difere muito da opinião corrente em seu meio eclesiástico, adquirindo uma particularidade que a enriquece. Ele diz, já no início: “Padres e mestres, tenho pensado: ‘O que é o inferno?’ E julgo assim: ‘É o sofrimento de não mais poder se amar’”; e segue, falando sobre esse indivíduo que negou o amor:

Uma vez, no infinito do existir que nem o espaço nem o tempo podem mensurar, um ser espiritual ganhou, com sua aparição na terra, a capacidade de dizer consigo: ‘Eu existo, eu amo’. Uma vez, só uma vez lhe foi dado um instante de amor ativo, *vivo*, e para tanto foi concedida a vida na terra, e com ela o tempo e os limites, e então: esse ser feliz rejeitou o dom precioso, não o valorizou, não o amou, zombou dele e ficou insensível (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 437).

Se toda a filosofia do *stárietz* tem como base o amor, não podemos ficar surpresos de ver que o inferno, na sua visão, é a ausência de amor. A ideia do fogo em que os pecadores estariam imersos não é nem uma preocupação para ele: “Fala-se do fogo material do inferno: não investigo esse mistério” (*ibid.*, p. 437). Para ele, caso isso seja de fato verdadeiro, a dor de queimar no inferno não se compararia à dor espiritual de um indivíduo que rejeitou o amor e viveu na sombra da devassidão e do ódio.

É uma escolha simples, embora definitiva; a liberdade aparece aqui novamente, mas sem a complexidade que vimos anteriormente – a infinidade de notas que a escala do bem e do mal pode comportar fica reduzida a apenas duas opções: sim ou não. Carlos Eduardo Varella afirma: “Trata-se de uma simples escolha, entre o “não” que opera uma cisão definitiva em sua personalidade, e o “sim” que o transporta ao infinito das uniões” (MOTTA, 2003, p. 105).

Mas, independentemente de terem escolhido pelo “não” e estarem condenados à uma eternidade no inferno, Zossima acredita que eles ainda podem contemplar, se quiserem, uma imagem desse amor perdido:

Não obstante, na timidez de meu coração penso que a própria consciência dessa impossibilidade também os deixará finalmente aliviados, pois tendo aceitado o amor dos justos, sem possibilidade de recompensá-lo, nessa submissão e nessa humildade eles acabarão conseguindo uma espécie de imagem daquele amor ativo que desprezaram na Terra e um arremedo desse amor (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 438).

E dando mais um passo na visão sobre o inferno, até mesmo os suicidas, condenados ao inferno e impedidos de terem orações feitas em seus nomes, entrariam nas preces de Zossima pelo simples fato de que “Cristo não ficará zangado com o amor” (*ibid.*, p. 438). Essa última frase é reveladora, e lança caminho para um possível descerramento da sua visão de mundo para além da fronteira delimitada pela igreja e pela sua fé.

Os sermões de *stárietz*, no entanto, terminam por aqui, e o capítulo dedicado à sua história e pregações tem como fechamento a sua morte. Zossima morre cercado pelos seus seguidores depois de uma existência “absolutamente concordante com a santidade de sua vida e a pureza de sua mensagem” (MOTTA, 2003, p. 107).

Tendo passado pelo “Grande Inquisidor”, e agora pela vida e os sermões de Zossima, recorreremos aqui ao raciocínio de Steve Cassedy<sup>119</sup>, de que Lee Trepanier faz uso no seu artigo ao traçar um paralelo interessante entre o conteúdo pregado pelas duas narrativas. Segundo os autores, o poema de Ivan e as pregações do *stárietz* são estruturalmente idênticas e fazem uso do mesmo aparato lógico. Diz Trepanier, primeiro sobre o argumento do inquisidor:

[a] justiça não existe no mundo porque não é perceptível aos nossos sentidos, a prova disso está no fato de que os eventos não correspondem à nossa concepção da justiça de Deus. O pressuposto da posição do Inquisidor é de que a realidade não existe fora de nossos sentidos (ou Deus é fundamentalmente injusto ou não onipotente), o que nos leva à conclusão de que a justiça também não existe neste mundo e nem no outro. Quando examinamos o argumento de Zossima no Livro VI, vemos que a estrutura e a lógica do argumento são as mesmas do Inquisidor: a justiça existe no mundo, mas é imperceptível para nós, com a prova de que, mesmo que os eventos não correspondam

<sup>119</sup> CASSEDY, Steven. Dostoevsky's Religion, 2005, p. 101. Stanford University Press.

à nossa concepção da justiça de Deus, aceitamos essa condição porque Deus não é acessível aos nossos sentidos. A suposição é uma realidade que existe fora do reino dos nossos sentidos (e que Deus é justo e onipotente), o que nos leva a concluir que a justiça existe tanto neste mundo como no próximo<sup>120</sup> (TREPANIER, 2013, p. 46).

Assim, a principal condição para escolhermos entre uma posição ou outra está no fato de acreditarmos ou não em Deus. Se acreditamos em um Deus onipotente e compassivo, tomamos o caminho pregado por Zossima; se, por outro lado, não acreditamos em Deus – ou seguimos na fronteira do agnosticismo –, estaremos propensos a tomar como verdade aquilo que o inquisidor defende e acredita. Como arremata Trepanier: “Uma vez que os argumentos são estrutural e logicamente idênticos, a razão não pode decidir qual argumento é superior. Dostoiévski só pode recorrer à indireção e ao exemplo para persuadir o leitor a aceitar os ensinamentos de Zossima ao invés dos do inquisidor” (*ibid.*, p. 46).

Passando agora para a última parte do presente capítulo, focamos nossa atenção no personagem de Aliócha. O caçula dos Karamázov passa por uma mudança espiritual ao longo da história que culmina em um discurso que faz – em tom de pregação – para um grupo de meninos, como veremos adiante. E se Márkel influencia Zossima a seguir a filosofia espiritual de amor ativo e culpa universal, é agora Zossima, por sua vez, que vai atuar na mudança que irá acontecer em Aliócha.

Nesse sentido, é importante descrevermos aqui a caminhada que Aliócha faz, desde a primeira metade da narrativa, quando demonstra ter um conhecimento dogmático da doutrina do seu *stárietz*, até chegar ao reconhecimento do amor ativo através da *experiência* – esta, a forma verdadeiramente cristã de se viver no mundo (*ibid.*, p. 41), amparada – é sempre importante lembrar – no ideal de liberdade pregado por Cristo.

A crença de Aliócha guarda certas semelhanças com a fé do seu irmão, Ivan; e embora tenhamos as diferenças óbvias, principalmente no que diz respeito à devoção quase cega de um, e, por outro lado, o espírito questionador e niilista do outro, os dois irmãos se assemelham na visão de que bondade divina e as leis da natureza devem caminhar juntas (*ibid.*, p. 41), e

---

<sup>120</sup> “[...] justice does not exist in the world because it is not perceptible to our senses, with the proof being that events fail to correspond to our conception of God's justice. The assumption to the Inquisitor's position is that reality does not exist outside of our senses (or either God is fundamentally unjust or not omnipotent), which leads us to the conclusion that justice does not exist either in this world or the next. When we examine Zosima's argument in Book VI, we see the structure and logic of the argument are the same as the Inquisitor's: justice exists in the world but it is imperceptible to us, with the proof being that, even if events do not correspond to our conception of God's justice, we accept this condition because God is not accessible to our senses. The assumption is a reality that does exist outside the realm of our senses (and that God is just and omnipotent), which leads us to conclude that justice exists in both this world and the next.”

qualquer ato que possa ir contra essa relação é imediatamente questionado e a onipotência de Deus é colocada em xeque.

Além disso, por habitar apenas a esfera intelectual, e não a da experiência direta com o próximo, a crença que Aliócha desenvolve no seu interior, fruto dos ensinamentos de Zossima, fica limitada ao seu entorno – ou melhor: tem como principal direcionamento o seu *stárietz*. Aliócha ama incomensuravelmente seu mentor espiritual, e por mais que os dois desenvolvam laços de acordo com a ideia do amor ativo, fica faltando justamente esse fator fulcral dentro da filosofia de amor de Zossima: o sair ao mundo e procurar entrar em comunhão com o próximo na busca por uma união universal. É por isso que o *stárietz*, pouco antes de morrer, pede que o seu discípulo preferido saia do mosteiro e espalhe a palavra divina.

Mas um acontecimento faz com que Aliócha questione o Deus em que acredita – tudo isso fruto da sua fé frágil que espera sempre a justiça divina, assim como era a do seu irmão, Ivan.

Depois que Zossima morre e tem início as exéquias, o cadáver do hieromonge passa a exalar um cheiro fétido; e tal acontecimento, considerado algo natural para a maioria absoluta das pessoas, causou assombro e perplexidade nas pessoas que conheciam ou tinham ouvido falar no *stárietz*.

Havia uma crença, não apenas no mosteiro, mas entre os fiéis devotos à ortodoxia cristã, de que os cadáveres de monges que viveram uma vida santa, baseada na obediência e na oração, não iriam exalar qualquer tipo de cheiro durante as cerimônias fúnebres. E segundo relatos de casos anteriores, alguns cadáveres não chegavam nem a entrar em decomposição, tamanha a santidade das suas vidas:

Desde tempos remotos, houve alguns mortos cuja lembrança ainda se mantinha viva no mosteiro e cujos restos mortais, segundo a lenda, não revelaram decomposição, o que influenciou de modo comovente e misterioso a irmandade e permaneceu em sua memória como algo lindo e maravilhoso e como promessa de que seus túmulos irradiariam uma glória ainda maior no futuro, se esse momento chegasse pela vontade de Deus (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 447).

O corpo de Zossima, no entanto, poucas horas após a sua morte, já exalava um cheiro que se tornou insuportável para os presentes. E tal acontecimento, claro, foi motivo de muitos questionamentos por parte de todos, e era possível ouvir, durante o funeral, comentários daqueles que viam o evento como algum sinal estranho, pronunciando frases como: “É de crer que o juízo de Deus não é o mesmo que o juízo dos homens” (*ibid.*, p. 448); ou “Então Deus quis deliberadamente mandar um sinal” (*ibid.*, p. 450). Criticam também algumas das suas

concepções sobre o modo de levar a vida: “Era injusto ao ensinar; ensinava que a vida é uma grande alegria e não uma resignação chorosa”, e sua visão sobre o inferno, que tratamos anteriormente: “Sua crença era a da moda, ele não reconhecia o fogo material do inferno” (*ibid.*, p. 451).

Durante o funeral, o padre Paissi, um dos poucos fervorosos defensores de Zossima, nota Aliócha no meio da multidão e exclama para o noviço: “Será que até tu foste tentado? [...] será que até tu estás com estes incrédulos!” (*ibid.*, p. 456). Aliócha, visivelmente envergonhado e confuso, ignora os apelos do padre e sai do eremitério, mas não sem deixar de ouvir o último comentário de Paissi: “Ainda hás de voltar!” (*ibid.*, p. 457).

Em uma reflexão sobre tal acontecimento, o narrador da história, ao falar sobre Aliócha, que considera “o herói da minha narrativa, ainda tão jovem e meu predileto” (*ibid.*, p. 457), afirma que a atitude do noviço vem do fato de ele ter muita fé; em seguida, faz a seguinte pergunta: “Será que toda essa melancolia e todo esse alarme podiam se instalar nele só porque o corpo do *stárietz*, em vez de começar imediatamente a produzir curas, sofreu, ao contrário, uma putrefação precoce?” – responderei sem pestanejar: ‘Sim, foi realmente o que aconteceu’” (*ibid.*, p. 457).

Como dissemos acima, o amor que Aliócha sentia, a partir dos ensinamentos de Zossima, estava direcionado apenas ao próprio *stárietz*; o narrador menciona a ingenuidade da sua fé e o fato de que ele ama não com ardor, “mas tão somente com calor” (*ibid.*, p. 457). E tal amor, limitado apenas a uma pessoa, fazia Aliócha esquecer da mensagem principal do hieromonge: a união universal através do amor ativo.

[...] porque todo amor que seu coração jovem e puro [...] guardava “por tudo e por todos”, naquele momento e durante todo o ano anterior, vez por outra como que se concentrava, de modo completo e talvez até incorreto, preferivelmente em um ser – em seu amado *stárietz* agora morto. É verdade, esse ser estivera durante tão longo tempo diante dele como um ideal indiscutível que todas as suas forças juvenis e todo o empenho dessas forças já não podiam deixar de direcionar-se exclusivamente para esse ideal, levando-o por alguns momentos até a esquecer todos e tudo (*ibid.*, p. 458).

Sua crença, no entanto – e ainda mais nesse momento de perda –, estava amparada na ideia da “suprema justiça”, como diz o narrador (*ibid.*, p. 458). Lee Trepanier, por sua vez, faz um paralelo com as tentações de Cristo no deserto e no poema “O Grande Inquisidor”, de Ivan; segundo o autor, Aliócha, ao esperar por essa suprema justiça, aceita, na verdade, uma das tentações do diabo, o milagre, e fica desiludido (TREPANIER, 2013, p. 42). Ou seja, Aliócha precisa de uma *prova* para que a sua fé permaneça forte, ou que fortaleça ainda mais a sua crença. Tanto que ele faz os seguintes questionamentos: “Onde estão a Providência e seu dedo?

Por que ela recolheu seu dedo no momento mais necessário [?]” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 459).

Todos esses pensamentos que vinham à mente do noviço tiveram como catalisador a conversa que ele teve, no dia anterior, com Ivan: “Esse *algo* novo que apareceu, que se entremostrou, era uma impressão angustiante que agora não lhe saía da cabeça e vinha da sua conversa da véspera com o irmão Ivan” (*ibid.*, p. 459). Para tanto, vamos entrar em alguns detalhes sobre essa parte para compreendermos melhor o que se passava na cabeça de Aliócha após a morte de Zossima.

Ivan afirma, para Aliócha, que lhe são caras – em uma inusitada semelhança com Márkel e Zossima – “as folhinhas pegajosas que desabrocham na primavera, [...] o céu azul” (*ibid.*, p. 318), e diz que, quando visitar um cemitério, irá “cair por terra, beijar aquelas lousas e chorar por elas” chorando não de desespero, mas pura e simplesmente “porque estarei feliz por minhas lágrimas derramadas” (*ibid.*, p. 318).

Aliócha dá um passo adiante, e afirma que todos na terra devem amar, acima de tudo, a vida; e Ivan, em conformidade com a sua personalidade questionadora e cética, pergunta ao irmão: “Passar a amar mais a vida que o sentido dela?” (*ibid.*, p. 318), no que Aliócha responde, ecoando os ensinamentos de Zossima: “Forçosamente é assim, amar antes que venha a lógica [...], e só então compreenderei também o sentido” (*ibid.*, p. 318).

Novamente temos o *mistério*, aqui confrontado com a *lógica*. A união universal através do amor vem dessa condição – dessa espécie de regra – que evita entrar no campo da razão. Para Aliócha, não interessa adentrar no tipo de discussão pela qual Ivan tem apreço, amparada na busca por um sentido, uma explicação para o mal no mundo, o sofrimento, etc., e sim na beleza do mistério divino e na possibilidade de, através do amor ativo, estabelecer a comunhão entre os homens.

Como dissemos, Aliócha ainda estava com a sua visão atrelada totalmente aos ensinamentos de Zossima, mas, quando Ivan decide falar mais diretamente sobre aquilo que acredita, vemos as primeiras sementes do questionamento que o próprio Aliócha irá ter adiante, após a morte do *stárietz*. Depois de afirmar que “até aceita Deus”, Ivan diz ao seu irmão:

[...] porém, surpreende é que essa ideia – a ideia da necessidade de Deus – possa ter subido à cabeça de um animal tão selvagem e perverso como o homem, por ser ela tão santa, tão comovente, tão sábia e tão honrosa ao homem. Quando a mim, há tempos que decidi não pensar na questão: foi o homem que criou Deus ou Deus que criou o homem? [...] Reconheço humildemente que não tenho nenhuma capacidade de resolver tais problemas, minha inteligência é euclidiana, terrena, portanto, como iríamos resolver aquilo que não é deste mundo? [...] Todas essas questões são

absolutamente impróprias para uma inteligência criada apenas com a noção das três dimensões (*ibid.*, p. 325).

Logo em seguida, admite acreditar em toda a história da criação do mundo por um ente superior, caminhando junto, pelo menos nesse momento, com a crença do seu irmão caçula:

Portanto, aceito Deus, e não só de bom grado como, além disso, aceito também a sua sabedoria e seus fins, que nos são totalmente desconhecidos, acredito na ordem, no sentido da vida, acredito na harmonia eterna na qual todos nós nos fundiríamos, creio no Verbo ao qual aspira o universo, que também “está em Deus” e é o próprio Deus, etc., etc. e assim sucessivamente no sentido do infinito. A esse respeito muito já se escreveu. Parece que estou no bom caminho, não? (*ibid.*, p. 325).

O bom caminho, no entanto, muda de figura, e Ivan agora parte para o trecho que já mencionamos na presente tese e que se conecta com os questionamentos de Mahler e, mais adiante na narrativa dos *Irmãos Karamázov*, com o próprio Aliócha, depois que ele se vê decepcionado com Deus por deixar Zossima ter a sua santidade questionada por todos. Diz Ivan:

Pois bem, imagina que o resultado definitivo disso é que eu não aceito esse mundo de Deus e, mesmo sabendo que ele existe, não o admito absolutamente. Não é Deus que não aceito, entende isso, é o mundo criado por ele, o mundo de Deus que não aceito e não posso concordar em aceitar (*ibid.*, p. 325).

Assim, Ivan pode até acreditar, como ele diz adiante, que em um determinado momento da história da humanidade, na “consumação do mundo”, entraremos em um estado de “eterna harmonia”, onde “os sofrimentos não de cicatrizar e desaparecer” – ele aceita tudo aquilo em que Aliócha acredita –, mas não aceita os mecanismos de funcionamento para se chegar a essa harmonia. E aqui chegamos à questão do sofrimento humano, mais especificamente ao sofrimento de crianças, que, para Ivan, já bastaria para que não admitíssemos a criação divina; em outras palavras, sob nenhuma hipótese os fins justificariam os meios dentro do raciocínio de Ivan, que agora passa a dissertar sobre um dos principais ensinamentos cristãos: o amor ao próximo.

Nas palavras dele: “nunca consegui entender como se pode amar o próximo. A meu ver, é justamente o próximo que não se pode amar, só os distantes é possível amar” (*ibid.*, p. 326). E depois de contar uma breve parábola sobre Julião Hospitaleiro<sup>121</sup>, um santo que abraça um mendigo para aquecê-lo do frio, soprando seu hálito na boca “purulenta e fétida” dele, Ivan

---

<sup>121</sup> Segundo nota da edição de *Os Irmãos Karamázov* (2012, p. 326), trata-se do conto “A legenda de São Julião hospitaleiro” (1877), de Gustave Flaubert.

afirma que tal atitude por parte do santo não passaria de um “assomo de falsidade, levado por um amor ditado pelo dever” (*ibid.*, p. 326).

Aliócha responde ao relembrar uma fala de Zossima, que teria dito: “frequentemente, o semblante de uma pessoa impede que muitas pessoas *ainda inexperientes no amor* consigam amar” (*ibid.*, p. 326-327, grifo nosso). O noviço, tentando lembrar Ivan da mensagem cristã, reforça que há muito amor na humanidade, e que esse amor é semelhante ao amor de Cristo – e aqui também lembramos o famoso versículo da Bíblia (João, 13, 34.35): “Eu dou a vocês um mandamento novo: amem-se uns aos outros. Assim como eu amei vocês, vocês devem se amar uns aos outros. Se vocês tiverem amor uns para os outros, todos reconhecerão que vocês são meus discípulos”.

O amor é fruto de um aprendizado, e cada gota no oceano – utilizando aqui a metáfora de que Zossima fez uso em um dos seus sermões – é capaz de provocar movimento do outro lado do mundo. Aqueles que aprendem essa filosofia devem passar esse conhecimento para o próximo e assim por diante; dessa forma, aquilo que Ivan defende – a impossibilidade de se amar o próximo – deve ser feita aos poucos e com determinação, sempre tendo como base a ideia do amor ativo e do reconhecimento da culpa universal, o que criaria os laços necessários para que a união entre os homens se estabeleça.

Ivan segue com um argumento que, de acordo com ele, impossibilitaria obtermos essa união universal através do amor: “A meu ver, o amor de Cristo pelos homens é, em seu gênero, um milagre impossível na terra” (*ibid.*, p. 327). E de fato, se voltarmos àquele raciocínio que elaboramos na parte dedicada à liberdade, precisamos ver a figura de Cristo não como um homem comum, mas um símbolo daquilo que seria o bem supremo, um exemplo a se seguir, mas que, não obstante, é impossível de se realizar para esse homem dotado de liberdade, que pode fazer tanto o bem quanto o mal. Ivan completa seu pensamento justamente dentro dessa noção: “É verdade que ele [Cristo] foi um Deus. Mas nós não somos deuses” (*ibid.*, p. 327).

E agora Ivan parte para o cerne das suas elaborações, desenvolvendo seu raciocínio a partir do sofrimento não dos adultos, mas das crianças – tema esse que abordamos rapidamente na parte em que discorreremos sobre o mal no mundo. Para ele, diferentemente do restante dos seres humanos, é possível amar as crianças de perto, da maneira ideal que Aliócha acredita ser possível para todos os homens.

Sobre os adultos, diz Ivan:

Eles são repugnantes e não merecem amor, neles só há vingança: comeram a maçã, conheceram o bem e o mal e se tornaram “algo como os deuses”. Até hoje eles

continuam a comê-la. Mas as criancinhas não comeram nada e por enquanto ainda não têm culpa de nada (*ibid.*, p. 328).

Em seguida, Ivan conta uma história terrível sobre um casal que maltratava constantemente a filha de apenas cinco anos, chegando ao ponto de trancá-la a noite inteira em uma latrina gelada só porque “ela não pediu para fazer as suas necessidades” e, por isso, “lambuzaram todo o seu rosto com suas fezes e a obrigaram a comê-las” (*ibid.*, p. 335). E nessa parte do diálogo entre os dois irmãos, intitulada “A Revolta”, Ivan vai abandonando o tom conciliador, de um homem que diz acreditar na “harmonia eterna” e no “Verbo ao qual aspira o universo” (*ibid.*, p. 325), e segue para o ataque do “Deusinho” que deveria, supostamente, ajudar a criança nesse momento de extremo sofrimento:

Compreendes quando um pequeno ser, que ainda não tem condições sequer de entender o que se faz com ele, trancado naquele lugar sórdido, no escuro e no frio, bate com seus punhozinhos minúsculos no seu peitinho martirizado e chora suas lágrimas de sangue, complacentes e dóceis, pedindo ao “Deusinho” que o proteja ali – tu entendes esse absurdo, meu amigo e irmão, meu dócil noviço de Deus, entendes para que serve esse absurdo e para que foi criado? (*ibid.*, p. 335).

E remetendo, ainda que de forma não premeditada, àquilo que professora Zossima a partir principalmente do livro de Jó, Ivan fala do absurdo de se ter a necessidade do sofrimento para conhecer o bem e o mal e, a partir desse conhecimento, se aproximar de Deus:

Sem ele [o absurdo do sofrimento], dizem, o homem nem conseguiria viver na terra, pois não teria conhecido o bem e o mal. Para que conhecer esse bem e esse mal dos diabos a um preço tão alto? Sim, porque neste caso o mundo inteiro do conhecimento não valeria essas lágrimas de uma criancinha dirigidas ao seu “Deusinho”. Não falo do sofrimento dos adultos, estes comeram a maçã e o diabo que os carregue, e carregue a todos, mas elas, as crianças! Estou te fazendo sofrer, Aliócha, pareces desvairado. Se quiseres, eu paro (*ibid.*, p. 335).

Aliócha, que, assim como Zossima, defende a ideia do sofrimento como uma das formas de se aproximar de Deus, responde ao irmão: “Nada disso, também quero sofrer” (*ibid.*, p. 335). O noviço, no entanto, parece ceder a alguns argumentos do irmão, principalmente quando este conta a história de um general que, insatisfeito com a atitude de um menino, servo dele, solta seus cachorros para cima da criança, que foge desesperada, mas não consegue escapar do ataque e morre estraçalhada pelos cães.

Ao perguntar para Aliócha o que deveria ser feito a esse general – posto sob tutela ao descobrirem o crime –, e sugerir a opção do fuzilamento, o noviço responde no ato: “Fuzilar!”;

Ivan, em êxtase, responde: “Bravo! [...] Vê só que demoniozinho tu tens no coração, Aliócha Karamázov” (*ibid.*, p. 336).

Dessa forma, Ivan não apenas apresenta para Aliócha – a partir do exemplo de crianças sofrendo – um outro ponto de vista dentro da temática da maldade e do sofrimento humano, mas também desperta nele um sentimento de pertencimento à esfera do *mal*, antes desconhecida pelo noviço; um mal que antes era sempre direcionado a um outro, ao homem corrompido e distante de Deus. Tanto que Aliócha pergunta, amargurado: “Por que me testas?” (*ibid.*, p. 338), pergunta esta direcionada ao seu irmão, mas que poderia muito bem apontar para o alto, como se fosse um momento de provação instigado por Deus para testar a sua fé.

E agora remetendo à culpa universal, Ivan até faz alusão, a partir do exemplo do menino atacado e morto por cães, à forma como isso poderia acontecer: “Quando a mãe se abraçar ao carrasco que estraçalhou seu filho com os cães e todos os três anunciarem entre lágrimas: ‘Tens razão Senhor’, então aí, é claro, será o coroamento do saber e tudo se esclarecerá” (*ibid.*, p. 339).

No entanto, já sabemos que Ivan não aceita essa doutrina, pois diz, taxativo: “recuso a harmonia eterna”, e segue:

Ela não vale uma lágrima minúscula nem mesmo daquela criança supliciada, que batia com seus punhozinhos no peito e rezava ao seu “Deusinho” naquela casinha fétida e banhada em suas minúsculas lágrimas não redimidas! Não vale porque suas lagrimzinhas não foram redimidas. Elas devem ser redimidas, senão a harmonia também será impossível [...]. Será que serão vingadas? Mas para que preciso vingá-las, para que preciso de inferno para os carrascos, o que o inferno pode corrigir quando aquelas crianças já foram supliciadas? E de que harmonia se pode falar se existe o inferno: quero perdoar e quero abraçar, não quero que sofram mais (*ibid.*, p. 339).

Ivan parte para a conclusão da sua fala ao não aceitar que a mãe do filho supliciado perdoe o seu carrasco. A harmonia, comprada a esse preço, seria uma injustiça sem precedentes, por isso Ivan reforça: “Não quero a harmonia, por amor à humanidade não a quero” (*ibid.*, p. 340), ecoando aqui o inquisidor do seu poema, que, diante do Cristo retornado, declara o seu amor pela humanidade ao retirar dela o fardo da liberdade e, portanto, o ônus do sofrimento e da penúria de crianças inocentes para alcançar a harmonia eterna; diz o cardeal: “[...] eu me levantarei na ocasião e te apontarei os milhares de milhões de crianças felizes que não conheceram o pecado” (*ibid.*, p. 360); e em um outro momento da sua fala, declara: “Por acaso não amávamos a humanidade, ao reconhecer tão humildemente a sua impotência, aliviar com amor o seu fardo e deixar que sua natureza fraca cometesse ao menos um pecado, mas com nossa permissão?” (*ibid.*, p. 356).

Ivan finaliza: “É por isso que me apresso a devolver meu bilhete de entrada. E se sou um homem honrado, sou obrigado a devolvê-lo o quanto antes” (*ibid.*, p. 340). E podemos nos perguntar aqui se Ivan está devolvendo sua entrada por deixar de acreditar na existência de Deus – considerar a “lógica” divina como absurda e, portanto, inexistente. Nesse sentido, Luigi Pareyson nos oferece um raciocínio interessante para considerarmos tal possibilidade; como diz o filósofo: “[...] é justamente partindo da ideia de Deus e da esperança da religião que Ivan chega por lógica coerência – ou por lógica euclidiana – a um resultado ateu e niilista” (PAREYSON, 2012, p. 209).

A questão, claro, não é simples, uma vez que Ivan desenvolve uma engenhosa combinação de pensamento religioso e euclidiano (*ibid.*, p. 208), e não sabemos exatamente onde situar a sua fé ou a ausência dessa mesma fé. Em um determinado momento da sua fala ele diz acreditar no “Verbo”, acredita também na harmonia eterna, embora não a aceite, e, finalmente, aceita também a ideia de Deus, mas não o mundo criado por ele. No entanto, segundo Pareyson:

[...] ele admite Deus, do modo mais conveniente e predisposto para negar a sua existência, porque Deus, enquanto arquiteto de um mundo absurdo, como o presente, postula, *per si*, a própria inexistência; ele não sente nem ao menos a necessidade de insistir sobre a inexistência de Deus, sabendo bem que ela é uma só coisa com a absurdidade do mundo. Quando Dostoiévski faz consistir o ateísmo evoluído na “negação não de Deus, mas do sentido da sua criação”, sabe bem que não existe negação mais radical de Deus do que a subtração de qualquer sentido à sua criação. A ideia de Deus é, *per si*, contraditória: é uma ideia que, mal admitida, embora, pois afirmar a absurdidade do mundo é já, de *per si*, negar a existência de Deus. O princípio “Aceito Deus, mas não o mundo” [de Ivan] imediatamente se transforma no princípio “A realidade do mundo (como absurdo) exclui e anula a existência de Deus” (*ibid.*, p. 209).

É a partir da própria admissão da ideia de Deus, e do desdobramento que realiza no seu raciocínio – desdobramento este que culmina, dentre outros fatores, no absurdo do sofrimento inútil –, que Ivan irá refutar o próprio Deus que por um momento considerou existir. Em outras palavras, é preciso colocar Deus na equação para demonstrar que, se considerarmos a sua existência, o resultado final depois de resolvermos o problema será absurdo e não terá sentido dentro do método euclidiano a que recorre Ivan. Na contramão desse raciocínio temos o *mistério*, que se opõe à *lógica* e prega uma fé dentro daquilo que Zossima professa: ao compreendermos o mistério e o trágico da nossa existência, podemos olhar para os olhos do nosso próximo e reconhecer ali uma forma de interação que pressupõe a compaixão e a possibilidade de amor – a partir, principalmente, da mensagem e da vida de Cristo – como guias para vivermos o melhor mundo possível.

Voltando ao diálogo entre Ivan e Aliócha – e se aproveitando da afirmação de Pareyson, que coloca Deus como “arquiteto de um mundo absurdo” (*ibid.*, p. 209) –, Ivan faz a seguinte pergunta ao seu irmão: “tu aceitarias ser o arquiteto em tais condições? Responde e não mintas!”, no que Aliócha imediatamente responde: “Não, não aceitaria” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 340). Essa é a segunda investida de Ivan contra a fé, ainda em formação, de Aliócha – a primeira foi ao fazê-lo admitir que fuzilaria o general que mandou seus cachorros matarem um menino. E para reforçar o seu ponto, Ivan retorna ao sofrimento inútil, alicerce principal da sua argumentação, e faz a seguinte pergunta ao seu irmão, ainda ligando seu raciocínio à hipótese de Aliócha ser o arquiteto desse mundo absurdo: “E podes admitir a ideia de que as pessoas para quem o constróis concordem elas mesmas com aceitar a sua felicidade erigida sobre o sangue injustificado de uma criança supliciada e, aceitando-o, permaneçam felizes para todo o sempre?”; Aliócha, acuado, responde: “Não, não posso admiti-lo” (*ibid.*, p. 340).

Chegamos aqui a uma aporia por excelência, resumida por Rodrigo Juventino Bastos de Moraes: “ou se aceita Deus, ao custo de repugnar sua obra, ou, caso triunfe a realidade absurda do mundo, a existência de Deus é que tem que ser posta em cheque” (MORAES, R., 2015, p. 84). Ivan e Aliócha oscilam na instabilidade dessa balança, e tudo acaba dependendo do ponto de vista e da fé que cada um tem ou deixa de ter.

E agora temos a breve defesa do noviço, amparada na Bíblia, e que tem raízes naquilo que vimos anteriormente: o cristianismo pós-apóstolo Paulo, que considera a morte do Messias a redenção do pecado original e o perdão dos pecados de toda a humanidade. Temos, dentro dessa relação, o gérmen da ideia da culpa universal: se o filho de Deus morreu para perdoar os pecados do mundo, nós, mortais e pecadores, devemos reconhecer a nossa condição e atribuímos a nós mesmos a culpa pelo pecado do outro. Como diz Aliócha:

Meu irmão [...], tu acabaste de perguntar: existirá em todo o mundo um ser que possa e tenha o direito de perdoar? Ora, esse ser existe, e pode perdoar tudo, todos e tudo *e por tudo*, porque ele mesmo deu seu sangue inocente por todos e por tudo. Tu o esqueceste, mas é sobre ele que se constrói o edifício, e é a ele que haverão de exclamar: “Tens razão, Senhor, pois se revelaram os teus caminhos” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 340-341).

Aliócha aceita, portanto, a teodiceia absurda que Ivan expõe, uma teodiceia que permite e aceita o sofrimento de inocentes, mas que, ao colocar o filho de Deus na cruz para a remissão dos pecados, faz o sacrifício maior, o sacrifício de um *inocente* – o mais inocente de todos os homens (MORAES, 2015, p. 85). Em outras palavras, se questionamos o sofrimento inútil, como faz Ivan, precisamos ter em mente que Deus deu seu filho como o maior exemplo de

sacrifício já feito; isso, segundo Rodrigo Juventino, não comprometeria a teodiceia divina “pois, em Cristo, houve alguém que, ainda que inocente, pudera perdoar mesmo abarcando todo sofrimento humano” (*ibid.*, p. 85). O autor segue a sua linha de raciocínio:

Ainda que, com isso, o sofrimento em si permaneça insondável, o fato de o redentor tomar toda sorte de sofrimento sobre si foi suficiente para libertar a humanidade da falta de sentido para o sofrimento. Com isso, o sofrimento inútil perde muito de seu caráter absurdo diante de um escândalo infinitamente maior — de proporções colossais — o sofrimento do redentor, do próprio Deus que quer sofrer: “ao escândalo do sofrimento inútil do puro paciente, Aliócha contrapõe o escândalo do redentor, isto é, do Deus que sofre e morre” [...]. Todo problema aqui giraria em torno da agonia, às margens da loucura, de Ivan frente ao sofrimento inútil e da solução de Aliócha que elevaria todo sofrimento às dimensões titânicas de um abismo sem fundo e insondável, incompreensível para os homens, pela ação do Deus que quer sofrer — que envia seu filho para colher em si todo o sofrimento humano, tornando-se ele mesmo o Deus sofredor (*ibid.*, p. 85).

Dentro da condição de liberdade do homem, não há outra saída a não ser aceitar tal estado e, a partir do exemplo dado por Deus ao sacrificar seu filho, compreender o sofrimento humano como algo inerente a esse estado de liberdade em que vivemos e que traz, conseqüentemente, o mal para o mundo – entre exemplos desse mal, o sofrimento de inocentes, como foi o de Jesus. Esse tipo de raciocínio, oposto àquilo que Nietzsche, por exemplo, propõe, está enraizado, obviamente, na crença em toda a escatologia cristã, e tem como principal ponto de apoio o sacrifício do Messias como símbolo de redenção e justificativa para o sofrimento humano; como diz Rodrigo Juventino: “só Deus querendo o sofrimento, ou seja, só apelando à própria sensibilidade rastejante do tipo que sofre, é que sua perspectiva cristã de redenção pode se manter de pé e triunfante” (*ibid.*, p. 86).

Nikolai Berdiaev, no seu raciocínio, vai nessa mesma toada e afirma que o espírito euclidiano de Ivan não compreende a liberdade em sua essência, pois, como diz Berdiaev, para o personagem,

Se a liberdade não existe, como um mistério último da criação, não pode ser admitido este mundo com seus tormentos e seus sofrimentos, as lágrimas dos seres inocentes e torturados. Nem tampouco pode ser admitido Deus que teria criado esse mundo informe e horrível. O homem, em sua revolta e arbitrariedade, no desabrochamento do seu “espírito euclidiano”, pensa que poderia criar um mundo melhor, em que não haveria mal nem sofrimento, nem lágrimas de crianças inocentes [...]. É a liberdade em revolta que conduz à própria negação da ideia de liberdade, à impossibilidade de atingir o segredo do mundo e o segredo de Deus à luz da verdadeira liberdade (BERDIAEV, 2021, p. 71).

Assim, para o crítico, o fato de a liberdade ser esse “mistério último da criação”, como ele nomeia, faz dela a condição que revela a *fonte primeira do mal* e, por conseguinte, o

reconhecimento da realidade inextrincável do mundo; seria, nas palavras de Berdiaev, “a condição para compreender este mundo, para guardar a fé no seu sentido profundo, para conciliar a existência de Deus e a do mal” (*ibid.*, p. 71). Ainda: “sem liberdade só Deus seria responsável pelo mal” (*ibid.*, p. 75).

Para Rodrigo Juventino, que desenvolve seu raciocínio tendo em vista o pensamento de Nietzsche, Dostoiévski, a partir dessa defesa de Aliócha – que, em *Os Irmãos Karamázov*, vem desde Márkel, passando por Zossima e agora com o caçula dos Karamázov –, seria um *décadent*, um homem que tenta se agarrar, em um último esforço, nos últimos resquícios de uma crença (MORAES, 2015, p. 87). Dostoiévski estaria, portanto, “afogado em melancolia pela perda irreversível do Absoluto — tal qual o espírito deitando ânimo quando, diante do céu alaranjando, banhado pelos últimos e vacilantes lampejos de luz, vê o Sol poente aos poucos depor seu esplendor por detrás do horizonte” (*ibid.*, p. 87).

Independente disso, a profissão de fé do escritor russo está aí colocada e concentrada nesse diálogo entre os dois irmãos, que, em um encontro fortuito – Aliócha iria encontrar Dmitri, mas ele não apareceu –, discorrem sobre a essência da fé a partir da perspectiva do absurdo, como pudemos constatar em Ivan, mas também a partir de um ponto de vista plenamente religioso e amparado no mistério da criação, como vimos, ainda que brevemente, em Aliócha. Essa parte serve como um complemento importante para os sermões e a vida do *stárietz* Zossima, e faz recair uma luz ainda mais forte nas noções de amor ativo e culpa universal.

O que vimos na lenda do Grande Inquisidor, e que teve como base o funcionamento da igreja católica a partir dos seus dogmas, milagres e ritos, era, aos olhos de Dostoiévski, um, digamos, desvio em relação à mensagem cristã, esta, baseada na liberdade humana e, conseqüentemente, no caminho que levaria à salvação. Como nos adverte Berdiaev,

o homem não se tornou melhor, não se aproximou de Deus, mas sua alma se complicou infinitamente enquanto seu espírito se exasperava. Sem dúvida, a alma cristã conhecia outrora o pecado e se deixava cair sob o poder do demônio. Mas ela ignorava este desdobramento da personalidade que conheceram as almas estudadas por Dostoiévski (BERDIAEV, 2021, p. 50).

O desdobramento, para Berdiaev, era justamente o trabalho apurado – com raízes no dialogismo bakhtiniano – ao explorar a complexidade dos personagens sempre a partir do olhar do outro e de que maneira esse outro também se modificava, com aquele que entrava em contato, a partir da teia estabelecida pela narrativa através do diálogo e do confronto.

A aproximação de Aliócha, portanto, se dá a partir do confronto com o seu irmão, que abre seus olhos não para a resposta do enigma – Ivan, como já sabemos, apresenta uma natureza irresoluta –, mas para uma visão que, a partir da sua (Aliócha) crença, possa ganhar corpo e se desenvolver no sentido de uma fé mais questionadora e (re)construída sobre alicerces mais firmes e duráveis.

E retornando ao momento da narrativa logo após a morte de Zossima, vemos um Aliócha mais questionador, que não aceita o fato do seu amado *stárietz* estar exalando um cheiro putrefato e, por causa disso, ter a sua santidade questionada aos olhos dos monges e fieis. Como dissemos anteriormente, a crença de Aliócha é ainda muito frágil e ingênua, tendo como principal base o amor por Zossima, e não o exercício do amor ativo, direcionado, a partir da *experiência*, para o próximo.

Dentro dessa fé quase infantil, Aliócha esperava que Deus operasse um milagre e fizesse com que o corpo de Zossima não apenas permanecesse inodoro como também se conservasse intocado, assim como teria acontecido, segundo relatos anteriores, com o corpo de monges que viveram uma vida santa e ilibada. O diálogo com Ivan, no entanto, adiciona à crença do noviço a possibilidade de questionar Deus, deixando a sua crítica mais contundente e não apenas amparada na fé cega e obediente.

Aliócha, visivelmente amargurado com o que presenciou no funeral de Zossima, sai do mosteiro e encontra o ardiloso personagem de Mikhail Ivánovitch Rakítin, seu colega no monastério; e aqui notamos claramente uma mudança de atitude por parte do caçula dos Karamázov, que, apesar de estar abatido e desesperançado, decide “sair para o mundo”, atendendo, portanto, ao pedido de Zossima. Tal saída, no entanto, tem como objetivo a revolta contra um Deus injusto, e Rakítin, ao notar o estado em que se encontrava o noviço, faz o seguinte questionamento: “Será possível que estás assim só porque o teu velho começou a feder? Será mesmo que tu acreditavas a sério que ele ia começar a obrar milagres?” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 460). Aliócha admite que esperava exatamente isso, e afirma, logo em seguida, após Rakítin perguntar se ele está zangado com Deus: “Contra o meu Deus eu não me rebelo, apenas ‘não aceito o meu mundo’” (*ibid.*, p. 461), claramente ecoando as palavras de Ivan.

O tom de revolta de Aliócha tem agora reflexo nas suas atitudes, e Rakítin aproveita o momento para não apenas oferecer salame ao noviço – alimento que não podia fazer parte da dieta de um monge –, mas também vodca, e Aliócha aceita os dois, causando perplexidade em Rakítin, que ironiza: “Vejam só! É um milagre, meu irmão!” (*ibid.*, p. 461). E em uma última investida, pergunta se Aliócha não gostaria de ir à casa de Grúchenka, dona de uma

personalidade sagaz e maliciosa, e que era, como dissemos, disputada por Fiódor e Dmitri Karamázov – pai e filho, portanto, que travavam uma disputa ferrenha, pródiga em atos de baixaza e difamação. Aliócha, sem saber que Grúchenka havia combinado previamente com Rakítin o encontro, aceita o convite e os dois partem. O objetivo de Rakítin era o de “assistir à ‘desonra do justo’ e à provável ‘queda’ de Aliócha ‘de santo a pecador’” (*ibid.*, p. 462).

Além desse ato premeditado de vileza por parte de Rakítin e Grúchenka, é importante comentar aqui algo que havia ocorrido dois dias atrás: Aliócha presencia a dolorosa humilhação imposta por Grúchenka em Catierina Ivánovna, noiva de Dmitri. Grúchenka faz a promessa de que vai terminar a relação com Dmitri, deixando Catierina exultante e aliviada; a decisão, porém, não passava de uma cruel brincadeira, e Grúchenka não apenas segue afirmando que irá seguir o relacionamento, como passa a insultar longamente Catierina. Essa atitude, presenciada por Aliócha, revela muito da personalidade vil de Grúchenka.

Voltando à narrativa, durante o encontro entre os três, Grúchenka não demora muito para colocar em prática o plano de seduzir o noviço:

Aliócha, deixa que eu me sente no teu colo, assim! – e de repente, num piscar de olhos, ela se levantou, pulou sorrindo para o colo dele como uma gata se desfazendo em carinho e envolveu-lhe ternamente o pescoço com o braço direito. – Vou de distrair, meu menino devoto! Não, será que vais mesmo permitir que eu fique em teu colo, não te zangarás? (*ibid.*, p. 470).

Aliócha, no entanto, não se deixa seduzir pelos encantos dela, e o pesar que lhe aflige o coração funciona como uma “couraça contra qualquer sedução e tentação” (*ibid.*, p. 470). O noviço inicia aqui um processo de reconhecimento, na prática, das noções de culpa universal – responsabilidade por todos diante do reconhecimento do pecado – e de amor ativo para com o próximo.

[...] a despeito de toda a vaga inconsciência de seu estado de espírito e de todo o pesar que lhe oprimia, ainda assim ele se surpreendia involuntariamente com uma sensação nova e estranha que lhe nascia no coração: essa mulher, essa mulher “terrível” não só não o assustava agora com aquele pavor de antes, pavor que lhe nascia sempre que ele fantasiava qualquer mulher, que sua alma a vislumbrava, mas, ao contrário, essa mulher que ele temia mais do que todas, que estava sentada em seu colo e o abraçava, agora suscitava nele uma sensação inteiramente distinta, inesperada e especial, a sensação de uma curiosidade inusitada, grandiosa e sincera por ela, e tudo isso já sem qualquer temor, sem nada daquele antigo medo – eis o que era importante e o que involuntariamente o surpreendia (*ibid.*, p. 470).

Grúchenka, por sua vez, passa a demonstrar um carinho sincero por Aliócha e se une a ele através do amor, declarando sem pestanejar: “Vê, eu o amo com a minha alma, eis a questão!

Aliócha, acreditas que eu te amo com toda minha alma?” (*ibid.*, p. 471). Ela segue a sua “confissão”, e lembra o evento na casa de Catierina Ivánovna:

Aliócha, é verdade que antes eu pensava em ti de um jeito ardiloso. Porque sou vil, porque sou exaltada, mas vez por outra, Aliócha, me acontece de olhar para ti como para minha própria consciência. E fico pensando: “Ora, agora ele deve mesmo desprezar uma criatura tão detestável como eu”. Também pensei nisso anteontem, quando fugi daquela senhorita [Catierina] pra cá [...]. Acredita, Aliócha, palavra que às vezes olho para ti e sinto vergonha, vergonha de mim mesma... Não faço ideia de quando me dei de pensar assim a teu respeito (*ibid.*, p. 472).

A mudança em Grúchenka fica mais clara quando ela descobre que o *stárietz* Zossima havia morrido, e sua compaixão para com Aliócha ganha proporções ainda maiores. Ela percebe a situação inusitada em que se encontra, sentada no colo de Aliócha – “por que eu estou no colo neste momento?”, diz ela (*ibid.*, p. 474), e volta a sentar ao lado dele, no sofá. E agora temos nesse momento uma epifania da parte de Aliócha, que muda o tom da sua voz e fala de maneira firme e decidida para Rakítin:

Perdi um tesouro que tu nunca tiveste, e agora não podes me julgar. É melhor que olhes aqui para ela: viste como foi clemente comigo? Vim para cá para encontrar uma alma perversa – eu mesmo me senti atraído por isto porque eu era vil e perverso, mas aqui encontrei uma irmã sincera, encontrei um tesouro – uma alma que ama... Ela acabou de ser clemente comigo... Agrafiena Ivánovna, estou falando de ti. Acabaste de restaurar a minha alma (*ibid.*, p. 474).

No que Rakítin responde, dando uma risada maldosa: “Até parece que ela te salvou”. A resposta do colega de Aliócha é sintomática, e mostra de maneira clara que Aliócha, através do reconhecimento por parte de Grúchenka de ser uma pecadora, passa por um processo de redenção ao, por sua vez, ver-se em uma situação semelhante no momento que desejou, dentro da sua revolta depois da morte de Zossima, o encontro com ela – algo que, para ele, era “vil e perverso”. Nas palavras de Lee Trepanier a respeito desse momento de sinergia entre os dois:

A adoção de uma interação dramática entre os personagens é uma boa estratégia pois mostra como os personagens experimentam por si mesmos a doutrina da responsabilidade de todos por meio do amor ativo. Do encontro de Aliócha com Grúchenka o leitor vê que a exigência de Cristo aos humanos não é impossível como o inquisidor havia afirmado: tanto Aliócha quanto Grúchenka revelam a profundidade do amor altruísta e de como ele restaura pessoas dilaceradas [...]. Essa visão leva Aliócha a abraçar a terra e as estrelas, pois sua “baixeza Karamazov” foi transformada e ele se curou. Ao aceitar tanto o aspecto material quanto o espiritual de sua natureza, Aliócha é capaz de restaurar seu eu fragmentado, como iniciado pela piedade da

pecadora Grúchenka por ele, e pode sair para curar outras pessoas dilaceradas na comunidade<sup>122</sup> (TREPANIER, 2013, p. 43-44).

A comunhão estabelecida entre os dois é algo que pode ser estendido para outras pessoas – para outras gotas no oceano –, espalhando a ideia de que somos todos pecadores e que é apenas pelo perdão que o amor ativo ganha vida; ou melhor: renasce dentro de cada um e passa a atuar como uma força avassaladora. A humildade participa desse processo ao reconhecer a condição trágica humana; e nas palavras de Aliócha para Grúchenka: “Não se pode exigir tanto da alma humana, é preciso ser misericordioso” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 478), ecoando justamente esse estado humilde em que a nossa alma deve estar para compreender o outro – este, também pecador.

É dessa forma que, a partir de tais considerações, o *mistério*, antes algo incompreensível, tem a sua resposta no *amor* puro e simples entre os seres humanos, tal como acontece nesse momento de reconhecimento do amor piedoso entre os dois personagens – “Ela é superior a nós pelo amor”, diz Aliócha (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 478); da mesma forma Grúchenka, que afirma, sobre o noviço: “Foi o primeiro, o único a se compadecer de mim, eis a questão!” (*ibid.*, p. 480).

Rakítin, mantendo seu tom zombeteiro e sarcástico, mas muito perspicaz, diz para o seu colega de monastério logo após a saída de Grúchenka: “Então converteste a pecadora? [...]. Desviaste a devassa para o caminho da verdade? Expulsaste os sete demônios, hein? Eis onde se realizaram aqueles milagres que ainda há pouco esperávamos!” (*ibid.*, p. 482). O final dessa colocação é a chave para entendermos tudo o que aconteceu entre Aliócha e Grúchenka: o milagre é feito aqui, entre os homens; o mistério da mensagem divina, replicado por Cristo na sua passagem pela terra, é a comunhão entre os homens através do perdão e do amor.

Não por acaso, na parte seguinte do capítulo, Aliócha, transformado pela experiência que teve com Grúchenka, passa por uma epifania espiritual diante do féretro de Zossima (Aliócha retorna ao eremitério após o encontro com Rakítin e Grúchenka), onde se ajoelha e reza – “Sua alma transbordava” e “tinha doçura no coração”, diz o texto (*ibid.*, p. 482), e, depois

---

<sup>122</sup> “The adoption of a dramatic interplay between characters is a better strategy by showing how characters experience for themselves the doctrine of responsibility of all through active love. From Alyosha's encounter with Grushenka, the reader sees that Christ's demand upon humans is not impossible, as the Inquisitor had claimed: both Alyosha and Grushenka reveal the depth of unselfish love and how it restores lacerated people. This vision prompts Alyosha to embrace the earth and the stars, for his ‘Karamazov baseness’ has been transformed, and he has healed himself. By accepting both the material and spiritual aspect of his nature, Alyosha is able to restore his fragmented self, as initiated by the sinner Grushenka's pity for him, and he can go forth to heal other lacerated people in the community.”

de adormecer, vê o seu amado *stárietz* em sonho, que anuncia: “Começa, meu querido, começa, meu dócil, a realizar o teu trabalho!” (*ibid.*, p. 486).

E depois, ao sair da cela, olha para a abóbada celeste “coberta de estrelas serenas e cintilantes”, desaba no chão e beija a terra em um estado de êxtase e encantamento com a criação divina:

Não sabia por que a abraçava [a terra], não se dava conta da razão pela qual sentira uma vontade incontida de beijá-la, de beijá-la toda, mas ele a beijava chorando, soluçando e banhando-a com suas lágrimas e, exaltado, jurava amá-la, amá-la até a consumação dos séculos. “Banha a terra com as lágrimas de tua alegria e ama estas tuas lágrimas...” – ecoou em sua alma [...]. Era como se os fios de todos os inúmeros mundos de Deus confluíssem de uma só vez em sua alma, e ela tremesse toda, “ao contato com esses mundos”. Sentia vontade de perdoar a todos e por tudo e pedir perdão, oh! não para si mas por todos, por tudo e por todos, pois “por mim todos haverão de pedir” – tornou a ecoar em sua alma [...]. Caíra por terra um jovem fraco e levantara-se um combatente firme para o resto da vida, e ele sentiu e tomou consciência disto para o resto da vida nesse instante mesmo de seu êxtase. E depois, ao longo de toda a sua vida, Aliócha nunca pôde esquecer esse instante. “Alguém me visitou a alma naquela hora” – dizia mais tarde com uma fé inabalável em suas palavras... (*ibid.*, p. 488).

Esse momento epifânico de Aliócha, fruto de toda a sua descoberta anterior, é bem descrito por Nikolai Berdiaev:

Aí passa mais uma vez um sopro do cristianismo de São João. A luz deste cristianismo de São João raiou para Aliócha depois de sua alma ter sido invadida pela angústia das trevas. A verdade ofuscante da religião da ressurreição apresentou-lhe depois de ter provado a amargura infinita da morte e da decomposição. Ele é chamado ao festim nupcial. Já não vê o *stárietz* Zossima no túmulo, já não sente o odor ilusório da decomposição (BERDIAEV, 2021, p. 175).

Três dias depois, Aliócha deixa o mosteiro e, seguindo a instrução do seu *stárietz*, passa a “residir no mundo” (*ibid.*, p. 488).

Desde Márkel, passando por Zossima, e agora Aliócha, assistimos a um processo muito parecido de redenção – mesmo tendo motivações diferentes para a mudança, o resultado é o mesmo: o amor ativo e a responsabilidade pela culpa do outro. E agora precisamos discorrer sobre o personagem de Kólia Krassótkin, um menino alguns anos mais novo que Aliócha, mas dotado de uma inteligência e perspicácia na argumentação que lembra o personagem de Ivan Karamázov. E tal semelhança se dá não apenas pelo fato de Kólia falar muito bem e saber concatenar suas ideias, mas também porque apresenta, de início, pontos de vista muito parecidos com os de Ivan.

Kólia faz parte de um grupo de meninos que se torna, no decorrer da narrativa, muito próximo de Aliócha, e representa a nova geração da juventude russa (TREPANIER, 2013, p.

44). Ele era “um menininho corajoso, ‘terrivelmente forte’ [...], era habilidoso, firme de caráter, de espírito atrevido e empreendedor [...]. Conseguia colocar até sua mãe numa relação de subordinação para com ele, agindo sobre ela de maneira quase despótica” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 671-672). Afirma ser um socialista – regime no qual, segundo ele, “cada um pratica a religião e todas as leis como quer” (*ibid.*, p. 685) –, instiga seus colegas a destruírem propriedades privadas e se recusa a visitar Iliúcha, um de seus amigos, gravemente enfermo, apenas porque deseja demonstrar independência da influência de Aliócha, que se aproximava cada vez mais dos meninos. De qualquer forma, mesmo agindo dessa forma orgulhosa para com Aliócha, demonstrava curiosidade em conhecê-lo:

Ouvira muito os meninos falarem dele, mas até então sempre aparentara um desdenhoso ar de indiferença quando lhe falavam dele, chegava até a “criticar” Aliócha ao ouvir o que lhe falavam sobre ele. Mas, lá com seus botões, tinha muita, muita vontade de conhecê-lo: em todas as histórias que ouvia sobre Aliócha havia algo de simpático e atraente (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 692).

Mas é no momento que Kólia decide finalmente visitar Iliúcha que conseguimos vislumbrar a sua verdadeira personalidade, escondida sob o manto do amor-próprio, como ele mesmo irá admitir para Aliócha mais adiante.

Iliúcha, cercado pelos seus colegas e amigos, esperava a chegada de um famoso médico, última esperança da família na possibilidade de cura do menino; Kólia, se aproximando do leito, fica em choque, e não consegue acreditar no estado que seu amigo se encontrava: “um rostinho tão emagrecido e amarelado, os olhos ardendo no calor da febre e como se estivessem terrivelmente dilatados” (*ibid.*, p. 705). E ao afagar os cabelos de Iliúcha, ele tenta de todas as maneiras conter a emoção “para não começar a chorar como uma ‘criancinha’” (*ibid.*, p. 706).

Kólia traz Jutchka, um cachorro que Iliúcha, influenciado por uma brincadeira vil, havia ferido um tempo atrás e acreditava estar morto; Kólia ensinou a ele truques, e mostra alguns para a alegria de todos ali presentes, principalmente de Iliúcha, que não conteve a sua felicidade.

Passado algum tempo, o médico finalmente chega, e Aliócha e Kólia tem a chance de se conhecerem melhor enquanto Iliúcha é examinado. E à medida que os dois conversam, Kólia sente uma maior liberdade em expressar suas opiniões, como quando afirma, olhando de esguelha para Aliócha: “Respeito unicamente a matemática e as ciências naturais” (*ibid.*, p. 718); ou quando diz: “Ouvi dizer que é um místico e que esteve no mosteiro. Sei que é místico, mas... isso não me demoveu. O contato com a realidade há de curá-lo...” (*ibid.*, p. 720). E perguntado por Aliócha se ele não acredita em Deus, Kólia responde: “Ao contrário, não tenho nada contra Deus. Claro, Deus é apenas uma hipótese... porém... reconheço que ele é necessário,

para a ordem... para a ordem universal, etc... e se Ele não existisse seria preciso inventá-lo” (*ibid.*, p. 720). Mais adiante, e na mesma linha de raciocínio, afirma: “porque se pode amar a humanidade mesmo sem crer em Deus” (*ibid.*, p. 720).

Como dissemos, ressoam aqui ecos claros de tudo o que vimos até o momento sobre o personagem de Ivan, principalmente no que diz respeito a tratar Deus como uma hipótese. Nesse sentido, vimos anteriormente o quanto a crença de Ivan em Deus é carregada de ambiguidade, oscilando entre um mundo em que Ele existe – mas que Ivan diz não aceitar a sua criação –, e a teoria que elabora sobre um mundo sem Deus, onde tudo seria permitido. E como complementa Trepanier: “A laceração de Kólia é semelhante à de Ivan, exceto que seus pontos de vista são adquiridos ao invés de autocriados, e que ele ainda é jovem o suficiente para mudar, o que eventualmente acontece a ele sob a influência de Aliócha”<sup>123</sup> (TREPANIER, 2013, p. 45).

Ecos também de Voltaire (1694-1778), que, segundo Kólia, mesmo não acreditando em Deus, amava a humanidade (*ibid.*, p. 720), além, claro, da afirmação “se Deus não existisse seria preciso inventá-lo”, atribuída ao filósofo iluminista. Também influência do famoso crítico literário russo, V. G. Bielínski (1811-1848), quando critica a fé cristã; segundo o garoto, ela “só serviu aos ricos e nobres para que mantivessem a classe inferior na escravidão”<sup>124</sup> (*ibid.*, p. 721). A figura de Bielínski segue pairando na conversa entre os dois, agora na afirmação de Kólia de que o messias foi uma figura “perfeitamente humana”, e que se ele “vivesse em nossa época [...] se juntaria diretamente aos revolucionários e talvez desempenhasse um importante papel” (*ibid.*, p. 722). Kólia, no entanto, não tem certeza se tal argumento vem mesmo de Bielínski, e revela que muitas das suas ideias vêm, na verdade, de Rakítin, personagem que conhecemos anteriormente durante o encontro que Aliócha tem com Grúchenka; Rakítin atua como uma espécie de rival de Aliócha na educação dos meninos (TREPANIER, 2013, p. 44).

E apenas como adendo, e nos detendo ainda um pouco em Bielínski, o fato de Dostoiévski mencionar o crítico nas palavras ainda imaturas – e, portanto, resolutas – de um jovem como Kólia, não pode ser tomado como acaso. É notória – e os exemplos aqui nos revelam apenas um lampejo – a visão estritamente humanista do crítico russo e, conseqüentemente, o segundo plano ao qual releva “as profundezas humanas” da fé no homem

<sup>123</sup> “Kolya's laceration is similar to Ivan's, except that his views are acquired rather than self-created and that he is still young enough to change, which eventually happens to him under Alyosha's influence.”

<sup>124</sup> Segundo nota da edição dos *Irmãos Karamázov* (2012, p. 721), Bielínski, em carta a Gogól, diz: “Propagador do chicote, apóstolo da ignorância, partidário do obscurantismo, panegirista dos costumes tártaros – o que o senhor está fazendo?... Que o senhor baseie semelhante doutrina na Igreja Ortodoxa eu ainda entendo: ela sempre foi o apoio do chicote e servil ao despotismo... A Igreja foi uma hierarquia, portanto, defensora da desigualdade, bajuladora do poder, inimiga e perseguidora da igualdade entre os homens – e assim continua sendo até hoje”.

e, principalmente, *do* homem. Em rota oposta, o caminho traçado por Dostoiévski em personagens como Raskólnikov, Sônia, Dmitri, Aliócha e Grúchenka, por exemplo, revela a (re)tomada de direção a respeito das bases nas quais o homem procura refúgio: na crença em Deus a partir da consciência do destino trágico humano – da redescoberta *do homem* como o próprio caminho que leva a Deus. Diz Nikolai Berdiaev: “O humanismo destrói o homem. Este renasce se crê em Deus, e só sob esta condição pode crer em si mesmo” (BERDIAEV, 2021, p. 23).

Para deixar mais clara essa visão do humanismo secular que, aos olhos de Berdiaev (e de Dostoiévski), é deturpada e carece do fator divino, basta pensarmos no fato de que as profundezas do homem, uma vez tendo suas entranhas negadas pela modernidade humanista, passam a ser consideradas como alheias a qualquer tipo de mal; em outras palavras, o humanismo, que nas palavras de Berdiaev é chamado de “irresponsável”, tende a negar a personalidade humana e, em consequência, a sua ligação com o mal. Ao ascender o homem à esfera da sua própria consciência, sem ter a quem responder pelos seus atos – seja a um Deus ou ao seu próximo, o homem deixou de ser a fonte do mal, se colocando acima dele – “acima do bem e do mal”, como disse Nietzsche e a sua filosofia que buscava justamente esse homem superior, que se elevaria a uma amoralidade e ditaria seu próprio destino.

No entanto, para Berdiaev, “se o homem existe, se a personalidade humana existe em profundidade, então o mal tem fonte interior [...]. E convém à dignidade do homem e à sua filiação divina pensar que o caminho do sofrimento resgata o crime e consome o mal” (*ibid.*, p. 77); ou ainda: “o sofrimento é a consequência do mal. Mas só pelo sofrimento o mal se consome” (*ibid.*, p. 92).

Nesse sentido, se Dostoiévski, como afirma Berdiaev, “rompeu com o mundo humanitário, cujo profeta foi Bielínski”, foi para deixar manifesta a sua teodiceia: na tragédia que pode ser convertida em purificação e libertação – da “alegria que se obtém pelo sofrimento” a partir do reconhecimento da inevitabilidade da nossa condição (*ibid.*, p. 23), evidenciando, assim, a profundidade do homem.

Tal reconhecimento, é importante lembrar, tem raiz na liberdade humana e, por conseguinte, na dúvida advinda dessa condição de sujeitos que podem escolher que caminho trilhar: “Sua religião [a de Dostoiévski] é a mais livre que possa existir, a que aparece ao mundo toda impregnada da noção de liberdade” (*ibid.*, p. 28). É dessa forma que, ao contrário do que prega o grande inquisidor – que se vê como um humanista, e diz nutrir um profundo amor pelo homem –, a fé verdadeira e legítima só existe se fundida no crisol da dúvida, como pontua Berdiaev; assim, Dostoiévski, em famosa afirmação, enaltece a sua confissão de fé e diz: “É de

uma vasta fornalha de dúvidas que jorra meu hosana” (DOSTOIÉVSKI *apud* BERDIAEV, 2021, p. 23).

A dúvida seria, portanto, a falta de chão – desamparada, ainda de que de maneira salutar, pela nossa condição de sujeitos livres. Podemos pensar na caminhada estabelecida por Dante Alighieri (1265-1321), quando a dicotomia céu e inferno era clara e definidora, e, adiante, no humanismo renascentista de William Shakespeare – ainda apoiado, de certa forma, na ideia do bem e do mal, mas que considerava o destino humano como algo mutável, sendo, portanto, passível de manipulação pelos seus personagens. Na obra de Dostoiévski, o caráter homogêneo e de fronteiras definidas passa a ser questionado, e tanto a distinção entre o bem e o mal em Dante, definível ainda em Shakespeare – embora já sem uma ordem cósmica dirigindo as ações –, torna-se totalmente esfumada, recheada de sombras e habitando a esfera da liberdade, esta, de mãos dadas com a nossa condição trágica.

E ainda mantendo a ligação com Bielínski, é interessante mencionar a figura de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) nesse momento, figura esta que aparece sempre pairando no presente texto devido à sua influência em autores como Leibniz e Schopenhauer. Hegel é evocado aqui pois, segundo JONES (1971), em artigo já mencionado anteriormente, foi justamente Bielínski a ponte entre os dois autores.

Dostoiévski participou, por dois anos, de um grupo de estudos sobre o crítico, e teria assimilado conceitos do idealismo hegeliano (JONES, 1971, p. 503-504); e embora não haja evidências de que ele tenha lido Hegel<sup>125</sup>, várias das suas concepções filosóficas entram em contato com as do filósofo alemão. Entre elas, a reconciliação de todas as crenças – ponto central da filosofia hegeliana –, a importância do sofrimento para a redenção humana, o conceito de *ideia* e de *ideal*, fundamental na filosofia de Hegel e nos personagens de Dostoiévski – tanto para filósofo quanto para escritor, o ideal interior deve se conectar através da realidade exterior –, e, finalmente, a distinção entre mundo material e o mundo desconhecido, este, um espaço misterioso onde a alma atuaria (*ibid.*, p. 507).

O fato de Kólia mencionar Bielínski – um homem ligado à filosofia idealista de Hegel – pode não ser uma evidência de que Dostoiévski esteja querendo aludir à filosofia hegeliana, mas os diversos pontos de contato entre os dois, citados acima, revelam uma ligação entre os

---

<sup>125</sup> Malcolm Jones demonstra, através de depoimentos e textos da época, que Dostoiévski nunca leu diretamente a obra de Hegel, mas que recebeu a influência da sua filosofia junto a outros autores. O escritor russo até pede a seu irmão que envie a ele, durante a sua pena na Sibéria, a *História da Filosofia* (Geschichte der Philosophie), do filósofo alemão, mas, segundo depoimento de um de seus amigos, o livro foi devolvido por Dostoiévski intocado e sem qualquer tipo de anotação (JONES, 1971, p. 504-505).

dois pensamentos. Como conclui Malcolm Jones no seu estudo, muitos conceitos e ideias de Dostoiévski “devem ter sido ao menos fertilizadas pelo rico solo hegeliano” (*ibid.*, p. 519).

Voltando à narrativa – e seguindo agora por outros autores e conceitos discutidos por Kólia –, apesar de tentar a todo momento demonstrar o seu conhecimento diante de Aliócha, a personalidade do garoto não deixa de ser a de um menino inseguro e ainda imaturo. Suas leituras são questionadas por Aliócha, que pergunta se ele não havia lido Alexander Puchkin (1799-1837) – para o noviço, a obra do autor traria ideias mais interessantes para a formação de Kólia; este, por sua vez, afirma não ter lido, e em uma súbita mudança no tom da conversa, pergunta: “Diga-me, Karamázov, o senhor sente um enorme desprezo por mim?”, no que Aliócha responde: “Apenas acho triste que uma natureza maravilhosa como a sua, que ainda não começou a viver, já esteja deformada por toda essa tolice grosseira” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 723).

Esse questionamento de Kólia deixa ainda mais clara a sua insegurança, e suas opiniões sobre Deus, o socialismo e outras ideologias revolucionárias se mostram rasas, incertas e facilmente refutáveis. Lee Trepanier resume a questão no seguinte comentário:

A necessidade de as crianças serem levadas a sério pelos adultos é algo poderoso, podendo impulsionar crianças intelectualmente dotadas como Kólia a ideologias revolucionárias quando suas idéias são dogmaticamente rejeitadas por seus religiosos mais velhos. Uma estratégia melhor é se envolver com as crianças como seus iguais, na esperança de que elas exponham suas inseguranças<sup>126</sup> (TREPANIER, 2013, p. 45).

Segundo o autor, Kólia segue exatamente esse caminho ao declarar para Aliócha: “Oh, Karamázov, sou profundamente infeliz. Às vezes imagino sabe Deus o quê, que riem de mim, o mundo inteiro, e então me sinto simplesmente disposto a destruir toda a ordem das coisas” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 725) – e tal comentário é feito mesmo depois da afirmação de Aliócha de que acha Kólia um menino de índole maravilhosa. De qualquer forma, o garoto vai, aos poucos, admitindo a sua imaturidade intelectual, que, embora ainda em formação, já apresenta um enorme potencial:

[...] porque me precipito a me exibir como um bravo jovem, e de uma hora para outra cheguei até a odiá-lo [Aliócha] por isso e comecei a dizer disparates. Depois, quando eu disse (isso já aqui, agora) “Se Deus não existisse seria preciso inventá-lo”, imaginei que eu estava me precipitando demais para mostrar a minha erudição, ainda mais

---

<sup>126</sup> “The need of children to be taken seriously by adults is a powerful one that can propel intellectually gifted children like Kolya into revolutionary ideologies when their ideas are dogmatically dismissed from their religious elders. A better strategy is to engage with children as their equals in the hope that they will expose their insecurities.”

porque li essa frase em um livro [...]. Mas, em compensação, agora estou convencido de que o senhor não me despreza, e que eu mesmo inventei tudo isso (*ibid.*, p. 725).

E não é apenas a insegurança, mas também o remorso, que assombra Kólia. Ele afirma estar profundamente arrependido de não ter visitado Iliúcha antes, e que o seu amor-próprio evitou que tal encontro acontecesse; Aliócha, pegando um gancho nesse raciocínio, lamenta que o amor-próprio contaminou não apenas Kólia, mas toda uma geração, e elogia a capacidade dele de admitir a sua fraqueza:

Em realidade, você não é como todos: agorinha mesmo não se envergonhou de confessar que tem defeitos e é ridículo. E quem confessa isso hoje em dia? Ninguém, e até deixaram de sentir necessidade de autocensura. Procure não ser igual a todos os outros; mesmo que seja o único a se manter diferente, ainda assim não seja igual (*ibid.*, p. 726).

Não demora muito para Kólia, visivelmente emocionado com o novo amigo – e, porque não dizer, recém outorgado mentor espiritual –, declarar: “Sabe, Karamázov, nossa explicação está parecendo uma declaração de amor [...]. Isso não é ridículo, não é ridículo?”; Aliócha responde: “Não tem nada de ridículo, e ainda que fosse ridículo não teria nada de mais porque é bom” (*ibid.*, p. 726).

Logo em seguida, o médico sai da isbá da família e afirma não haver esperança para Iliúcha. Aliócha e Kólia retornam ao leito onde está o menino, e temos ali um momento que serve como uma espécie de redenção para Kólia: ele se une em um abraço fraternal com pai e filho, “como uma comunidade unida pelo sofrimento, *pathos*, e a esperança cristã da eternidade”<sup>127</sup> (TREPANIER, 2013, p. 45).

E prometendo voltar à tarde, Kólia sai para o vestíbulo da isbá profundamente emocionado e se debulhando em lágrimas. Quando Aliócha reaparece, ele menciona mais uma vez: “Oh, como me censuro por não ter vindo aqui antes” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 731), e se precipita para a rua.

A cena final do romance é justamente o funeral de Iliúcha, dois dias após a condenação de Dmitri pelo assassinato do seu pai. Aliócha se encontra com os meninos – Kólia à frente – e não demora muito para o noviço ouvir a seguinte pergunta que o garoto faz a ele: “Seu irmão é inocente ou culpado?” (*ibid.*, p. 987); Aliócha responde ter sido o criado o assassino, e não seu irmão.

<sup>127</sup> “as a community united by suffering, pathos, and the Christian hope of eternity.”

Kólia imediatamente faz um comentário que revela a mudança ocorrida no seu interior a partir dos acontecimentos com Iliúcha e a influência compassiva de Aliócha; diz o menino, sobre Dmitri: “Pois então ele vai sucumbir pela verdade como uma vítima inocente! [...] Estou a ponto de invejá-lo” (*ibid.*, p. 987). E, logo em seguida, alude à ideia de responsabilidade por todos a partir da culpa universal e do amor ativo que ele sente não só por Dmitri, mas por todos os seres humanos, afirmando querer se “sacrificar pela verdade” e “morrer por toda a humanidade” (*ibid.*, p. 988). Sobre essa mudança, Lee Trepanier comenta:

A lenta conversão de Kólia de seu socialismo ateu para sua morna aceitação do cristianismo foi o resultado do amor ativo de Aliócha, revelando como esse amor pode transformar, pela experiência, indivíduos dilacerados, em uma comunidade de amizade, esperança e memória. [...] esse apelo é indireto por causa das limitações inerentes à linguagem, mas Dostoiévski mais do que atende ao desafio do Inquisidor. Dostoiévski pode levar o leitor à experiência do amor ativo ao ilustrar como ele funciona, embora, em última análise, caiba ao leitor ver se tal experiência existe dentro dele<sup>128</sup> (TREPANIER, 2013, p. 46).

Temos aqui o fechamento daquilo que podemos chamar de “narrativa de redenção”: Márkel, Zossima, Aliócha e agora Kólia. Todos passaram pelo reconhecimento, através da interação com o próximo, do amor ativo ensinado por Cristo. A verdade encontrada por tais personagens tem, claro, raízes na liberdade de escolha entre o bem e o mal, e é, em essência, uma verdade do Cristo – “a própria graça do Cristo é a liberdade”, como diz Berdiaev (2021, p. 58).

E em um paralelo irônico e revelador, Aliócha, ao entrar no quarto onde estava o corpo de Iliúcha, percebe que o cadáver do menino não exalava cheiro algum, ao contrário do que aconteceu com o corpo do *stárietz* Zossima. Podemos argumentar que o fato de Zossima ter conhecido o pecado – poder discernir entre o bem e o mal – colocou o *stárietz* na categoria dos homens que, potencialmente, podem fazer o mal de maneira premeditada; nesse sentido, lembremos da sua vida pecadora antes da reviravolta espiritual pela qual ele passa. Iliúcha, por outro lado, era ainda uma criança “que não provou do fruto”, como disse Ivan na conversa com Aliócha, e não conhecia o pecado – era inteiramente pura e amorosa.

---

<sup>128</sup> “The slow conversion of Kolya from his atheist socialism to his tepid acceptance of Christianity was the result of Alyosha's active love, revealing how active love can experientially transform lacerated individuals into a community of friendship, hope, and memory. This experience has been demonstrated dramatically from Markel to Zosima to Alyosha to Kolya and, finally, to the reader himself. Again, this appeal is indirect because of the inherent limitations within language, but Dostoevsky more than meets the challenge of the Inquisitor. Dostoevsky can lead the reader to the experience of active love in illustrating how it operates, although ultimately it is up to the reader to see whether such an experience exists within him.”

Após o funeral de Iliúchka, os meninos e Aliócha se reúnem no local em que Iliúcha gostaria de ter sido enterrado, junto a uma pedra. O noviço, recém-saído ao mundo, como queria o seu *stárietz*, anuncia que irá se ausentar por um tempo para cuidar dos seus dois irmãos, demonstrando, a partir dessa decisão, uma maturidade que ainda não tinha por estar ligado apenas a Zossima e às atividades do mosteiro. Pede, em seguida, que todos lembrem de Iliúcha – chamando-o carinhosamente de Iliúchetchka –, mas que também lembrem uns aos outros, e ressalta o sentimento amoroso que une todos eles naquele momento. E em um tom que lembra muito o do seu mentor espiritual, diz:

[...] agora, neste instante em que olho para os vossos rostos bondosos, amáveis, meus queridos meninos, talvez não possais compreender o que vos tenho a dizer, porque falo frequentemente de maneira incompreensível, porém mesmo assim vos lembrareis depois e algum dia concordareis com minhas palavras. Sabei que não há nada mais elevado, nem mais forte, nem mais saudável, nem doravante mais útil para a vida que uma boa lembrança, sobretudo aquela trazida ainda da infância, na casa paterna [...]. Mesmo que guardemos apenas uma boa lembrança no coração, algum dia só isto já poderá nos servir como salvação (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 996).

Em seguida, e mudando um pouco o tom da sua fala, Aliócha ressalta que mesmo tentando viver uma vida boa e temente a Deus, haverá momentos em que podemos cometer atos perversos e atitudes que possam causar o mal ao nosso próximo; junto a isso, “talvez venhamos a rir das lágrimas humanas e das pessoas que dizem, como Kólia ainda há pouco: ‘Quero sofrer por todos’” (*ibid.*, p. 996). Mas Aliócha reforça novamente que uma lembrança boa – como será a deste encontro junto à pedra – pode nos colocar de volta no bom caminho, por mais cruéis que sejamos. Segue o noviço:

Além disso, talvez justamente essa única lembrança o impeça de cometer um grande mal, e ele caia em si e diga: “Sim, naquele momento eu fui bom, valente e honrado”. Vá que se ria lá com seus botões, não importa, frequentemente o homem ri do bom e belo; faz isto apenas por leviandade; mas eu vos asseguro, senhores, que tão logo ele acabe de rir, dirá em seu coração: “Não, eu fiz mal por ter rido, porque não se deve rir dessas coisas!” (*ibid.*, p. 998).

É possível perceber que a fala de Aliócha considera a predisposição à maldade como algo que faz parte do nosso ser, e que podemos evitar que ela nos domine a partir de uma lembrança boa – devemos recorrer a um momento de nossas vidas em que fomos bons, felizes e em comunhão com o próximo. Nesse sentido, sua fala adquire um caráter particular que o diferencia dos sermões de Zossima – ou melhor: que *complementa* a filosofia espiritual do *stárietz*. Se os sermões de Zossima falam muito das atitudes que devemos tomar no tempo presente, diretamente para com o próximo a partir do amor ativo e da responsabilidade por

todos através do perdão, o que Aliócha enfatiza aqui tem muita ligação com a lembrança de um momento de felicidade e, por conseguinte, com a possibilidade de recorrermos a ela para que sejamos compassivos e amorosos no presente.

Não é à toa que Aliócha finaliza seu discurso reforçando tal aspecto:

Digo isso por receio de que nos tornemos maus – prosseguiu Aliócha, mas por que teríamos de nos tornar maus, não é verdade? Sejam primeiro e antes de tudo bons, depois honestos e já depois – não nos esqueçamos nunca uns dos outros. Torno a repetir. Eu vos dou minha palavra, senhores, de que não me esquecerei de nenhum de vós; terei de me lembrar de cada rosto que vejo agora, mesmo que seja daqui a trinta anos [...]. Todos me sois caros, senhores, e doravante porei todos em meu coração e peço-vos que também me ponhais no vosso! Pois bem, quem nos uniu nesse belo e bom sentimento, que tencionamos de hoje em diante ter sempre e por toda a vida na lembrança, senão Iliúchetchka, aquele menino bom, menino amável, que nos será caro para todo o sempre? Nunca o esqueçamos, guardemos dele uma lembrança eterna e boa em nossos corações de hoje em diante e para todo o sempre! (*ibid.*, p. 998).

A emoção domina todos os que estão presentes, gritos de “Hurra!” são ouvidos e Kólia, no auge da sua comoção, pergunta a Aliócha: “Karamázov [...], será mesmo verdade o que diz a religião, que todos ressuscitaremos dos mortos, e tornaremos a viver, e tornaremos a ver uns aos outros, todos, até Iliúchetchka?”; Aliócha, tomado da mesma efusividade do seu agora discípulo, responde: “Inevitavelmente ressuscitaremos, inevitavelmente tornaremos a nos ver e contaremos uns aos outros tudo o que passou” (*ibid.*, p. 999).

A narrativa termina nesse tom, assim como o presente capítulo dedicado a Dostoiévski. Depois de termos passado pelo mal, o bem e a liberdade – esta, que condiciona o bem e o mal –, vislumbramos o caminho que o escritor russo dá para tudo o que foi discutido em *Os Irmãos Karamázov*. O conto do “Grande Inquisidor” representa “o outro lado”, e o inquisidor atua como um anti-Zossima, assim como o *stárietz* funciona como um anti-inquisidor. Junto a isso, se desdobra toda a narrativa – a verdadeira odisseia dos irmãos Karamázov, que transitam constantemente entre as esferas do bem e do mal a partir da sua condição livre e, portanto, trágica em essência.

A solução oferecida por Dostoiévski pode parecer mais frágil e subjetiva pois depende muito de enfrentarmos os nossos próprios demônios e tomarmos o caminho “extremo” de um amor supremo para com o próximo. Mas o que deve ficar claro aqui é que a possibilidade do amor ativo nos é oferecida a partir principalmente de exemplos – ou, poderíamos dizer, de pessoas que serviram como *exemplo* de viabilidade e esperança de que isso seja possível.

Aliócha é o exemplo máximo dentro dos *Irmãos Karamázov*, dado que temos a chance de acompanhar toda a sua caminhada de descoberta, caminhada esta que culmina com o seu

discurso para 12 meninos: a futura geração russa e a esperança de mudança. O mundo que vimos em *Os Demônios* é o outro extremo – o exemplo oposto que Dostoiévski desenvolve no sentido de mostrar o que acontece a uma geração se os ideais cristãos forem deixados de lado.

A redenção de Raskólnikov em *Crime e Castigo* é, claro, de natureza diferente daquilo que vimos com Aliócha. Mas, para Dostoiévski, é importante mostrar todas as cartas – todas as maneiras do homem trágico procurar a redenção – e explorar a fundo a forma como isso acontece. A figura de Sônia, de bondade plena depois de também passar por um processo de expiação, serve de auxílio e de símbolo da possibilidade de vivermos através do amor ativo graças ao reconhecimento das nossas culpas para, assim, podermos amar o próximo que também é pecador. O ideal é encabeçado pelo príncipe Míchkin, de *O Idiota*, que, embora represente algo inatingível para o ser humano trágico, funciona como um norte para sermos mais justos e amorosos.

O discurso de Aliócha junto à pedra, vindo de um jovem ainda em formação intelectual e teológica, esconde uma mensagem fundamental que, aliada aos sermões de Zossima, funciona como uma alternativa à teodiceia absurda que mencionamos no início do capítulo. Em outras palavras, a relação entre bondade divina e sofrimento humano – principal questionamento de Mahler durante a sua vida – teve aqui no presente capítulo a sua “absurdidade” destrinchada com o objetivo de olharmos para essa teodiceia a partir do ponto de vista posto por Dostoiévski e explorado a fundo ao longo das narrativas estudadas aqui.

No final das contas, é como se tivéssemos realizado um estudo – um *vade-mécum* – para que Gustav Mahler pudesse ler e investigar – na procura por algum lampejo de resposta – um tema tão cheio de reentrâncias, que se desdobra em outros assuntos e lida com uma questão de tamanha complexidade. Logicamente, aquilo que chamamos de “resposta” não passa de um caminho que se abre para inúmeras outras possibilidades, criando uma espécie de labirinto no qual a *procura* por um fim é a resposta. Terminar esse labirinto é algo que vem apenas com a morte – nela, talvez, haja uma saída.

## 4 A CRENÇA AMBÍGUA DE GOETHE: O CALEIDOSCÓPIO VISTO POR MAHLER

Vimos no capítulo anterior a forma com que Dostoiévski traça possibilidades de redenção através das suas narrativas, demonstrando laços fortemente atados a uma fé cristã ortodoxa. O escritor russo, ao realizar um mergulho na psique humana, fornece vasto material de estudo para pensarmos a questão do bem e do mal, e o papel ambíguo – mas fundamental – da liberdade para o ser humano.

Diante de tais colocações, e iniciando aqui o estudo sobre Goethe, nos deparamos com uma atmosfera completamente diferente, de outros contornos e que se desenvolve a partir de ângulos distintos de análise. No presente capítulo, iremos primeiro olhar Goethe a partir de um ângulo mais prático – ver quem era o Goethe *homem* – para, em seguida, direcionarmos o olhar para o Goethe *artista* e, finalmente, falarmos sobre a sua crença. Para tanto, iremos nos utilizar dos seus poemas, comentários do próprio autor – e também de estudiosos de Goethe – sobre o divino, até chegarmos ao seu *magnum opus*, *Fausto*.

Na caminhada que iremos percorrer nesta obra, chegaremos inevitavelmente à cena final, musicada por Mahler na sua 8ª sinfonia. É aqui que teremos o encontro entre músico e escritor, e que irá estabelecer a base para o capítulo final da tese: a crença de Mahler, no qual iremos unificar toda a discussão feita na presente tese.

Estudar a crença de Goethe é mergulhar em uma escrita “de profundidade numa superfície quieta”, como bem definiu, em uma troca de correspondências, o seu amigo e escritor Friedrich Schiller (SCHILLER *apud* CAVALCANTI, 2011, p. 69). A profundidade é inegável – sua escrita investiga inúmeras facetas do ser humano a partir, fundamentalmente, do seu olhar para a natureza: um elemento se recria no outro, e assim obtemos a matéria literária. Há, no entanto, algo de misterioso nessas águas tão profundas – quietas, como escreveu Schiller –, em que fica muito difícil notar as ondulações, os movimentos e os, digamos, padrões de comportamento dessa superfície líquida mas opaca.

Essa dificuldade não pode ser vista, obviamente, como um aspecto negativo da sua obra, mas algo que enaltece a palavra, a cultura, e a empreitada do escritor em promover a conexão homem, natureza, e, assim, procurar por um sentido maior em meio a tal discussão. E aqui nos utilizamos de um outro nome para reforçarmos esse ponto: José Ortega y Gasset, que define Goethe como uma “magnitude problemática”, esclarecendo em seguida aquilo que

mencionamos logo acima, a saber, o fato de tal “problema” não ser de caráter negativo, mas de se apresentar salutarmente dentro da sua obra, dando a ela a profundidade que Schiller havia mencionado. Diz Ortega y Gasset:

Não creio que caiba mais intensa expressão de homenagem que declarar o que acabo de declarar. Porque se nos tem tornado por conceito problemático, é por causa de que Goethe não significa uma anedota no sentido europeu, mas que nele é um feito visceral. De modo que não é possível tocar no mais mínimo ponto seu ser e sua obra sem que estremeçam todos os âmbitos da civilização europeia, quero dizer, todo o sistema de modos humanos que costumamos denominar “Europa” (ORTEGA Y GASSET, 2022, p. 97).

O uso da palavra “visceral” pode ir, a princípio, no sentido oposto ao que Schiller classificou como uma obra em águas profundas e quietas, mas podemos pensar que tal (aparente) oposição é o que mais intriga. Como iremos perceber ao longo do capítulo, para Goethe, a forma de ver o mundo – e descrevê-lo – é uma espécie de entrega, uma dedicação – e agora retomamos o termo – *visceral* de viver a sua arte.

Essa entrega, como já sabemos, não se “limitava” ao campo artístico, mas orbitava também a ciência empírica, servindo como ferramenta fundamental para Goethe olhar o mundo através de outras lentes. A conhecida *Teoria das Cores*, publicada em 1810, atesta isso; no âmbito da qual Goethe ousou confrontar as formulações de Newton a respeito do tema.<sup>129</sup> Em diversas passagens da obra *Conversações com Goethe nos Últimos Anos da sua Vida*, do seu amigo e editor Johann Peter Eckermann, de 1836, Goethe, com uma certa empáfia, minimiza a teoria newtoniana e reafirma a validade das suas próprias formulações sobre o tema. O tempo, no entanto, provou o contrário, e aquilo que o escritor alemão concebeu como teoria válida é hoje visto como não científico e equivocado; nas palavras de Rudolph Steiner,

A doutrina das cores de Goethe movimenta-se em um domínio que não é tocado pelas determinações conceituais dos físicos. A Física não conhece os conceitos básicos da doutrina das cores de Goethe. E não pode, absolutamente, emitir um julgamento para esta teoria. Pois Goethe começa lá, onde a Física acaba (STEINER *apud* POSSEBON, 2009, p. 10).

Tendo feito esse breve adendo, precisamos retomar a discussão a respeito da relação entre arte e natureza a partir do olhar goethiano para, em seguida, e dispostos das ferramentas produzidas pela análise –, adentrarmos na crença de Goethe em um ente superior. Como já foi

---

<sup>129</sup> Mais detalhes sobre o tema podem ser encontrados na tese “A teoria das Cores de Goethe Hoje”, de Ennio Possebon, disponível em [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/publico/Ennio\\_Possebon\\_Tese.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/publico/Ennio_Possebon_Tese.pdf). Acesso em 24 nov. 2022.

mencionado ao longo da presente tese, esse debate será fundamental para nos aprofundarmos naquilo que Gustav Mahler ponderava sobre o assunto, visto que as duas visões sobre o tema apresentam inúmeros pontos de contato.

A partir das considerações de Humberto Schubert Coelho a respeito do que Goethe afirma na sua autobiografia *Poesia e Verdade*, publicada em 1811, ficamos sabendo que o neoplatonismo, já abordado na parte dedicada à Santo Agostinho, era a principal influência de Goethe durante a sua juventude. Em um determinado momento da obra, o escritor revela seu “gosto por contradições”, e o neoplatonismo como substrato para tudo aquilo que se construiria no seu pensamento:

O espírito de contradição e o gosto por paradoxos estão incutidos em todos nós. Estudei com afinco as mais diversas opiniões, e como já ouvira dizer com frequência, cada homem tem, no final das contas, sua própria religião; de modo que nada mais natural me soava do que poder formar eu mesmo para mim a minha, e assim procedi, com enorme prazer. O novo platonismo jazia na base; dei também papéis ao hermético, ao místico e ao cabalístico, e assim criei para mim um mundo que parecia suficientemente peculiar (GOETHE *apud* COELHO, 2020, p. 62).

Tal afirmação abre o caminho, já de antemão, para inúmeras observações: contradição e paradoxo são características que se adequavam ao estilo de Goethe; e vemos reflexos disso na crença – e na música – de Mahler, que prezava pelo indefinido, pela explicação ao relento e sem bases nas quais poderíamos nos assentar. Em seguida, a famosa afirmação: “cada homem tem, no final das contas, sua própria religião”, reforça o caráter sincrético daquilo que o inquietava em termos metafísicos – Mahler, da mesma forma que Goethe, tinha uma crença sem fronteiras definidas. E aqui precisamos lembrar do que afirmamos na introdução: a mística, a cabala, bem como as ideias de Emanuel Swedenborg e Gustav Theodor Fechner, eram as bases para a crença mahleriana, que, formatada ao ideário cristão, criava essa base sinuosa e de difícil definição. É o que tentaremos descrever e conhecer melhor ao longo do capítulo – esse “mundo peculiar” que tanto escritor quanto músico criaram para si.

Podemos afirmar, portanto, que, durante a sua juventude, as ideias de Goethe se distribuíam em diversos ramos, e que enquanto alguns deles foram se apagando ao longo da sua vida, outros tomaram corpo e estabeleceram suas bases no artista.

Humberto Coelho resume bem esse Goethe jovem e inquieto:

[...] monismo qualificado, com crescimento do ser a partir de emanação, inclusive com afirmação de que a matéria é subproduto incompatível com a origem divina de tudo; ideia de conflito de opostos entre Deus e Lúcifer, isto é, o princípio da vida, da liberdade e da luz intelectual em contraste com o princípio inanimado, determinado e ausente de inteligência ou amor — os corpos materiais não são mais que uma

ensimesmação egoística tal que ignora até a existência de outros seres —; Deus é a força imaculada e absoluta que continua a fecundar e atrair todas as coisas para si, no que consiste toda a evolução da cadeia de seres; o afastamento do divino é a fonte de toda a carência, pobreza, vileza e deficiência, que se caracterizam como uma alienação da fonte do ser, e o retorno à origem a única redenção possível deste estado de alienação (COELHO, 2020, p. 62-63).

De tais considerações, veremos que Goethe seguiu com a ideia de crescimento e esforço do ser – a entelúquia, que mencionamos anteriormente – mas, ao nosso ver, e tomando um rumo espinoziano, a matéria deixa de ser, para o escritor, “subproduto incompatível” com a origem divina e se torna *parte* do divino, é a mesma substância. Os corpos materiais, no pensamento goethiano, deixam a sua ensimesmação e passam a conviver em harmonia com a natureza; em outras palavras, a afirmação “Deus é a força imaculada e absoluta que continua a fecundar e atrair todas as coisas para si” segue patente no pensamento goethiano, mas a forma como isso se dá passa a contemplar o *todo*, e não apenas os seres isolados. O bem e o mal, que estudamos no capítulo anterior, seriam condicionados pela aproximação ou afastamento do divino, e, assim como pudemos atestar no que diz respeito a Dostoiévski, a redenção ou a queda tem íntima relação com essa *substância* divina.

E se dentro de tal contexto Humberto Coelho define a maturação de Goethe como um “realismo espinoziano desencantado” (*ibid.*, p. 63), acreditamos que a concepção do escritor sobre o tema se expandiu de maneira a contemplar uma crença mais complexa do que a da sua juventude – o panteísmo começa a ganhar força, superando a visão maniqueísta e, podemos dizer, reducionista, do universo. Nesse sentido, a sua arte também recebe um estímulo fundamental, com reflexos na sua poesia mais madura e, particularmente, na sua maior obra: *Fausto*, como veremos adiante.

Não obstante, Humberto Coelho enfatiza que o substrato neoplatônico permanece, e podemos pensar aqui que, para Goethe, os seres humanos, à diferença dos animais, apresentam “movimentos espirituais” infinitamente mais complexos porque, segundo Coelho, “a beleza humana é a antevisão de maiores e mais variadas faculdades através do filtro dos órgãos materiais, isto é, as expressões sentimentais, emocionais, a arte e a técnica que denotam grande apuro e acuidade mental” (*ibid.*, p. 63).

E aqui adentramos no caráter dialético da crença goethiana – algo que, mesmo com seus novos ares panteístas, mantém o neoplatonismo ali presente, mediando o que de novo viria a surgir ao longo do tempo no pensamento de Goethe. O “lapso entre ideia e experiência”, como diz o escritor (GOETHE *apud* COELHO, 2020, p. 64), funciona como uma espécie de barreira para o saber pleno – o conhecimento de Deus na natureza e da natureza em Deus. Para Goethe,

temos a intuição e a observação para reconhecermos tal unidade, mas o abismo que se forma entre aquilo que pensamos e a experiência mundana estabelece essa “distinção na singularidade”, se pudermos usar tal oxímoro.

O “eterno esforço”, para o escritor, tenta cumprir a difícil tarefa de unir ideia e experiência com “razão, entendimento, imaginação, fé, sentimento, devaneio, e se mais nada tivermos em nossas faculdades, com a própria loucura” (*ibid.*, p. 64). E podemos pensar que tal combinação de ideias – sua inevitável permutação, arranjo e “resultados” – resume bem o pensamento goethiano ao reunir o heterogêneo na tentativa de compreender o inapreensível. A *crise* produzida por tal aporia é o motor primevo, aquilo que motiva o artista a pensar sobre o seu entorno. Nas palavras de Humberto Coelho:

Reconhecendo, portanto, a unidade na diversidade, a totalidade dos indivíduos, não apagados em favor da unidade, sem renunciar a uma visão ainda monista da organicidade universal, o pensamento goethiano fatalmente tem de incluir o processo de ligação entre dimensões não problematizadas pelo espinozismo (COELHO, 2020, p. 65).

Nessa união instável entre espírito e matéria<sup>130</sup> – e na dialética inescapável entre ideia e experiência – a vida, para Goethe, está obrigatoriamente atrelada ao todo espinoziano: *Deus sive natura*. O ser humano, sendo parte da natureza, atua no mundo para agir, se esforçar continuamente e seguir com o espírito unido ao universal.

Para Humberto Coelho, o personagem de Fausto é o retrato de tal polaridade, e através do estudo que faremos da tragédia de Goethe, deixaremos mais clara essa característica. Mas já fica insinuado pelas primeiras páginas do presente capítulo que na obra de Goethe, particularmente no *Fausto* e na poesia do autor, temos presentes diversos campos de polaridade, a saber: “Deus e o diabo, o caminho da luz e o caminho da perdição, espírito e matéria, sempre o conflito orgânico, a tensão que não se resolve entre partes codependentes. E isso é tão mais presente na manifestação maior da natureza: o homem” (*ibid.*, p. 68).

Assim, e tendo desenhado essa faceta de Goethe – um artista cuja arte e crença transitam sempre entre dualidades e polaridades –, vamos fazer o olhar recair no como isso se estabelece no Goethe *homem*, do sujeito no mundo; em outras palavras, vamos tentar tirar observações sobre a sua visão artística e da sua crença a partir de um ponto de vista mais empírico.

Ortega y Gasset evoca uma desproporção, dentro dos estudos de Goethe, entre o trabalho empreendido pelos estudiosos e o resultado obtido. Gasset dá ênfase ao fato de o

---

<sup>130</sup> Goethe irá chamar de união “corpórea e espiritual” (GOETHE *apud* COELHO, 2020, p. 67).

criador do *Fausto* estimar apenas aquilo que “o fomenta da vida” quando está insatisfeito consigo mesmo; e aqui retomamos a questão do eterno esforço terreno, que é vista aqui por Gasset com outros olhos: a atividade é o que mais importa, e não o sentido ou a direção de tal atividade (ORTEGA Y GASSET, 2022, p. 29).

O esforço é o que fará o ser humano produzir o seu trabalho – a sua obra de arte. O sentido que tal trabalho terá, e a direção que irá tomar adiante, são secundários. Isso ecoa fortemente com o que Mahler – em clara influência de Goethe, seu escritor preferido – disse para a sua esposa, Alma, em carta do dia 20 de junho de 1909:

De fato, a característica distintiva dos poucos escolhidos é um senso de luta incessante e verdadeiramente agonizante. – Você provavelmente conhece ou tem alguma ideia do que eu acho das ‘obras’ dos homens. Eles são aquela parte deles que é passageira e *pericível*; enquanto o que um homem cria de sua própria pessoa, o que seu esforço incansável e vitalidade se juntam para *torná-lo*, é aquela parte dele que sobrevive<sup>131</sup> (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 324).

O nome de Goethe, para Ortega y Gasset, evoca uma “promessa” – uma promessa “que nos incendeia a alma” (ORTEGA Y GASSET, 2022, p. 30). Mas em que consiste essa promessa? De acordo com Gasset, no fato de o artista *ser ele mesmo*, consideração esta tão subjetiva quanto problemática, mas que permeia toda a sua obra (sua autobiografia, lembremos, tem o título *Poesia e Verdade*).

Essa tarefa provou-se, no entanto, infrutífera – “nosso fundo é mais abismático do que supúnhamos”, diz Gasset (*ibid*, p. 36). É dessa forma que, ao invés de nos fecharmos para o nosso interior, nebuloso e de poucas respostas, devemos ter a atitude de nos voltarmos para fora – visualizarmos o outro e a suas profundidades. O único ser que pode se dar ao gosto de ser si mesmo é Deus; nós, humanos, precisamos buscar isso através do nosso próprio esforço. E, dentro dessa relação homem-natureza, a nossa “unidade na diversidade” torna-se fundamental para que tal reconhecimento aconteça. O homem é “um dentro que tem de converter-se em um fora” (*ibid*, p. 36-37).

Não é à toa que Fausto, no início da sua caminhada, pronuncia: “No princípio era a ação”, adaptando o primeiro versículo do Evangelho de João: “No princípio era o Verbo”. Goethe coloca para o seu protagonista aquilo que deseja fazer em vida: o autoconhecer-se, mas sempre dentro desse mundo de polaridades e de oposições que vimos anteriormente.

---

<sup>131</sup> “Indeed, the distinguishing feature of the chosen few is an unceasing and truly agonized sense of striving. – Now you probably know or have some idea what I think of the ‘works’ of men. They are that part of him which is fleeting and *perishable*; whereas what a man creates of his own person, what his restless striving and vitality combine to *make him*, is that part of him who survives.”

Gasset afirma que Goethe não era um idealista, visto que tal corrente “leva o homem a encerrar-se dentro de si” (*ibid*, p. 37). O conceito leibniziano de “mônada” – substância eterna e indissolúvel presente em todos os seres – ressalta o caráter fechado da alma humana durante a sua evolução e aparece em Goethe como algo possível, mas dentro de uma unidade com a natureza – se a mônada é a nossa alma individual, com seu próprio desenvolvimento a partir do esforço, tal exercício tem parte no *todo* espinoziano; existe *apenas* se ligado à natureza, a Deus.<sup>132</sup>

O dialogismo bakhtiniano aparece aqui novamente, e, ligado àquilo que discutimos no capítulo anterior, traz à tona a íntima relação que Dostoiévski tece entre seus personagens – todos vivendo a partir do *outro*; todos sempre em conflito com o seu interior, mas reagindo de maneira a modificar, e serem modificados, pelo entorno.

Goethe procurava esse olhar partindo primariamente da sua própria concepção de mundo, para, em seguida, entrar em sinergia com o entorno; o escritor russo, por sua vez, foi aquele que expressou artisticamente uma, digamos, saída para tal empreitada através do dialogismo e da polifonia; saída esta que acaba culminando nos labirintos da profundidade humana que Dostoiévski tanto explorava.

O “outro”, que catalisa a polifonia de Dostoiévski, é chamado por Gasset de *circunstância* – ou melhor: “o outro que é sua circunstância. Viver é ser fora de si – realizar-se” (*ibid*, p. 50). Nesse sentido – e ainda com olhares para Dostoiévski –, a margem que se abre nessa relação é dotada de plena liberdade; a interação e a possibilidade de descoberta e de realização se dá sempre no campo do livre-arbítrio, como atestamos até aqui a partir da “caminhada” que fizemos, desde santo Agostinho até Dostoiévski.

Por outro lado – e utilizando ainda o raciocínio de Gasset –, sempre que pensamos em Goethe, sabemos haver ali uma dose de vaidade artística: a sensação de que, em vida, ele conseguiu ser reconhecido e envelheceu com a fama de um grande escritor e pensador. A vaidade se comprova, entre outros exemplos que poderíamos dar (a sua rivalidade com Newton, por exemplo), no fato de ele pedir que a segunda parte do seu *Fausto* fosse publicada após a morte (MAZZARI, 2015, p. 288), preferindo evitar as críticas que receberia pela forma com que a conclui – críticas, algumas duras, que de fato vieram quando Goethe já não podia mais refutá-las. Tal aspecto teve reflexos, claro, na sua obra artística.

---

<sup>132</sup> Sobre a relação mônada e enteléquia, Goethe faz a seguinte afirmação a Eckermann: “Leibniz [...] tinha idéias semelhantes sobre tais seres autônomos, e aquilo a que chamamos enteléquia, ele chamava de mônadas” (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2016, p. 387).

Em Goethe, o diálogo “entre homens” de Dostoiévski aparece no esforço de um artista que busca pela autocompreensão ao voltar o seu olhar para a natureza, em uma relação em que temos, sim, o homem como parte central – a vaidade que mencionamos acima –, mas um homem que só irá criar e se desenvolver artisticamente e espiritualmente quando voltar o seu olhar para o exterior. Essa espécie de narcisismo funciona, em Goethe, de maneira absolutamente salutar, sem ser trivial e atribuído a uma mera “obsessão ao egoísmo”, como diz Gasset, que acrescenta, de maneira espirituosa, a importância de apresentarmos um Goethe “que fabrica a própria estátua” (*ibid*, p. 55).

Ao nosso ver, a preocupação de Goethe com a vida – o apreço pela arte, pelas ciências e a incessante busca por conhecimento – acontece porque ele próprio se preocupa com a *sua* existência mas, também, com *a* existência. E embora tal sentença possa parecer confusa, a famosa afirmação de Gasset de que “eu sou eu e minhas circunstâncias” talvez possa ser acrescida aqui da ideia de que nesse jogo entre o eu e o outro, importa muito, para Goethe, a busca desse “eu” na *tentativa* de compreender o outro – este, representado na sua obra pela natureza e o divino intrínseco a ela; e tal aspecto o difere de Dostoiévski, que procurava muito mais a interação dialógica *entre* personagens – aqueles personagens que, como mencionamos no capítulo anterior, são, antes de tudo, *ideias*.

Em Goethe, o “eu” é parte atuante e modifica o seu mundo; procura, através da onipresente *enteléquia*, o esforço constante, seja para realizar o bem ou o mal, como veremos no personagem de Fausto, o símbolo de toda essa discussão que estamos abordando. O próprio autor afirma: “Eu não duvido de nossa vida eterna, pois a natureza não pode prescindir da enteléquia” (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2016, p. 360). Mahler também, na mesma linha de raciocínio do seu escritor favorito, disse para sua esposa que ninguém, nem mesmo o médico dela, poderia supor uma enteléquia tão forte e presente quanto a dele, e acrescenta: “pelo contrário, eles não têm ideia o quão rápido eu iria me deteriorar se eu parasse de trabalhar” (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 215).

Para contribuir com o raciocínio, algumas palavras de Gasset sobre Goethe:

Evitamos, pois, aludir a uma arte de viver. Goethe simplesmente se preocupa sem cessar com sua vida porque a vida é preocupação consigo mesma. Ao entrevê-lo se converte no primeiro contemporâneo, se você quer, no primeiro romântico. Porque isto é o que por debaixo das significações histórico-literárias quer dizer romantismo: o descobrimento pré-conceitual de que a vida não é uma realidade que tropeça em mais ou menos problemas, mas sim que consiste exclusivamente no problema de si mesma (ORTEGA Y GASSET, 2022, p. 55-57).

Mais adiante, Gasset conclui, reforçando a importância do esforço constante terreno – a entelêquia – para nos guiar a uma vida eterna:

Quando se trata de responder a essa pergunta que antes fiz, ao angustiado: quem sou eu?, ele respondia a si mesmo: uma *entelêquia*, utilizava talvez o melhor vocábulo para designar esse projeto vital, essa vocação inexorável em que nosso autêntico eu consiste. Cada qual é “o que tem que chegar a ser”, ainda que por um acaso não consiga ser nunca (ORTEGA Y GASSET, 2022, p. 57).

É dessa forma que Goethe se via: uma força criadora – um motor que é parte do universo. Por isso a busca pelo conhecimento até os últimos dias da sua vida, o interesse por diversos campos da arte além da literatura (teatro, pintura, artes plásticas) e também da ciência, com os mais variados estudos dentro de tais áreas.

A polaridade que mencionamos anteriormente aparece aqui de maneira clara: temos dois Goethes. Um ligado à natureza, à botânica, aos fenômenos exteriores, sempre procurando explicações e formulando teorias; o outro é o homem que olha para o seu interior, que precisa, o tempo todo, descobrir quem é, de que forma pode criar e realizar obras a partir do esforço constante.

Como disse Rudolf Steiner, para que a estética de Goethe pudesse nascer, foi preciso que o homem desenvolvesse um espírito “livre e independente das amarras da natureza”, em sua nitidez, para que, assim, pudesse entrar em harmonia com essa natureza (STEINER, 2012, p. 15). É aquela aparente contradição que mencionamos: o espírito é parte do todo, ao mesmo tempo que se “limita” a uma alma – uma entelêquia, se pudermos acrescentar mais uma vez o termo.

Esse Goethe de carne e osso, dentro de tais contornos, revelava outros atributos que precisam ser melhor realçados aqui. O mesmo Rudolf Steiner, em outro estudo sobre o autor, reforça a ligação entre o mundo espiritual e o sensorial, afirmando que o fato de conhecermos o entorno empírico faz com que nossa parte espiritual se manifeste de maneira pronunciada, e que os pensamentos existem nas coisas, não só no homem. Nessa interação que, de maneira geral, podemos chamar de sinergia homem-natureza, o homem pode se contemplar como espírito independente – sua parte dentro do todo – em um mundo espiritual (STEINER, 2012, p. 15). Essas ideias, para Steiner, coincidiam perfeitamente com o pensamento e a criação artística de Goethe.

Nesse sentido, o ideal de Goethe reside sempre nessa relação espírito e natureza, mas atrelado, no entanto, àquilo que Steiner chama de “o princípio da experiência” (*ibid.*, p. 47). A natureza, sempre superior, guia as concepções que o ser humano tira da experiência – a

“regularidade ideativa” (*ibid.*, p. 47) é sempre fruto da experiência com a natureza. No outro lado da equação está o pensamento humano que, segundo Steiner, “carrega a totalidade” (*ibid.*, p. 48); o ser vivo é um agente ativo, sempre em contato com o entorno *se* dotado de uma entelúquia atuante – um esforço infindo a partir da sua própria intelectualidade e, conseqüentemente, da influência que esta terá na natureza.

Se, para Kant, o pensar é toda a realidade, em Goethe vemos o pensar como um ponto de partida fundamental que se abre para toda e qualquer experiência, seja ela objetiva ou subjetiva. Já vimos o quanto o pensamento de Goethe se volta para o místico, e, assim como em Schopenhauer (e Mahler), podemos chegar à essência das coisas – a “coisa em si” kantiana.

E o foco de Goethe no esforço terreno – com almas dotadas de um pensamento privilegiado e que pode se direcionar ao absoluto – faz com que, assim como Espinoza, não importe tanto *porque* algo serve, mas *como* se desenvolve. E aqui trazemos mais uma vez Mahler, que colocava mais importância no esforço empreendido para que tal obra se destacasse no meio, do que na própria obra e do porquê ela “serviria” para a humanidade.

É como se Goethe e Mahler andassem na mesma trilha que Espinoza traça quando este não vê finalidade nas coisas – o que interessa é a experiência e o fato de, ao final de nossas vidas, retornarmos à matéria do universo, sem, no entanto, ter deixado de pertencer a ele. Talvez possamos atribuir à entelúquia um “propósito”, um objetivo, mas consideramos mais interessante olharmos pelo ângulo do *como* a nossa vida acontece – um esforço ligado a um sentido maior –, sem ficarmos nos atendo a uma teleologia definida a partir de uma busca.

A pressuposição de que não há algo maior que o homem e a natureza é logo afastada pela fé intrínseca tanto de escritor quanto de músico; assim, a ideia do *processo* como motor primeiro – o trajeto percorrido no desenrolar dessa crença – toma o lugar de qualquer discussão sobre o *porquê* de tal crença existir, ou se há uma possibilidade de o absoluto não existir: tais considerações não são colocadas na mesa quando falamos dos dois artistas.

Goethe deixa claro tal pensamento na seguinte afirmação:

Eu não queria de maneira alguma renunciar à felicidade de acreditar na continuidade de uma existência futura; sim, eu gostaria de dizer, como Lorenzo de Médici, que aqueles que não acreditam em uma *outra* vida estão mortos também para *esta*. Ocorre, porém, que essas coisas incompreensíveis estão muito distantes para poderem ser objeto de reflexão cotidiana e de especulações nocivas ao pensamento. [...] uma pessoa capaz, que pretenda ser alguém digno de consideração já nessa vida e diariamente tem de se esforçar, de lutar e de agir, deixar de lado o mundo do além para ser ativo e útil neste (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2016, p. 101).

O mesmo acontece com Dostoiévski que, para nos contar *como* podemos alcançar a redenção, oferece ao leitor a *ideia* intrínseca em cada um dos seus personagens, como mostramos no capítulo anterior – uma busca angustiada, sempre enraizada no *trágico*, e que toma diferentes direções ao longo das narrativas. Ivan é afundado pela sua própria teoria, Dmitri vê um sinal de redenção, Míchkin é a representação do *como* podemos chegar a esse estado – ele é a *experiência* pura entre o que Goethe mais prezava: o espírito e a natureza, a sinergia de duas totalidades.

Nessa relação, o “Regente Universal” – como chama Rudolf Steiner – se manifesta não através de mandamentos que os seres devem seguir. Para Steiner, e, por extensão, Goethe, esse maestro do universo “se desfez de toda vontade própria para tornar tudo dependente da vontade humana” (*ibid.*, p. 107). Chegamos novamente ao livre arbítrio e, para irmos além, àquilo que Cristo defendeu, em silêncio, diante do cardeal no capítulo “O Grande Inquisidor”, em *Os Irmãos Karamázov*: a liberdade humana.

O próprio Steiner conclui a partir das suas colocações: “nossa filosofia é, portanto, eminentemente uma filosofia da liberdade” (*ibid.*, p. 107), e afirma que esta era também a visão de Goethe; em seguida, adentra na dicotomia *dever* e *querer*, que separa aqueles que veem as ações humanas como uma obrigação natural e condicionada por um ser divino – os mandamentos que mencionamos logo acima –, e aqueles que tem como único mandamento a liberdade plena e intrínseca do ser humano, respectivamente.

Kant surge aqui como aquele que argumenta a favor do *dever* – a partir das limitações do ser humano de perscrutar o subjetivo, e dele tirar conclusões, devemos permanecer nas fronteiras estabelecidas pela nossa capacidade de conhecimento e aprendizado. Nas palavras de Steiner, Kant “acreditava degradar a lei moral caso a tornasse dependente da subjetividade humana” e que “o homem só age moralmente quando, no atuar, se despoja de todos os impulsos subjetivos e se curva puramente à majestade do dever” (*ibid.*, p. 108). Goethe nunca deixou de reconhecer a importância do filósofo para a história do pensamento humano, considerando-o “o maior”, e enaltecendo a sua *Crítica da Faculdade de Juízo* (ECKERMANN, 2016, p. 245).

Dessa forma, Goethe – Steiner acrescenta Schiller e, nós, Mahler – tinha, assim como Kant, um ponto de partida na ideia de que tudo parte do homem. No entanto – e indo além do pensamento kantiano, a *ação*, para se tornar plenamente possível e sair da esfera objetiva, só pode ser realizada se partir de um ser livre das amarras daquilo que, à primeira vista, o limita, mas que se torna matéria fundamental para explorar o mundo e ir além desses limites; chamemos tal procedimento de “liberdade de subjetividade”, por meio da qual o artista pode, enfim, atuar.

E aqui temos o arremate desse Goethe “homem”, que, ao observar as grandes obras de arte durante a sua viagem à Itália, diz: “o belo é uma manifestação de leis naturais secretas, que sem sua manifestação nos permaneceriam eternamente ocultas” (GOETHE *apud* STEINER, 2004, p. 112). Cabe ao homem decifrá-las, seja a partir de uma visão científica que, para Goethe, é um *teorema*, ou dentro do campo da arte – a esfera subjetiva, vista por Kant como inacessível, mas que, para Goethe, era um salutar *problema*.

Passamos agora para um olhar mais estético de Goethe. É claro que a discussão feita até aqui liga inevitavelmente o homem à sua estética, mas iremos tentar deixar mais claro esse lado ao apontarmos alguns detalhes que chamam mais a atenção quando nos debruçamos sobre tal esfera. E ninguém melhor para definir Goethe nesse sentido do que o seu amigo Schiller, que, como vai ficar claro ao longo das próximas páginas, atua como parâmetro para pensarmos no Goethe *artista*. Diz Schiller:

O senhor procura o essencial na natureza, mas procura pelo caminho mais difícil, do qual certamente se protegerá toda força mais frágil. O senhor concentra toda natureza, a fim de receber uma luz de cada elemento; na totalidade dos fenômenos dela o senhor procura a explicação para o indivíduo (SCHILLER *apud* CAVALCANTI, 2011, p. 28).

Avançamos aqui para o “além homem” – o movimento que percebe o entorno e tira matéria dele para que, em um arco, retorne ao homem em um processo de autoconhecimento. A questão fundamental aqui é que tal movimento vê, na metafísica, uma forma de expandir o pensamento a partir da crença em algo superior e absoluto. A natureza mencionada por Schiller é de ordem divina – assim como o homem –, e é preciso essa busca “pelo caminho mais difícil” para que o artista possa explorar melhor esse sinuoso terreno.

Assim como veremos em Mahler, o esforço terreno é condição para que o homem se conecte com a natureza, esta divina e ligada ao todo. A entelúquia pode parecer apenas de ordem objetiva – o trabalho, a criação artística e incessante –, mas é condição para que conheçamos o belo que, nas palavras do próprio Goethe, acima mencionadas, manifesta suas “leis naturais secretas”; cabe ao artista desvendá-las.

Schiller segue seu comentário, revelando ainda mais a visão que tem do seu amigo:

O senhor parte da organização simples e monta, passo a passo, em direção ao mais complicado, para finalmente construir geneticamente o mais complicado de todos, o Homem, a partir de materiais de toda a edificação da natureza. Pelo fato de, por assim dizer, recriá-lo na natureza, o senhor procura penetrar na sua técnica oculta (*ibid.*, p. 18).

Nesse ato de *recriação* a partir do desvelamento do entorno, fica à mostra aquilo que havíamos mencionado anteriormente: a unidade plena entre espírito e natureza. Em outras palavras, é apenas olhando para fora que o homem pode se conhecer por dentro – a edificação da natureza não funciona apenas como condição *sine qua non* para que tal processo aconteça: ela *é* o processo.

É preciso haver tal reconhecimento por parte do artista para que ele atue e se esforce no sentido de trazer à tona tal relação – tal sinergia, interior e exterior em plena unidade. Como diz Schiller em outra carta para Goethe, depois de ler as suas elegias e idílios: “é um fenômeno muito interessante ver como a sua natureza contemplativa se entende tão bem com a filosofia e como é sempre reanimada e fortalecida” (*ibid.*, p. 226).

Nesse momento, precisamos lembrar aqui que um dos textos que Mahler mais admirava é o ensaio de Schiller “Sobre Poesia Ingênua e Sentimental”, baseado na oposição entre o poeta ingênuo e o sentimental, proposta por Schiller, e a partir do qual iremos agora avançar para um olhar ainda mais detido da estética goethiana.

Schiller irá destacar o prazer em contemplar a natureza por ela ser, em essência, pura – ser, simplesmente, a natureza, inspirando amor e respeito; ela é, para Schiller, *ingênua*. Assim, “natureza, considerada deste modo, não é para nós senão o ser espontâneo, a subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis”<sup>133</sup> (SCHILLER, 2012, não paginado).

É na “criatividade silenciosa” da natureza, como diz Schiller, que se manifesta o divino – um divino que *é* a natureza e que está constantemente presente nela. Tal manifestação pode ser chamada de *teofania*, que, no grego, significa “aparição, manifestação de uma divindade”, e constitui uma experiência tangível com o divino, dentro de um tempo e de um espaço – uma experiência, ressalta Schiller, “que mais revigora do que turva” (*ibid.*).

É na união entre o homem e a natureza que o ideal emerge. Para Schiller, a natureza oferece aquilo que falta no ser humano; este, por sua vez, procura nela a pureza necessária para se ligar ao divino. Tal sinergia, no entanto, não é necessariamente algo que aconteça em um determinado momento do tempo, mas significa a aproximação em um progresso infinito – progredimos, sim, mas em um processo que não acaba. Aí reside o *mistério* que mencionamos em diferentes momentos no capítulo dedicado a Dostoiévski: a aceitação de que a vida é um eterno esforço que dedicamos a essa união com o divino, e que o bem e o mal, amparados pelo trágico da liberdade, constituem os três alicerces sobre os quais essa eterna busca acontece.

---

<sup>133</sup> “Considered thus, nature is for us nothing but existence in all its freedom; it is the constitution of things taken in themselves; it is existence itself according to its proper and immutable laws.”

Para Schiller, de maneira geral, o caráter ingênuo era encontrado nos gregos antigos – ecoando aqui Nietzsche, que via na tragédia ática o estado puro, o equilíbrio ideal entre o apolíneo e o dionisíaco na arte realizada. E aqui recorreremos a Rudolph Steiner, que define essa forma de interação entre natureza e a arte helênica da seguinte forma:

O grego encontrava na própria realidade tudo o que procurava; a natureza vinha com abundância ao encontro de tudo o que seu coração desejava e seu espírito ansiava. Nunca lhe devia suceder nascer em seu coração um desejo por algo que, de balde, ele procurasse no mundo circundante. O grego não se emancipou da natureza, e por isso todos os seus desejos puderam ser satisfeitos por ela. Havendo uma unidade inseparável de todo o seu ser com a natureza, esta cria no homem e sabe o que pode proporcionar-lhe de modo que ele não se sinta insatisfeito. Desta maneira a arte só constituía, para esse povo ingênuo, uma extensão do viver e atuar dentro da natureza – nascendo, portanto, imediatamente dela (STEINER, 2012, p. 13).

Schiller destaca também as crianças, que enxergam o mundo de uma maneira ingênua e inocente, agindo mais por instinto, seguindo de maneira pura e, portanto, no mesmo compasso que a natureza circundante. O verdadeiro gênio, diz Schiller, é necessariamente guiado pelo instinto e pela sua natureza, acrescentando que esse “ser ingênuo” irá, digamos, problematizá-la sem, no entanto, deixar de fazer parte dela – ele a olha por dentro pois tem a consciência clara de que é parte plena dela (SCHILLER, 2012, não paginado). O subjetivo habita, portanto, o espaço de convivência dos seres, não sendo algo que possa ser buscado fora desse meio ao qual todos pertencemos.

Para trazermos a discussão mais perto da presente tese, basta pensarmos no personagem de Míchkin, em *O Idiota*, como o ingênuo por natureza. Ele é aquele que traz para o outro apenas aquilo que é, e interage com o seu entorno a partir de um olhar puro e inocente. Como dissemos anteriormente, em um mundo que desprezava tais valores, Míchkin sentia-se deslocado sem, no entanto, abdicar da sua influência com o intuito de ajudar o seu próximo principalmente pela ferramenta da empatia e do perdão.

Em todos os momentos dessa obra de Dostoiévski, encontramos um sujeito que se destacava daquele meio justamente pelo fato de o meio ser totalmente alheio a ele – desconhecer o caráter ingênuo do ser humano, daquele que vive em sinergia com o entorno e, assim, o compreende melhor.

A perda dessa inocência, para Schiller, pôde ser resgatada a partir do momento que o artista passou a ver o seu entorno de outra forma, já amparado em uma cultura estabelecida, que servia como substrato para que o artista realizasse a sua obra – debruçasse o seu olhar e buscasse, na natureza, o caminho para tal realização. Nas palavras de Schiller, esse novo ser,

chamado por ele de *sentimental*, buscaria a natureza perdida – ao contrário do ingênuo, que *era* a própria natureza.

A modernidade trouxe, portanto, esse novo olhar para o entorno; um olhar, à primeira vista, sem direção, mas que, a partir do momento que esse novo homem percebeu ser, ele próprio, uma unidade dentro do todo – passou a olhar para o seu interior de maneira conjunta com o seu meio –, sua visão sobre esse mundo mudou completamente. Foi um momento, como bem colocou Steiner, em que o ser humano “reconheceu abranger em seu interior um mundo equivalente” (STEINER, 2012, p. 14).

O desprendimento entre ser e natureza é colocado por Steiner como a criação de um “profundo abismo” entre o homem e a realidade (*ibid.*, p. 14). Mas, assim como Schiller afirma, acreditamos que tal renovação – e não separação – faz com que o gênio poético floresça de forma a abranger outras camadas do ser; camadas estas que não entram em oposição ao que vemos no artista ingênuo, mas que funcionam como uma evolução natural do olhar do ser humano para essa “diversidade na unidade” pela qual Goethe tinha apreço e em que sua crença buscava apoio. Em outras palavras, para esse homem *sentimental*, acrescentar a natureza interior humana na equação do cosmos fez com que a busca – a “aproximação em um progresso infinito” à essência das coisas – ganhasse novos contornos.

Nesse sentido, o artista moderno passou a ver o seu espírito como extensão da natureza, e não mais parte intrínseca dela, como o artista ingênuo; como dissemos anteriormente, o que antes era uma coisa só, agora são duas variantes da mesma: espírito e natureza na busca por harmonia. A vantagem aqui – se é que podemos chamar assim – é que o homem pôde entrever, “livre e independentemente das amarras da natureza, o espírito em sua nitidez” em uma época “na qual também já era novamente possível uma confluência do espírito com a natureza” (*ibid.*, p. 15). Ou, como argumentou Schiller, quando era possível distinguir entre duas vertentes: o real e o limitado e, por outro lado (mas não no sentido de oposição), o ideal e o ilimitado (SCHILLER, 2012, não paginado).

Goethe e Mahler procuraram realizar esse retorno à natureza aceitando as regras impostas pela liberdade – se for possível traçar, aqui, esse incômodo paradoxo. O bem e o mal atuando e mediando as nossas vidas; a aceitação do trágico e do inevitável da nossa existência que, Mahler procurou compreender melhor a partir das suas leituras de Dostoiévski e que Goethe, por sua vez, buscou realizar durante a sua vida, culminando na escrita do *Fausto*, obra máxima dentro dessa ideia de procura, ambiguidade na liberdade e o embate entre o bem e o mal.

O retorno à natureza nos dois artistas se deu “com as riquezas do espírito evoluído, com a altura da erudição da época moderna” e no “transcender a natureza imediata sem afastar-se de maneira alguma do que constitui sua essência” (STEINER, 2012, p. 17). E embora Steiner se refira apenas a Goethe, a formulação que se segue aplica-se também a Mahler:

Goethe não foge da realidade afim de realizar em si um mundo de pensamentos abstratos que nada têm em comum com ela; com efeito, ele se aprofunda na realidade para encontrar em sua contínua transformação, em seu devir e mover, as leis imutáveis; ele se põe diante do indivíduo para nele contemplar o arquétipo (*ibid.*, p. 17).

Steiner arremata, destacando o caráter intrínseco de eterna busca pela união com a realidade e a natureza:

Se realmente queremos ascender aos arquétipos das coisas, ao imutável na eterna transformação, então não devemos considerar os resultados, pois estes não correspondem mais totalmente à ideia que se expressa nele; temos, sim, de regredir ao devir, temos de auscultar a natureza em seu criar (*ibid.*, p. 18).

Como afirma Espinoza, não há, na natureza, nenhuma intenção, nenhuma finalidade; ela simplesmente emana sua totalidade – a união de todos os seres individuais a partir dessa emanção que evoca o eterno. O artista sentimental (retomando aqui Schiller) é aquele que irá perceber tal união ao “auscultar a natureza em seu criar”, como disse Steiner.

E nas palavras do próprio Goethe: “Não paro antes de encontrar um ponto pregnante a partir do qual se possa deduzir muita coisa” (GOETHE *apud* STEINER, 2012, p. 29). Ou seja, é na observação da natureza, e na busca pela percepção do maior conjunto de elementos possíveis, que o artista cria – ou, podemos dizer aqui, *recria*, se pensarmos na natureza como a essência criadora do todo.

Essa recriação seria, agora na visão de Nietzsche, o resgate do trágico, mas em um mundo traumatizado pela morte do divino. O artista sentimental nietzschiano passa a olhar para a natureza como fonte para recuperação da potência perdida – o momento em que o homem foi desligado do entorno ao se perceber em um mundo sem Deus. A vontade de potência – que em Schopenhauer era pura angústia – torna-se motor para que o homem seja alçado a uma posição superior e não mais “ressentida”, como era sob o jugo do cristianismo.

Independente do ângulo de análise, a natureza segue soberana, e suas leis são seguidas pelo artista que, embora tenha perdido a sua condição pura de poeta ingênuo, agora tem

consciência do seu entorno a partir do olhar que direciona ao interior do seu ser. E, para Goethe, em qual das artes essa sinergia melhor se estabelece? Na música.

A esse respeito, Goethe faz uma afirmação interessante, argumentando que, na música, não há “qualquer matéria a ser subtraída”, e que ela é “integralmente forma e teor, e eleva e enobrece o que expressa” (GOETHE *apud* STEINER, 2012, p. 34). E ficamos tentados a considerar, portanto, a música como reflexo puro da natureza – dessa natureza vista por um ângulo espinoziano.<sup>134</sup>

O músico – e, claro, vamos pensar aqui em Mahler – é aquele cuja obra expressa diretamente a *ideia* de que fala Schopenhauer; é o reflexo direto da *coisa em si* kantiana. A dificuldade, ou até mesmo a impossibilidade de podermos descrever uma sinfonia instrumental de Mahler viria do fato de ela ser esse reflexo direto da natureza – de exprimir a matéria completa, como diria Goethe.<sup>135</sup> O belo, segundo Steiner, nasce justamente da experiência sensorial dessa ideia; ou, talvez, *seja* a ideia, pensando aqui na estética kantiana do belo como o “algo em si” – algo que é “finalisticamente estruturado em si” (KANT *apud* STEINER, 2012, p. 23).

Portanto, se a substância divina espinoziana é sem finalidade, a beleza incorporaria exatamente essa imagem que preza pela busca do eterno sem, no entanto, nos encaminhar a um final definido, ou considerarmos a possibilidade de alcançarmos tal condição: a busca é o que importa. Diz Goethe:

As obras elevadas de arte foram produzidas, por seres humanos, como as supremas obras da natureza, de acordo com leis verdadeiras e naturais. Todas as arbitrariedades e falsas ilusões desmoronam – pois aqui só existem necessidade e Deus. (GOETHE *apud* STEINER, 2012, p. 35).

Como aparece em nota à citação acima, *necessidade* deve ser entendida aqui como seguir rigorosamente uma lei da natureza – a necessidade advém da essência de algo. Assim, como deve ter ficado claro até aqui, a concepção artística de Goethe era fortemente atrelada a uma visão panteísta do universo. A crença em Deus, como dissemos, era presente e não questionada – pelo menos não no sentido de o escritor considerar a não existência de Deus –, assim como podemos observar em Mahler.

<sup>134</sup> Mahler irá dizer: “minha música é sempre, e em toda parte, sons da natureza”; tal noção irá ganhar força com E.T.A Hoffmann e Eichendorff, dois artistas ligados tanto a Mahler – como mostramos na introdução da presente tese – quanto a Goethe.

<sup>135</sup> Há maneiras, claro, de descrever a música a partir de certas ferramentas, como no conceito de paródia, ou no uso de determinados motivos musicais recorrentes para reforçarmos uma ideia (pensemos aqui na “Sinfonia Fantástica”, de Hector Berlioz); mas tais atributos, ao serem analisados, dizem respeito apenas a determinadas particularidades da música, sem chegarmos à *ideia* schopenhauriana.

Goethe tinha por divino o Deus de Espinoza; para Eckermann, nos escritos do filósofo o escritor “encontrou a si mesmo, e nele pôde, portanto, fortificar-se maravilhosamente” (ECKERMANN, 2016, p. 447). O panteísmo de Espinoza pressupõe, como vimos, uma substância única, que não teria “criado” algo diretamente por ser ela o *todo*. A liberdade, para o filósofo, é a “consciência da necessidade”, como afirma Luciana Matias Lopes (2016, p. 112); *necessidade* no sentido que mencionamos: aquilo que decorre da essência de algo a partir de uma lei natural. O livre-arbítrio, entendido pela doutrina cristã como a capacidade de escolha dos seres pelo bem ou pelo mal – e que exploramos no capítulo sobre Dostoiévski –, é visto por Espinoza como ligado à ideia de imanência, do sentido inescapável a que todos os seres estão atrelados. E o que chamamos agora de *necessidade*, pode ser melhor trabalhado a partir da *entelêquia*, ou esforço, sem finalidade, para o desenvolvimento do nosso intelecto.

Temos, portanto, a imanência divina e o esforço terreno – os dois pilares da crença goethiana e que Mahler absorveu em grande parte, ou pelo menos o suficiente para edificar os seus próprios pilares.

A liberdade orbita esse “campo da imanência divina” sem, no entanto, conter uma teleologia intrínseca; ligada a ela, como dissemos, está o esforço terreno para se chegar ao conhecimento do divino. E lembremos aqui do *amor intellectualis Dei*, conceito fundamental da filosofia espinoziana e que conflui para um conhecimento intelectual de Deus a partir desse esforço. Como diz Luciana Lopes, “a verdadeira filosofia está no conhecimento racional de Deus, da Natureza e da união de ambos” (*ibid.*, p. 112). A união é, na verdade, o *reconhecimento* de tal unidade, uma vez que Deus e natureza são a mesma coisa, sendo preciso ao ser humano atestar isso a partir do desenvolvimento do seu próprio intelecto.

Em resumo:

Como se pode observar, Espinoza defende as seguintes ideias: a existência de leis necessárias que criam e determinam cada coisa e seu lugar no Todo; Deus como causa imanente de todas as coisas, das relações necessárias existentes entre as coisas e causa de si mesmo; Deus e Natureza como homogêneos; e a liberdade como residente no conhecimento da necessidade [esforço]. Ademais, cabe ressaltar que essa concepção espinozista de um Deus imanente rompe com a ideia do Deus transcendente da tradição judaico-cristã (*ibid.*, p. 112-113).

Sabemos, no entanto, que Goethe não era reconhecido apenas pelo caráter panteísta-espinozista da sua crença, mas cultivava uma ligação íntima com a fé cristã e com o misticismo – pensemos aqui principalmente em Emanuel Swedenborg –, fazendo com que toda a discussão realizada até aqui seja agora acrescida de um aspecto que a torna ambígua. No que diz respeito à fé cristã, embora a época em que Goethe viveu já não aceitasse cegamente o dualismo entre

o céu e a terra – e outras correntes religiosas e não religiosas surgissem paralelamente ao cristianismo –, vários movimentos cristãos afloravam desde a época de Lutero, como aponta Luís Dreher:

A ortodoxia recupera a escolástica e a disputa acerca das fórmulas doutrinárias antigas, pré-modernas; o pietismo abusa da ênfase na subjetividade e num Cristo pessoal; e o racionalismo tece seus comprometimentos com o deísmo e uma religião puramente moral. Os movimentos místicos, nesse contexto, são apenas marginais: Paracelso, e depois Boehme, são as figuras que tentam zelar pela herança mística, fazendo-o quer de forma obscurantista, "alquímica", ou na forma do próprio discurso místico, forma esta cada vez mais intragável, ao menos em seu estado bruto, para a racionalidade moderna (DREHER, 2010, p. 81-82).

Assim, o mundo à sua volta edificava, cada vez mais, fronteiras e divisões entre as diversas crenças que surgiam e aquelas que já tinham raízes profundas no substrato histórico-religioso.

O paganismo, advindo do resgate estabelecido pelo classicismo de Weimar, também aparece na obra do autor, como iremos constatar ao passarmos, adiante, pelos seus poemas e, claro, pelo *Fausto*. Tal aspecto da crença de Goethe pode ser considerado, no entanto, como uma fonte de apoio para a produção artística do poeta e uma forma de complemento importante para, inclusive, reforçar aspectos da sua predileção pelo cristianismo, como atesta Dreher:

[...] cabe notar que o paganismo de Goethe é forjado e mesmo formulado negativamente: ele é um "não-cristianismo decidido" (dezidiertes Nichtchristentum), e surge mais de uma luta intelectual e espiritual com a tradição cristã em sua síntese alemã-protestante do que de uma reafirmação simples do passado mitológico, como aconteceria no romantismo tardio, por exemplo na música de Wagner (*ibid.*, p. 84).

De fato, o paganismo em Goethe é uma das provas mais claras da necessidade do autor de explorar o maior número de vertentes possíveis para enriquecer a sua crença. Não interessava a ele estabelecer uma crença definida – isso passou longe da sua fé –, mas permanecer nessa eterna procura, na busca por diferentes ângulos de abordagem que traziam, como reação natural, mais fecundidade para sua obra artística.

Não é à toa que em um dos comentários que Goethe faz sobre Espinoza, em carta, há referência à fé cristã:

Tu reconheces a realidade suprema que é o fundamento de todo o espinozismo, sobre o qual repousa e do qual procede todo o resto. Ele não demonstra a existência de Deus, a existência é Deus. E se outros o acusam por isso de ateísmo, eu gostaria de chamá-lo e aclamá-lo teíssimo, sim, cristianíssimo. (GOETHE *apud* LOPES, 2016, p. 116)

A mistura entre a filosofia de Espinoza e o teísmo cristão não incomoda Goethe – pelo contrário: serve como forma de complementar a sua crença com aquilo que a filosofia de Espinoza defendeu.

Nas conversas que o escritor tem com Eckermann, temos alguns momentos em que o “cristianismo de Goethe” é tratado mais diretamente, sendo, inclusive, alvo de críticas pelos seus “opponentes”, que, para o autor das *Conversações com Goethe*, tinham uma fé muito pequena se comparado àquilo em que Goethe acreditava: “se ele expressasse sua própria fé, eles ficariam atônitos, mas não seriam capazes de compreendê-la” (ECKERMANN, 2016, p. 448), pois era uma crença “insondável”. Eckermann completa, em clara influência daquilo em que o seu amigo acreditava, que “de resto, a natureza e nós, seres humanos, estamos tão impregnados do divino que ele nos sustém, que nele vivemos, laboramos e somos, que sofremos e nos alegramos segundo leis eternas, leis estas que cumprimos e que se cumprem em nós, quer as reconheçamos ou não” (*ibid*, p. 448).

A igreja, para Goethe, atuava como importante mediadora entre o divino e o humano, mas o escritor ressaltava a diferença entre aquilo que ele chama de “religião primeva” e o da igreja “de caráter mais humano”. Podemos chamar aquela de “crença original”, não modificada pela história de ações do homem que teriam como alvo adaptar tal crença para determinados fins – ela, para Goethe, permanecerá “enquanto existirem seres dotados de divindade” (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2016, p. 715); a igreja humana é mais frágil e mutável, mas permanecerá vigente enquanto o ser humano existir.

A luz da límpida revelação divina é demasiado pura e esplendorosa para ser adequada e suportável aos pobres e fracos seres humanos. Mas a Igreja intervém como benéfica mediadora para atenuar e moderar, a fim de socorrer a todos e fazer o bem de muitos. Graças à crença da qual a Igreja cristã é investida, segundo a qual ela, como sucessora de Cristo, pode libertar do fardo dos pecados humanos, ela é um poder muito grande (*ibid.*, p. 715).

Há, no teor desses comentários, um profundo respeito pela fé cristã, isso está claro; mas podemos notar de forma implícita um cuidado de Goethe ao falar sobre a sua própria crença, da mesma forma que vemos em Mahler. Em outras palavras, podemos notar que o escritor incorpora tais pensamentos àquilo que ele acredita, mas não toma a questão como resolvida – o cristianismo e a Igreja são importantes, mas não são alicerces únicos da sua fé.

Tanto isso é verdade que mais adiante na sua fala a Eckermann Goethe afirma venerar, com mesma adoração, tanto Cristo quanto o Sol. O panteísmo cristão, se pudermos chamar assim, convive em plena harmonia no coração de Goethe, sem qualquer diferenciação ou

hierarquia. O que importa para ele é que tanto Cristo quanto o Sol são uma “revelação do Altíssimo”. No Sol temos a força e a luz do divino; em Cristo, “um caráter tão divino como jamais antes o divino se manifestou na terra” (*ibid.*, p. 716).

E após tecer algumas críticas à igreja católica, enfatizando o quanto a vida de Cristo foi oposta àquela que o “ricamente dotado clero” vivia na época, Goethe também menciona um desejo de que o “malfadado sectarismo protestante” tenha um fim, pois

Assim que compreendermos e incorporarmos a pura doutrina e o amor de Cristo tais como são, nós nos sentiremos grandes e livres como seres humanos, e não daremos maior valor a esse ou àquele detalhe exterior do culto [...]. E também todos nós, pouco a pouco, passaremos de um cristianismo da palavra e da fé para um cristianismo da convicção e da ação (*ibid.*, p. 718).

Ademais, Goethe ressalta novamente a ideia de *ação* do indivíduo – do esforço empreendido durante a vida e que configuraria a *enteléquia*. Como paralelo para tal aspecto, o escritor menciona Deus e o fato de ele, depois dos seis dias em que empreendeu a criação do universo, descansar apenas um, mantendo-se, em seguida, “constantemente ativo como no primeiro dia [...] e atuante nas naturezas mais elevadas, a fim de atrair a si as mais baixas” (*ibid.*, p. 718).

E é possível notar através dessas últimas falas o quanto Goethe oscila, dependendo do assunto em pauta, dentro da sua crença. Se for preciso enfatizar a importância de Espinoza, de Cristo, do eterno esforço que o humano deve empreender ao longo da vida ou sobre a divindade da natureza, tudo é parte da mesma fé no *todo* e no quanto o *conhecer* é parte vital para que tenhamos uma visão mais aprofundada do divino.

O artista, como dissemos, seria aquele que, através do esforço constante, poderia ter um vislumbre dessa ligação entre “as naturezas mais elevadas”, como disse o próprio Goethe; e sua riqueza intelectual não permitia que algo tão complexo e inerente ao *ser* humano, como a fé, estivesse assentado em bases simples e convencionais.

Não é por acaso que a cena final do *Fausto*, musicada por Mahler na sua 8ª sinfonia, apresenta elementos cristãos unidos aos do humanismo – Fausto ascende aos céus em uma atmosfera plenamente cristã, mas é através da força de um misterioso “eterno feminino”; isso causou, e ainda causa, muita discussão entre os estudiosos. Nas palavras de Wilhelm Emrich, citadas por Constantin Floros, a dificuldade de formular uma resposta filosófica à conclusão do *Fausto* reside no fato de haver ali uma “suspensão peculiarmente complicada entre cristianismo e o humanismo, que assume certos elementos de ambos, mas, no fundo, o conteúdo de nenhum

deles”<sup>136</sup> (EMRICH *apud* FLOROS, 2016, p. 56). Adiante na presente tese, iremos analisar a cena final não apenas dentro da exegese do *Fausto*, mas também na sinfonia de Mahler.

Para nos aprofundarmos mais na crença de Goethe, consideramos importante passarmos por alguns de seus poemas que tratam do assunto. A ambiguidade e a dúvida estão sempre pairando pelos versos do autor, e é interessante ver diretamente através da sua arte como tais questionamentos são trabalhados.

No poema *Proömion* (“Proêmio”), temos um Deus que não atua de fora, mas dentro da natureza:

Em nome daquele que a Si mesmo se criou!  
De toda eternidade em ofício criador;  
Em nome daquele que toda a fé formou,  
Confiança, atividade, amor, vigor;  
Em nome daquele que, tantas vezes nomeado,  
Ficou sempre em essência imperscrutado:

Até onde o ouvido e o olhar alcançam,  
A Ele se assemelha tudo o que conheces,  
E ao mais alto e ardente voo do teu espírito  
Já basta esta parábola, esta imagem;  
Sentes-te atraído, arrastado alegremente,  
E, onde quer que vás, tudo se enfeita em flor;  
Já nada contes, nem calculas já o tempo,  
E cada passo teu é já imensidade.

\*

Que Deus seria esse então que só de fora impelisse,  
E o mundo preso ao dedo em volta conduzisse!  
Que Ele, dentro do mundo, faça o mundo mover-se,  
Manter natureza em Si, e em Natureza manter-Se,  
De modo que ao que nele viva e teça e exista  
A Sua força e o Seu gênio assista.

\*

Dentro de nós há também um Universo;  
Daqui nasceu nos povos o louvável costume  
De cada qual chamar Deus, mesmo o seu Deus,  
A tudo aquilo que ele de melhor em si conhece,  
Deixar à sua guarda céu e terra.  
Ter-Lhe temor, e talvez mesmo – amor.

(GOETHE, 2022, p. 245-247)<sup>137</sup>

A primeira estrofe, em tom de apresentação, coloca o divino como “imperscrutado”, e que “a si mesmo se criou”, indo na direção espinoziana de Deus como *causa sui* – de ser Ele

<sup>136</sup> “Peculiarly complicated suspension between Christianity and humanism which takes on certain elements from both but at the bottom the content of neither.”

<sup>137</sup> Todos os poemas de Goethe têm tradução, direto do alemão, de Paulo Quintela.

causa de si mesmo, existindo pela eternidade como um espírito criador, ou, melhor, um espírito *autocriado* que, como diz a segunda estrofe, se assemelha a tudo aquilo que conhece. E é a partir dessa semelhança – desse pertencimento intrínseco de Deus com tudo o que existe – que ao homem basta viver e contemplar a imensidão que é Deus: “aonde quer que vás, tudo se enfeita em flor”. O tempo deixa de ser uma medida e passa a significar a existência eterna de um divino que é parte desse tempo: ele é o tempo, e cada passo que o homem dá constitui, em si, uma “imensidade”, como diz o último verso da segunda estrofe.

Não obstante, Deus aparece aqui não exatamente como a natureza – não é uma, digamos, pureza panteísta que temos aqui na primeira estrofe, mas, como ressaltamos, Deus como *autocriado*; nesse sentido, as palavras de Luís Dreher sobre o trecho são pertinentes aqui:

O que ressalta é a autocriação de Deus que, como se sabe, engloba a natureza e a nós. O que seja o paganismo de Goethe surge dessa inclusão do natural no divino, mas sem a perda da atividade, ou seja, sem a perda do conceito de criação, que havia sido excluído da fórmula espinoziana *deus sive natura*, o resumo de sua *Ética* (DREHER, 2010, p. 85).

Se Deus “criou a si mesmo”, como lemos no primeiro verso, houve um momento em que ele não existiu? Embora possamos seguir o raciocínio de Luís Dreher, é válido também pensarmos que o divino se criou dentro de uma escala atemporal da existência; em outras palavras, ele, sendo eterno, sempre existiu – a autocriação que mencionamos é o infinito desse ser divino, que não remonta a um determinado ponto no tempo, não sendo possível, portanto, retornar a um *momento* da criação, como encontramos no texto bíblico. A visão do eu poético talvez seja a de considerar Deus como o eterno que não se criou, mas desde sempre existiu a partir da sua própria condição de *ser* o todo, ser *autocriado* não em um determinado ponto no universo, mas de ser a criação – o ser em si, o eterno – desde sempre.

A terceira estrofe é uma espécie de conclusão daquilo que foi sendo desenvolvido anteriormente. Como dissemos, esse Deus do poema não olha de fora o mundo, mas de dentro – Ele, dentro do mundo, faz “o mundo mover-se”. Nos versos “Que Deus seria esse então que só de fora impelisse,/ E o mundo preso ao dedo em volta conduzisse!”, Dreher vê dois deuses, e nenhum deles satisfaz o eu poético:

O primeiro é o deus deísta, que, tendo dado corda ao relógio do mundo e suas leis, se afastou; o segundo é, além disso, o Deus arbitrário, milagreiro, que desrespeita o grande milagre da natureza. Nenhuma das duas imagens do mesmo deus desconhecido satisfaz nosso escritor (DREHER, 2010, p. 87).

E em uma outra forma de caracterizar o *Deus sive Natura* de Espinoza, escreve o eu poético: “Manter natureza em Si, e em Natureza manter-Se”, deixando clara a profunda ligação entre o divino e a natureza – ou melhor, a unidade que faz com que Deus mantenha-se *como* natureza. A estrofe termina sugerindo que, nessa sinergia absoluta, força e gênio assistam, de dentro – emanando de dentro –, tudo aquilo que vive e existe. Como diz Dreher: “Ao deus de Goethe cabe e é apropriado mover o mundo em seu íntimo e em sua interioridade. Olhar pela natureza, dela cuidar e a ela proteger; mas também nela e por ela ser protegido e salvaguardado” (*ibid.*, p. 87).

A estrofe final volta-se para o homem, mencionando o universo que há em cada um de nós, e, importante, louvando os diferentes “deuses” que cada povo entende como aquele que é verdadeiro e que lhe tem temor. E aqui fica claro o quanto o eu poético não estava falando apenas de um Deus, mas das variantes de um mesmo ser divino, louvando, também, o sincretismo e estando aberto à tolerância religiosa pelo simples fato de que o próprio eu poético não adora um Deus fixo e igual – mas que Deus é “tudo aquilo que ele [o homem] de melhor em si conhece”. Em outras palavras, o divino é o entorno, é a natureza, aquilo que de belo o ser humano pode contemplar.

O temor advindo de tal relação – de uma natureza, sim, exuberante e fundamental para a nossa existência, mas, também, misteriosa e, muitas vezes, perigosa para o ser humano – pode virar *amor*; ou, melhor ainda: o *amor intellectualis Dei*, o estágio de conhecimento em que há o reconhecimento do divino na natureza. Nesse sentido, aquilo que o eu poético define antes como inapreensível – no qual percebemos o divino apenas como “parábola” ou “imagem”, pode, através do amor, adentrar no campo da percepção mais pura e imediata desse Deus-Natureza.

Na mesma carta que mencionamos anteriormente, quando Goethe enaltece Espinoza, afirmando que “[e]le não prova a existência de Deus, a existência é Deus”, temos a seguinte frase do escritor:

Perdoa-me que eu goste assim de calar, quando se fala de um Ser divino que eu apenas reconheço nas, e através das *rebus singularibus* [coisas singulares] para cuja mais próxima e profunda contemplação ninguém nos pode animar mais do que exatamente Espinoza, embora todas as coisas isoladas pareçam a seus olhos desaparecer [...]. Aqui vivo nos montes e entre os montes, e busco o Divino *in herbis et lapidibus* [em ervas e pedras] (GOETHE 2022, p. 413).

O Deus que o eu poético menciona ser, em essência, imperscrutado, aparece nas coisas singulares, nas ervas e nas pedras. Para Luís Dreher, Goethe estaria fazendo uma crítica ao

cristianismo paulino, que teria “escondido Deus”, deixando-o intocado em esferas superiores e desconhecidas. A tarefa do poeta é falar sobre Deus e, assim, trazê-lo mais próximo de nós – fazer com que reconhecamos o divino não como um ser distante e julgador, mas como parte de nós e da natureza. Assim, o divino se aproxima de nós *como* natureza, e não como um ser pessoal e separado dela; diz Dreher: “o emolduramento poético do espinozismo goethiano, aliado ao lado ativo e não contemplativo do espírito protestante, dotou de energia e vigor o divino, sem retorno possível, porém, ao dogma da pessoalidade ou da personalidade de Deus” (DREHER, 2010, p. 87).

Em “Proêmio”, pudemos atestar fortes laços com o panteísmo espinoziano; mas Goethe, como sabemos, não mantém os pés fixos em apenas uma crença, e deixa isso claro no poema “Ginco Biloba”,<sup>138</sup> que fala sobre esse Goethe que, nas suas próprias palavras, desde a criação do mundo, não achou “nenhuma confissão a que pudesse aderir plenamente” (GOETHE, 2022, p. 415).

A folha desta árvore que de Leste  
Ao meu jardim se veio afeiçoar,  
Dá-nos o gosto de um sentido oculto  
Capaz de um sábio edificar.

Será *um* ser vivo apenas  
Em si mesmo em dois partido?  
Serão dois que se elegeram  
E nós julgamos *num* unidos?

Pra responder às perguntas  
Tenho o sentido real:  
Não vês por meus cantos como  
Sou uno e duplo, afinal?

(GOETHE, 2022, p. 191)

A árvore Ginco Biloba, originária da China, apareceu nos parques e jardins botânicos da Europa em meados do século XVIII, e impressionou Goethe pelo fato de as suas folhas apresentarem nervuras que as fazem parecer a união de duas folhas independentes, e foi essa característica peculiar que deu origem ao poema. Goethe, inclusive, plantou uma árvore dela no seu próprio jardim.

Na primeira estrofe, uma dessas folhas irá pousar no jardim do eu poético, e sua aparição já é suficiente para provocar uma reflexão na busca pelo “sentido oculto/ Capaz de um sábio edificar”. Na segunda estrofe, temos o questionamento a partir do aspecto singular da folha: ela

<sup>138</sup> Embora a tradução faça uso do termo “Ginco”, a forma mais comum da palavra é “Ginkgo”

é uma só que se divide em duas, ou duas que estão unidas em uma? E é interessante acrescentar à nossa análise o fato de Goethe ter dado uma folha de Ginkgo Biloba à *Frau Willemer*, sua amiga, querendo representar com tal gesto que a amizade entre os dois era como aquela folha: uma e, ao mesmo tempo, dupla – dois amigos que, a partir dos laços em comum, tornam-se um.

Na última estrofe, o eu poético volta-se para o interior das suas reflexões e tenta definir quem ele é, vendo na folha que voou para o seu jardim uma forma de tentar explicar o aspecto dual da sua personalidade – o fato de ele não conseguir se definir entre os próprios “cantos” como uma personalidade só, mas um ser que é um e, ao mesmo tempo, duplo.

Como diz Paul Carus (mais de cem anos atrás, diga-se de passagem) no artigo “Goethe’s Confession of Faith”: “Goethe adorava representar seus próprios pontos de vista em contrastes, assumindo primeiro um ponto de vista e confrontando-o com o seu contrário, evitando, assim, uma concepção partidária unilateral”<sup>139</sup> (CARUS, 1907, p. 474).

E no próprio personagem de Fausto temos reflexos dessa concepção. Na primeira parte da tragédia, na cena “Diante da Porta da Cidade”, diz ele para Wagner, seu criado:

Vivem-me duas almas, ah! no seio,  
Querem trilhar em tudo opostas sendas;  
Uma se agarra, com sensual enleio  
E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;  
A outra, soltando à força o térreo freio,  
De nobres manes busca a plaga etérea.

(GOETHE, 2016, p. 119, v. 1110-1117)

Uma das almas tem, na terra, uma ligação “sensual” com o mundo e a matéria, a outra quer se desprender da esfera terrestre e ascender aos céus. Como sabemos, essa dualidade irá se resolver ao final da tragédia, quando essa sua “segunda alma” irá, de fato, se separar do que é terreno e elevar-se à “plaga etérea”.

Sobre esse trecho do *Fausto*, diz Humberto Coelho:

A imagem das “duas almas” reaviva na memória o monismo de Goethe, sua visão da natureza, de uma dinâmica do todo impulsionada pelo caráter polar de suas manifestações, sem que essa polaridade deixe de ser ela mesma afirmadora da unidade orgânica. O crescimento evolutivo, representado pela *Steigerung*, não seria possível ou faria qualquer sentido sem a mola propulsora do conflito, da pressão que os polos exercem um sobre o outro [...]. A redenção de Fausto não teria sentido sem a dúvida, os equívocos, os esforços e a sua angustiada busca.<sup>140</sup> (COELHO, 2020, p. 69)

<sup>139</sup> “Goethe loved to represent his own views in contrasts, taking up first one standpoint and meeting it by its contrary so as to avoid a one-sided partisan conception.”

<sup>140</sup> Poderíamos inserir aqui outros trechos do *Fausto* que reforçam esse aspecto. Mas deixaremos para enumerá-los na parte seguinte, quando iremos tratar diretamente da obra máxima de Goethe.

A noção de polaridade “afirmadora da unidade orgânica” é importante aqui, e remete àquilo de que tratamos anteriormente, quando vimos que, para Goethe, somos todos parte de uma unidade – a natureza, o cosmos, o divino – dentro de uma individualidade; daí a menção de Humberto Coelho ao monismo leibniziano.

Mas voltando aos poemas que trabalham mais diretamente com a ideia de crença no divino, *Prometheus* (“Prometeu”) tem uma história interessante: foi publicado anonimamente em uma coletânea intitulada *Über die Lehre des Espinoza in Briefen na den Herrn Moses Mendelsohn* (“Sobre os ensinamentos de Espinoza em cartas a Moses Mendelsohn” (em tradução livre), no ano de 1785, mas que foi escrito, segundo Paul Carus, anos antes, em 1774, período que Goethe passou isolado (CARUS, 1907, p. 475).

O poema apresenta uma atmosfera que lembra a já mencionada carta de Mahler em que é feita uma acusação ao criador em um momento de revolta; disse Mahler: “surge mais uma vez a exclamação: você não é um pai, mas um Czar!”<sup>141</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 346); e aqui, no poema de Goethe, a acusação se direciona a Zeus e ao restante dos deuses, chamados de mesquinhos e insolentes.

Encobre o teu céu, ó Zeus,  
Com vapores de nuvens,  
E, qual menino que decepa  
A flor dos cardos,  
Exercita-te em robles e cristas de montes;  
Mas a minha terra  
Hás-de-ma deixar,  
E a minha cabana, que não construístes,  
E o meu lar,  
Cujo braseiro  
Me invejas.

Nada mais pobre conheço  
Sob o sol do que vós, ó Deuses!  
Mesquinamente nutris  
De tributos de sacrifícios  
E hálitos de preces  
A vossa majestade;  
E morreríeis de fome, se não fossem  
Crianças e mendigos  
Loucos cheios de esperança.

Quando era menino e não sabia  
Pra onde havia de me virar,  
Voltava os olhos desgarrados  
Para o sol, como se lá houvesse  
Ouvido para o meu queixume,

---

<sup>141</sup> “this cry again and again goes up: ‘Not their father art thou, but their tsar!’”

Coração como o meu  
Que se compadecesse da minha angústia.

Quem me ajudou  
Contra a insolência dos Titãs?  
Quem me livrou da morte,  
Da escravidão?  
Pois não foste tu que tudo acabaste,  
Meu coração em fogo sagrado?  
E jovem e bom – enganado –  
Ardias ao Deus que lá no céu dormia  
Tuas graças de salvação?!

Eu venerar-te? E porquê?  
Suavizaste tu jamais as dores  
Do oprimido?  
Enxugaste jamais as lágrimas  
Do angustiado?  
Pois não me forjaram Homem  
O Tempo todo-poderoso  
E o Destino eterno,  
Meus senhores e teus?

Pensavas tu talvez  
Que eu havia de odiar a Vida  
E fugir para os desertos,  
Lá porque nem todos  
Os sonhos em flor frutificaram?

Pois aqui estou! Formo Homens  
À minha imagem,  
Uma estirpe que a mim se assemelhe:  
Para sofrer, para chorar,  
Para gozar e se alegrar,  
E pra não te respeitar,  
Como eu!

(GOETHE, 2022, p. 43-47)

Da mesma forma que vemos a aflição de Mahler diante do “Czar” que deveria ser, na verdade, um “Pai”, o eu poético aqui – Prometeu, personagem mitológico que desafiou os deuses ao querer dar o fogo ao ser humano – nos passa um tom de constante revolta para com os Deuses: Zeus e os Titãs. E havíamos mencionado anteriormente o lado pagão de Goethe, afirmando que o poeta recorria a tal corrente quando queria expressar algo na direção do divino sem, no entanto, comungar de tal ligação com a mitologia grega do passado. Aqui, ao contrário, os deuses servem para reforçar a crença do eu poético no *Homem*, e direciona, com isso, diversas acusações contra o divino, seja ele quem for. É importante pensarmos aqui na crença como *ferramenta* poética que, sim, tem bases na crença da própria voz poética – há uma crítica direta revelada no poema –, mas que atua como um catalisador para que esse eu poético discuta assuntos relacionados ao divino, ao sofrimento e à angústia do ser humano.

Zeus é o divino totalmente humano, que inveja o homem e que brinca “qual menino que decepa/ A flor dos cardos” com as vidas humanas. Os tributos e sacrifícios dedicados a ele só existem porque existe, também, a esperança de “crianças e mendigos” – a existência de Zeus, ou a mera crença nele, é o que mantém seu nome na boca daqueles desesperados e que sofrem pelos mais variados motivos possíveis.

O olhar para cima, na direção do Sol, era, para o eu poético, a busca por uma resposta. A infância e a juventude são momentos da vida de um homem em que temos essa crença mais inocente, que funciona a partir da dinâmica “fazer o bem” e, em troca, receber uma recompensa de uma entidade superior. E se precisamos venerar algo ou alguém, não será Zeus o escolhido a ocupar o altar, mas o “*Tempo* todo-poderoso” e o “*Destino* eterno” – os verdadeiros senhores, tanto do eu poético quando do próprio Zeus, como dizem os versos da 5ª estrofe.

Esse momento de “Prometeu” é relevante para pensarmos na crença panteísta. Não é à toa que o poema teria persuadido Lessing (1729-1781) a escolher o lado de Espinoza e abandonar a crença em um Deus pessoal (DREHER, 2010, p. 89).

Goethe faz uso de Zeus e dos Titãs para reforçar que existem, sim, entidades superiores a qualquer nome que podemos dar ao divino, seja ele de natureza pagã, como é o caso do poema, ou de uma diferente esfera religiosa e mitológica. O *tempo* e o *destino* abrigam o mistério da existência; são intocáveis e considerados como verdadeiros “deuses” dentro da maioria das crenças que existem. De qualquer forma, o panteísmo em “Prometeu” não é patente, mas, como afirma Luís Dreher, velado:

Se o panteísmo aparece aqui é somente de modo oculto, por trás da figura do Destino mais divino do que os deuses. Destino que determina e não oferece razões, e que submete mesmo a estes, pobres incapazes de diminuir o sofrimento humano, incapazes de uma justificação ao estilo da Teodiceia de Leibniz (*ibid.*, p. 90).

Na penúltima estrofe, a fuga para o deserto – talvez uma alusão bíblica relacionada às tentações de Cristo – não acontece, e o amor que esse Homem tem pela vida sobrepassa qualquer revolta ou angústia que ele possa ter. Nos versos finais do poema, vemos a força e a assertividade de um eu poético que se coloca acima de um deus (e deuses) mesquinho e invejoso: “Pois aqui estou! Formo Homens/ À minha imagem”; e ecoando aquilo que Nietzsche falaria um século mais tarde, enfatiza o sofrimento e o gozo, o choro e a alegria – tudo na mesma existência como condição inescapável da espécie humana. O desrespeito a Zeus, mencionado no penúltimo verso, estaria no fato de ignorarmos a existência dele e seguirmos a

vida valorizando apenas o “humano, demasiadamente humano”, como o próprio Nietzsche escreveu.

O olhar desdenhoso para os deuses pagãos se estenderia também ao deus cristão? Para Luís Dreher, sim: “O mesmo vale para o bom deus cristão, é óbvio; também ele não merece reverência e deve ceder espaço ao divino que está no homem e o institui, pela primeira vez, em pé de igualdade com os deuses” (*ibid.*, p. 90). Como havíamos dito, Goethe se vale do paganismo mais como ferramenta poética – uma forma de dar riqueza àquilo que deseja escrever – do que sinalizar qualquer tipo de crença, por parte do eu poético, nos deuses olímpicos. O poema, portanto, pode expandir-se como uma crítica ao divino em geral, seja ele pagão ou cristão.

*Grenzen der Menschheit* (“Limites da Humanidade”), de 1780, vai na contramão de “Prometeu” e é o *temor* pelos deuses que dá o tom – é a outra alma do eu poético que tem a sua expressão aqui. E Paulo Quintela, nas notas e comentários sobre o poema, define bem tal contradição: “À desbordante obstinação prometeica opõem-se agora a limitação e a atitude de humildade em face da dependência e nulidade da vida humana perante a possibilidade das potências divinas que assistem indiferentes às nossas lutas e vãs aspirações (QUINTELA *in* GOETHE, 2022, p. 283).

Vamos ao poema:

Quando o antiquíssimo  
Pai sagrado  
Com mão impassível  
De nuvens troantes  
Semeia sobre a Terra  
Relâmpagos de bênção,  
Beijo eu a última  
Fímbria da sua túnica,  
Temor filial  
Fiel no peito.

Pois com Deuses  
Não deve medir-se  
Homem nenhum!  
Ergue-se ele do alto  
Até tocar  
Com a cabeça os astros,  
Nenhures se prendem  
Os pés incertos,  
E com ele brincam  
Nuvens e ventos.

E se está com ossos  
De riço tutano  
Sobre a terra firme,  
Inabalável,

Nem sequer chega  
 A poder comparar-se  
 Com o carvalho  
 Ou com a vide.

O que é que distingue  
 Os deuses dos homens?  
 Que muitas vagas  
 Ante aqueles vagueiam,  
 Eterna torrente:  
 A nós ergue-nos a vaga,  
 Traga-nos a vaga,  
 E vamos para o fundo.

Um estreito anel  
 Nos limita a vida,  
 E muitas gerações  
 Se alinham constantes  
 À cadeia infinda  
 Do seu existir.

(GOETHE, 2022, p. 67-69)

Já na primeira estrofe o eu poético se prostra diante da divindade e beija a sua túnica em um “temor filial”. Zeus, que “Semeia sobre a terra/ Relâmpagos de bênção”, nada diz, e permanece impassível a esse ato de completa entrega do ser humano. E poderíamos pensar, em um primeiro momento, que seriam relâmpagos de, talvez, tormenta, ou sofrimento, que esse deus lançaria sobre os homens, mas temos o uso da palavra “bênção”, que muda totalmente o papel desse deus sobre a terra. Não temos aqui o deus pagão que aparece, em “Prometeu”, como entidade completamente indiferente aos clamores humanos.

De qualquer forma, essa é a única indicação do teor da ação de Zeus sobre o homem. O poema segue reforçando a enorme diferença entre imortais e mortais; estes, engolidos pelas ondas que se chocam constantemente com a existência terrena, aqueles, em “eterna torrente” nas vagas que o acolhem e da qual fazem parte por toda a eternidade. Destarte, o nosso breve tempo na terra – o “estreito anel”, na última estrofe – é o que nos diferencia dos deuses; diferentes gerações aparecem e desaparecem, perfiladas em uma infinita cadeia de existência.

Isso não impede o eu poético de valorizar o aspecto humano, por mais breve e velado que apareça nos três últimos versos do poema. A cadeia é feita, sim, de gerações que vivem dentro de um “estreito anel” – somos mortais, e isso é inexorável; mas tal cadeia é infinita, e a existência humana perdura na direção do infinito. Ares panteístas mais uma vez se pensarmos que não apenas a matéria, mas nossa alma, permanece no cosmos por toda a eternidade – a vida pode ser limitada, mas a existência é imortal.

Podemos lembrar aqui das palavras de Platão, que, em *O Banquete*, menciona tal ciclo ao falar sobre o amor e o belo. No diálogo central do texto, entre Sócrates e Diotima, o amor não tem como fundamento a mera contemplação do belo em si, mas “da geração e da parturição *no* belo” (PLATÃO, 2003, p. 41, itálico nosso); segue Diotima:

E por que assim da geração? Porque é algo de perpétuo e mortal para um mortal, a geração. E é a imortalidade que, com o bem, necessariamente se deseja, pelo que foi admitido, se é que o amor é amor de sempre ter consigo o bem. É de fato forçoso por esse argumento que também da imortalidade seja o amor (*ibid.*, p. 41).

As gerações são notadas por nós, mortais, como perpétuas. Sabemos que elas irão seguir para sempre, mas cada uma, na sua parcela de tempo *finito*, irá acabar – e aqui entra a individuação de que falamos anteriormente, quando percebemos que somos infinitos dentro do cosmos mas, como indivíduos pensantes, pertencentes a uma geração e uma apenas. A imortalidade é o que se deseja, mas ela faz-se presente apenas, segundo Diotima, se cada geração prezar pelo bem e pelo amor. Em outras palavras, a “cadeia infinda” do existir, que lemos nos versos finais de “Limites da Humanidade”, só é percebida como atuante *no* belo quando as gerações se tornam eternas e imortais dentro da sua mortalidade – da consciência da mortalidade a partir de uma existência regida pelo amor.

O poema de Goethe admite a imanência a que estamos submetidos segundo as leis divinas, mas conclui que esse pensamento abre caminho para o conceito de eterno – da imortalidade que permanece através das gerações. Mesmo que o poema “Limites da Humanidade” pareça resignado, o texto de Platão vem como um importante complemento para pensarmos no que pode consistir a crença de Goethe.

Talvez o poema *Das Göttliche* (“O Divino”) equilibre, de certa forma, os campos opostos – as duas almas – que temos em “Prometeu” e “Limites da Humanidade”. Nele, é exaltado o homem nobre e bom, e que tais características são aquelas que, por sua vez, *pressentimos* nos seres superiores – ecoando aqui o que vimos no trecho mencionado de *O Banquete*, de Platão, quando a imortalidade se torna parte da nossa existência a partir do momento em que o amor, e outros sentimentos nobres, passam a fazer parte da nossa vida terrena.

Vamos ao poema.

Nobre seja o homem,  
Caridoso e bom!  
Pois isso apenas  
É que o distingue

De todos os seres  
Que conhecemos.

Glória aos incógnitos  
Mais altos seres  
Que pressentimos!  
Que o homem se lhes iguale!  
Seu exemplo nos ensine  
A crer naqueles!

Pois insensível  
É a natureza:  
O Sol espalha luz  
Sobre maus e bons,  
E ao criminoso  
Brilham como ao santo  
A lua e as estrelas.

Vento e torrentes,  
Trovão e saraiva  
Rugem seu caminho  
E agarram,  
Velozes passando,  
Um após outro.

Tal a sorte às cegas  
Lança mãos à turba  
E agarra os cabelos  
Do menino inocente  
Ou a fronte calva  
Do velho culpado.

Por eternas leis,  
Grandes e de bronze,  
Temos todos nós  
De fechar os círculos  
Da nossa existência.

Mas somente o homem  
Pode o impossível:  
Só ele distingue,  
Escolhe e julga;  
E pode ao instante  
Dar duração.

Só ele é que pode  
Premiar o bom,  
Castigar o mau,  
Curar e salvar,  
Unir com proveito  
Tudo o que erra e divaga.

E nós veneramos  
Os Imortais  
Como se homens fossem,  
Em grande fizessem  
O que em pequeno o melhor de nós  
Faz ou deseja.

Que o homem nobre  
 Seja caridoso e bom!  
 Incansável crie  
 O útil, o justo,  
 E nos seja exemplo  
 Dos Seres pressentidos.

(GOETHE, 2022, p. 71-75)

As duas primeiras estrofes dão o tom do poema: na primeira, a exaltação aos seres humanos que são caridosos e bons – eles seguem o caminho da nobreza. Na segunda, o olhar volta-se para o alto, na direção dos seres que *pressentimos*, palavra esta de fundamental importância aqui, e que revela uma fé não dogmática e certa. Pressentimos a existência de seres superiores, mas não temos a certeza de que eles existam dentro de conceitos fechados e imutáveis. Pressentimos, portanto, um *ideal*, e não exatamente uma criatura que cumpra exatamente com esse ideal – não existe um ser e uma direção definida na qual possamos olhar.

Na terceira estrofe, de ar fortemente espinozista, a natureza aparece como indiferente e insensível. O sol brilha para todos, o bom e o mau, assim como brilha a lua e as estrelas – a natureza simplesmente *é*, e contempla todo o cosmos sem julgamento, sem escolhas e ausente de qualquer influência consciente na vida dos seres humanos. O vento e o trovão atingem tanto a criança inocente e o velho culpado, pensamento este que entra em confronto direto com o que Ivan Karamázov não admitia: o sofrimento de pessoas inocentes. Essa é a mesma dificuldade que vemos também em Mahler, que não se conformava com esse fato e, dessa forma, desenvolveu para si uma crença de complexidade que se equipara àquela que vislumbramos ao longo dos versos do poema.

Diferentemente de Ivan, o eu poético de “O Divino” é conformado com tal paradoxo, assumindo uma postura de aceitação desse destino a que o homem está atrelado, principalmente na ideia de uma natureza indiferente, na qual bem e mal são de conhecimento do próprio ser humano, como podemos atestar na 7ª estrofe: “Só ele distingue,/ Escolhe e julga”; ou na 8ª estrofe: “Só ele é que pode/ Premiar o bom,/ Castigar o mau”. E em dois versos que lembram T. S. Eliot em *Quatro Quartetos* (1941), é apenas esse homem que “pode ao instante/ Dar duração”.

Os seres superiores estão no universo como “seres pressentidos”, como dissemos, e o poema termina justamente nesse tom: que o homem seja caridoso, bom, nobre e justo, assim como esses seres sobrenaturais, desconhecidos, que habitam os nossos pensamentos e representam um ideal. A partir desse norte, podemos nos guiar para nos tornarmos criaturas

melhores, sem, no entanto, definir ou nomear o que é esse divino que habita cada um de nós e que pressentimos.

Luís Dreher define o poema com as seguintes palavras: “Esta possibilidade de um intercâmbio entre o melhor do humano e o divino, a possibilidade pressentida de sua sobreposição, é quiçá o segredo da religião de Goethe” (DREHER, 2010, p. 95).

Tendo estabelecido esse intercâmbio, a imortalidade mencionada por Platão é também sentida, e passamos a conviver com a noção de que a existência é infinita – a imortalidade das gerações infinitas dentro da nossa mortalidade como indivíduo. Unindo tal pensamento ao panteísmo de Espinoza, temos a consciência de que, ainda que mortais, fazemos parte dessa matéria infinita – dessa substância que é Deus. E adicionando à equação o pensamento de Goethe, precisamos sempre lembrar da *enteléquia*: o esforço constante que fazemos em vida – quando somos indivíduos, ou mônadas – para que ocorra o processo de libertação de todos os laços terrenos e a alma passe a fazer parte do todo divino. Esse esforço deve ser guiado naquilo que é nobre, superior, e que “Incansável crie/ O útil, o justo”, como dizem dois versos do poema.

Em *Ganymed* (“Ganimedes”), o eu poético aspira justamente a essa ligação com o alto. A natureza funciona como um estímulo para que isso aconteça – o caráter divino dela permite essa conexão –, e na última estrofe o eu poético chega ao seio do “Pai que tudo amas”, e passamos aqui para o lado mais cristão da crença de Goethe.

Ganimedes, no mito clássico, era um menino que Zeus decide arrebatá-lo da terra; para tanto, envia uma águia que o rapta para conviver com os deuses. No poema de Goethe, o sincretismo é claro: um mito pagão, ligado a uma atmosfera panteísta, e que termina com a ideia cristã de um Pai que olha para tudo e todos; Ganimedes, assim como o eu poético do poema homônimo (e Fausto), ascende aos céus e passa a existir em esferas superiores.

Dizem os versos:

Como no fulgor da manhã  
Me envolves da tua ardência,  
Primavera, Amada!  
Como com mil delícias de amor  
Se estreita ao meu peito  
O sentimento sagrado  
Do teu calor eterno,  
Beleza infinita!

Como eu queria prender-te  
Nestes braços!

Ai! no teu seio  
Repouso, consumo-me,  
E as tuas flores, as tuas ervas

Comprimem-se contra o meu coração.  
 Refrescas a sede  
 Ardente do meu seio,  
 Doce vento da manhã!  
 E eis também o canto do rouxinol  
 Que me chama amoroso do vale brumoso.

Já vou! já vou!  
 Para onde? Ai, para onde?

Para o alto! É para o alto que me impele.  
 As nuvens pairando  
 Abaixam-se, as nuvens  
 Inclina-se ao amor saudoso.  
 Pra mim! Pra mim!  
 No vosso seio  
 Pra o alto!  
 Enlaçando, enlaçado!  
 Para o alto ao teu seio,  
 Pai que tudo amas!

(GOETHE, 2022, p. 71-75)

A primavera e a sua exuberância são centrais para esse eu poético mais panteísta. Suas flores e suas ervas conferem ao entorno “mil delícias de amor” de um “sentimento sagrado” e carregado de uma “beleza infinita” – o eu poético não poupa detalhes para transmitir essa entrega total diante daquilo que vê e sente. O calor que a natureza emana é eterno, e o canto do rouxinol é o que irá provocar a catarse no eu poético: a partir dele, há um chamamento para as esferas superiores – é a partir da natureza, portanto, que temos a continuidade daquilo que é eterno e divino aqui na terra, e aquilo que é divino no que *pressentimos* (voltando ao poema “O Divino”).

O chamado vem do mundano, do êxtase sentido pelo indivíduo a partir da contemplação e do sentimento. E não é o indivíduo que ascende, mas as nuvens que se aproximam e inclinam-se “ao amor saudoso”; e enlaçado nessa comunhão entre o divino da natureza e o divino criador (os dois, no fundo, o mesmo ente), o eu poético chega ao “Pai que tudo amas”.

A presença de dois divinos, se é que podemos chamar assim, dá ao poema uma atmosfera que, como dissemos, parte de um panteísmo puro e chega, ao final, à imagem de um “Pai”, de uma criatura que ama tudo e que, podemos pressupor, é responsável por toda a criação. Mas será que podemos considerar esse “Pai” como esse Deus pessoal? Não seria o divino fundamentado na mesma substância, como diria Espinoza?

Paulo Quintela, em comentário ao poema, traz uma leitura pertinente para esse momento de plenitude em “Ganimedes” – leitura esta profundamente atada ao panteísmo que era tão caro a Goethe. O personagem, ao voltar o seu olhar para o céu, vê nuvens que despertam nele

O desejo alado de se identificar, de se fundir com as forças da Natureza, alargando a todo o Universo a intensidade incomportável do seu sentir, incorporando em si tudo o que o envolve, o chama e finalmente o arrebatava para uma eternização do momento e um alargamento até ao infinito da realidade espacial diretamente vivida. É aqui, e em algumas mais composições deste período, que o panteísmo do jovem Goethe atinge a concentração e força máxima da sua expressão lírica, alargando a todo o Universo o abalo do sentir individual (QUINTELA *in* GOETHE, 2022, p. 275).

Há, portanto, uma releitura do mito de Ganimedes, que, originalmente, vai aos céus contra a sua vontade, mas que, no poema de Goethe, entra em plenitude com as nuvens que se aproximam e o acolhem. A relação íntima com a natureza, nas primeiras estrofes do poema, não é perdida, e Ganimedes sente o mesmo amor e acolhimento ao ascender às esferas celestiais – é tudo uma coisa só, apenas que agora há uma sinergia total entre aquilo que conhecemos – a natureza, o entorno, a matéria – e aquilo que antes era um mistério: a substância divina que é parte desse todo.

O toque de cristianismo adotado por Goethe está, claro, na ideia de um ser que ama a todos – o Deus de Espinoza, por outro lado, é pura substância e sem uma finalidade. E tal aparente discrepância não deve ser tratada, de nenhum modo, como algo ilógico, mas como a liberdade de um poeta que, como já sabemos, não tinha como certa apenas uma profissão de fé. O efeito advindo de tal sincretismo enriquece o poema e atualiza o mito de Ganimedes de forma a deixá-lo ainda mais intrigante.

O poema *Vermächtnis* (“Testamento”) funciona como uma espécie de conclusão do eu poético a respeito da relação entre o eu interior, o seu meio e a presença do eterno. Os versos foram escritos em 1829, três anos antes da morte do escritor.

Ser algum pode em nada desfazer-se!  
Em todos eles se agita sempre o Eterno.  
Confia, alegre e feliz, sempre no Ser!  
Que o Ser é eterno: – existem leis  
Pra conservar vivos os tesouros  
Dos quais o Universo se adornou.

O verdadeiro foi há muito achado,  
Uniu em aliança nobres espíritos,  
O velho verdadeiro – a ele te agarra!  
Por ele sê grato, filho da Terra, ao Sábio  
Que em torno ao Sol o caminho mostrou  
A ela e aos outros seus irmãos.

A seguir volta os olhos para dentro,  
É lá que o centro encontrarás  
De que nobre algum poderá duvidar.  
Nenhuma regra ali te falhará:  
Pois a consciência independente  
É o Sol do teu dia moral.

Nos sentidos tens depois de confiar;  
 Nada de falso eles te fazem ver  
 Se a tua razão te conservar desperto.  
 Com vivo olhar observa alegremente,  
 E percorre, a passo firme e dúctil,  
 Os espaços de um mundo repleto de riquezas.

Moderado goza abundâncias e bênçãos;  
 Seja a Razão presente em toda a parte  
 Onde a Vida se alegra de ser Vida.  
 Então é o passado duradouro,  
 O futuro antecipadamente vivo,  
 E o momento presente é Eternidade.

E se enfim assim o conseguires  
 E estiveres repassado do sentir: –  
 Só o que é fecundo é que é verdade –,  
 Vês e pesas o agir da turba,  
 Terá ela de andar à sua moda,  
 Tu, vai juntar-te ao mais pequeno número.

E como desde sempre, em seu secreto,  
 O Filósofo criou e o Poeta  
 Obra de amor que eles elegeram,  
 Assim alcanças tu o bem supremo:  
 Pois pré-sentir às almas nobres  
 É o mais desejável dos ofícios.

(GOETHE, 2022, p. 251-253)

A primeira estrofe é fundamental, e já deixa clara a ideia de imortalidade do nosso ser e da confiança que devemos ter de que isso é algo certo e não passível de dúvidas ou de discussão. Vivemos como seres individuais, e essa substância que o eu poético chama de “Eterno” é que nos impele a formar e a transformar, em um contínuo esforço na direção desse infinito, em um “constante alternar de *morte e devir*” (QUINTELA *in* GOETHE, 2022, p. 422).

Na segunda estrofe – ecoando em grande parte a primeira –, o eu poético alude à aliança de “nobres espíritos”, confirmando o que foi dito antes sobre a ideia de permanecermos sempre no *Ser*. E o que seria esse estado? Segundo Paulo Quintela:

Para persistir no Ser, os seres individuais terão de dissolver-se, desfazer-se no nada, identificar-se assim com a *Weltseele* – a ‘alma do universo’ que vem ‘penetrar-nos’. Esta dissolução, este *Sich-Aufgeben*, esta renúncia do ser individual para identificar-se com o Ser universal, é que será *Genuss*, ‘gozo’, e porá termo ao ‘ardente desejar’, ao ‘feroz querer’, ao ‘importuno exigir’ e ao ‘severo dever’ (*ibid.*, p. 422).

Essa aliança irá ocorrer depois da nossa vida individual, quando retornarmos à substância única do universo – à alma do universo, como diz Quintela. E aqui não devemos esquecer que a nossa enteléquia, definida pelo crítico como o “ardente desejar” e o “feroz

querer”, vem de um homem que é substância espiritual infinita e indestrutível; em outras palavras, o esforço do homem na terra o levará a juntar-se ao *Ser*, retornar espiritualmente através da renúncia do material – o ser humano é uma enteléquia, é ela que contém essa ligação intrínseca com o divino através da aspiração constante no sentido da *ação*: como já mencionamos anteriormente, “Era no início a Ação”, diz Fausto, já no início da tragédia, substituindo a frase do evangelho de João, que diz: “Era no início o Verbo” (GOETHE, 2016, p. 131).

Nesse assunto, Goethe transmite sua visão para Eckermann: “não somos todos imortais do mesmo modo e, para se manifestar futuramente como grande enteléquia, é preciso ser de fato uma” (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2016, p. 360).

Não obstante, independentemente desse processo de dissolução – e retorno ao divino – que irá necessariamente ocorrer após a morte, o eu poético diz, na terceira estrofe, que devemos voltar os nossos olhos para dentro, para o nosso ser individual, “Pois a consciência independente/ É o Sol do teu dia moral”, ecoando aqui Kant, que, nas palavras do próprio Goethe, “foi quem prestou o maior serviço ao delimitar a fronteira até onde o espírito humano é capaz de penetrar, deixando então de lado os problemas insolúveis” (*ibid.*, p. 360).

Isso não impede o eu poético de aspirar por um olhar na direção dos *sentidos*, indo além da fronteira delimitada por Kant. Tais sentidos, no entanto, são confiáveis se estiverem sempre ligados à razão; tendo essa conexão sempre presente, o homem poderá caminhar “a passo firme e dúctil,/ Os espaços de um mundo repleto de riquezas”. Se fizer isso, o presente será sempre *Eternidade*, pois esse homem terá a posse plena da razão e dos sentidos, podendo, assim, contemplar o entorno no seu *todo*, sem fronteiras.

E no verso que pode ser considerado central, diz o eu poético: “Só o que é fecundo é que é verdade”, reforçando aqui a ação, o constante agir. Tendo, portanto, razão e os sentidos em plena sinergia, e guiados pela nossa enteléquia – fecunda e verdadeira –, poderemos alcançar “o bem supremo”, como diz a última estrofe, e estaremos no mesmo patamar das almas nobres: “Pois pré-sentir às almas nobres/ É o mais desejável dos ofícios”.

O uso de “pré-sentir” aqui lembra, claro, os “seres pressentidos” no poema “O Divino”, analisado anteriormente. Seres nobres e superiores – no caso do poema, divinos – que podemos tomar como exemplo para nos guiarmos nessa caminhada que, aqui no poema “Testamento”, funciona como uma espécie de fórmula para podermos ascender a tal patamar.

E aqui completamos uma outra caminhada na presente tese: passar por alguns poemas de Goethe e constatarmos o quanto a ideia de ambiguidade na sua crença é vislumbrada através da leitura e análise dos versos que consideramos mais pertinentes dentro desse tema delicado,

e que está longe de encontrar uma definição exata. Esse momento seria, como já sabemos, contraditório, uma vez que Goethe, assim como veremos em Mahler, nunca se prendeu a um determinado dogma, e isso não apenas no campo da crença, mas na sua arte, no apreço que tinha pelo processo investigativo das ciências naturais e, acima de tudo, naquilo que é o *ser* humano.

Passamos agora ao *Fausto* e à história de um personagem que representa o embate entre bem e mal, a busca por mais conhecimento, para, assim, percebermos o quanto esse “conhecer” ganha uma outra perspectiva ao longo da tragédia. Iremos nos deter nos momentos que mais exploram a temática da presente tese sem, no entanto, perdermos de vista a odisseia do nosso protagonista junto com Mefistófeles – desde o “Prólogo no Céu”, quando Deus e Diabo “negociam” a alma de Fausto, até a cena final, “Furnas montanhosas, floresta, rochedo”, momento em que a alma de Fausto ascende às esferas celestiais. Essa cena final irá, inevitavelmente, se mesclar à música que Mahler compôs para o momento – o presente capítulo será, portanto, ligado ao capítulo final, no qual iremos falar mais diretamente sobre a crença de Mahler.

Antes de passarmos para a obra, é interessante destacarmos um pouco da história do Doutor Fausto, inspiração para que Goethe fizesse a sua obra de vida. Fausto era um homem que teria vivido no final do século XV e meados do XVI; o seu primeiro nome, inicialmente Georgius, apareceu em momentos seguintes da história como Johann. O segundo nome, por sua vez, era, na tradição da época, um pseudônimo latino dado pelos eruditos – Faustus, que significa “o feliz”, “o afortunado”.

Assim como o personagem de Goethe, Johann Faustus teria estudado os mais variados assuntos, incluindo magia, na busca pela “conquista do saber universal (Pansofia)” (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 8). Faustus viaja pela região realizando serviços de magia e astrologia, e sua fama aumenta consideravelmente, como nos conta Mazzari:

Lendas e superstições começam então a formar-se em torno de sua figura insólita, e até mesmo em escritos de Lutero e Melanchthon encontram-se referências a uma aliança que esse famigerado doutor, frustrado com os resultados dos esforços humanos e cada vez mais obcecado pelo desejo de conhecimento e de novas descobertas, teria firmado com o diabo mediante assinatura com o próprio sangue (*ibid.*, p. 9).

A partir dessas lendas, o mito de Fausto começa a ganhar obras que contam a sua história. A primeira delas é de 1587 e tem o título *História do Doutor Johann Faustus, o amplamente falado feiticeiro e nigromante*, obra que teve dezessete edições e várias traduções,

confirmando a popularidade do feiticeiro no mundo europeu. Nela, temos os estudos iniciais de Faustus em teologia e medicina, suas invocações ao demônio e, finalmente, o estabelecimento de um pacto assinado com o seu sangue.

Na obra, o nome de Mefistófeles (Mephostophiles) já aparece como o representante do mal – “aquele que não ama a luz”, ou o “destruidor do bem”; e, na segunda parte da história, temos as atividades do protagonista no mundo da mágica e da astrologia. Mefistófeles, assim como vemos no *Fausto*, acompanha o doutor ao longo de praticamente toda a narrativa. Na terceira parte, após momentos farsescos de magia negra, Faustus é tomado pelo arrependimento, o que não impede “a horrenda morte do pactuário, estrangulado pelo demônio” (*ibid.*, p. 10).

A história de Faustus recebeu várias versões na Alemanha nos séculos XVII e XVIII. Mas, segundo Mazzari, foi na Inglaterra que a obra, a partir das mãos do escritor Christopher Marlowe, teve sua grande tematização literária. O livro, publicado em 1592 sob o título de *A trágica história da vida e morte do Doutor Fausto*, foi lido por Goethe séculos depois, em 1818, e já era apresentado por companhias de teatro da Alemanha, incluindo os grupos de teatro de marionetes, de que Goethe, desde a infância, foi um grande admirador.<sup>142</sup>

Em 1772, Goethe começa a escrever a história que teria o nome de *Urfaust* (“*Fausto original*”, ou “*Fausto zero*”) já com toda essa bagagem do mito do Doutor Faustus presente; o trabalho de escrita desse ainda fragmento perdura até o ano de 1775. No entanto, com a sua ida à corte de Weimar no mesmo ano, Goethe decide destruir os originais<sup>143</sup> (*ibid.*, p. 12).

Onze anos se passaram e Goethe não havia retomado o projeto pois encontrava-se ocupado com o trabalho administrativo em Weimar. Mas, em 1786, o poeta reinicia a empreitada e diversas cenas vão sendo escritas, inclusive durante a sua viagem à Itália, entre setembro de 1786 e abril de 1788. O material, que, àquela altura, foi chamado de *Fausto, um fragmento*, termina após a cena “Catedral”. A retomada da escrita, apenas em 1797, deve-se muito ao estímulo de Friedrich Schiller, e foi o período mais produtivo de Goethe, que se debruçou na obra até 1806, concluindo a sua primeira parte no dia 13 de abril e, 12 dias depois, mandando-a para impressão. Devido às invasões napoleônicas, o texto só viu a luz do dia em 1808, durante uma feira de livros, e foi publicado sob o título *Fausto. 1ª parte* (*ibid.*, p. 15-16).

Em 1816, Goethe já tinha um resumo do que seria a segunda parte, mas foi preciso uma década para que ele retomasse a escrita, concluindo, em 1826, a redação definitiva do 1º ato. A

<sup>142</sup> Nesse sentido, basta pensarmos em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, onde essas companhias de teatro são descritas em detalhes.

<sup>143</sup> Graças a Luise von Göchhausen, admiradora de Goethe, o *Urfaust* sobreviveu: ela pediu uma cópia ao escritor, durante uma das leituras que Goethe fez publicamente, e o copiou integralmente. O material foi achado apenas em 1887, mas já é possível vislumbrar as idéias de Goethe para a sua obra futura.

segunda parte da tragédia ainda causa muita discussão, como iremos ver, fazendo até o próprio Goethe alertar um leitor seu, em carta: “não espere elucidação!” (GOETHE, 2017, p. 13). De 1826, até poucos dias antes da sua morte, em 1832, Goethe trabalhou para concluir a obra, pedindo ao editor que lançasse a segunda parte apenas meses depois que ele não estivesse mais neste mundo.

Embora apresente uma trama complicada, com inúmeras digressões filosóficas e literárias, o tema central da tragédia está na constante busca, por parte de Fausto, de mais conhecimento. Ele está sempre insatisfeito com seus próprios limites, e vê na figura de Mefistófeles uma chance de poder transcender o mundano e ir além das suas forças; as conquistas que irá realizar, ao longo do texto, mostram que ele avança no seu projeto, deixando, no entanto, várias cicatrizes no caminho – a morte de Margarida, por exemplo, como veremos. Tais percalços, segundo fala de Deus, o “Altíssimo” – como nomeou a tradutora Jenny Klabin Segall, em versão do texto que iremos utilizar aqui –, são normais na vida do ser humano, e já vislumbramos essa ideia no “Prólogo Do Céu”, quando Deus afirma: “Erra o homem enquanto algo aspira” (v. 317).

A questão fundamental aqui é se Fausto, mesmo errando ao longo da sua vida – e mantendo sempre a aspiração e o esforço como guias –, irá poder distinguir, ao final da sua vida, o bem do mal. Se Deus dá a liberdade para o homem aspirar, o caminho deve ser percorrido sempre tendo em vista tal distinção. A equação bem, mal e liberdade, trabalhada no capítulo sobre Dostoiévski, é aplicada aqui com toda a sua força, e veremos ao longo da análise o quanto esses três elementos são constantemente questionados não apenas por Fausto e outros personagens, mas pelo próprio leitor da tragédia, que, através de séculos de interpretações, vai atribuindo diferentes exegeses para o destino do homem que fez um pacto com o diabo, passou a vida, sim, aspirando, mas também cometendo graves erros.

Mahler leu o *Fausto* diversas vezes, e não há dúvida de que muito da sua visão sobre o que é viver aqui no mundo, sobre o divino e, principalmente, sobre como podemos compreender a morte através da vida que levamos, foi tirada do *Fausto*. O principal questionamento do músico: a relação bondade divina e sofrimento humano, bem como a equação bem, mal e liberdade, são a essência da obra magna de Goethe, e será fundamental para nos aprofundarmos em definitivo nessa discussão.

A duas partes da tragédia são complementares, mas apresentam algumas diferenças que o próprio Goethe enfatizou em uma das conversas que teve com Eckermann:

A primeira parte é quase inteiramente subjetiva. Tudo adveio aí de um indivíduo mais perturbado e apaixonado, num estado de semiobscuridade que até pode fazer bem aos homens. Mas, na segunda parte, quase nada é subjetivo, aqui aparece um mundo mais elevado, mais largo e luminoso, menos apaixonado, e quem não tenha se movimentado um pouco por conta própria e vivenciado alguma coisa, não saberá o que fazer com ela (GOETHE, 2016, p. 20).

O subjetivo da primeira parte está no fato de o envolvimento de Fausto se dar através da sua busca emocional por completude; já a segunda parte irá se voltar para conquistas materiais do personagem. Independentemente dessa aparente separação, as duas partes se unem em um todo que preza pelo desenvolvimento intelectual e satisfação do anseio de Fausto por mais conquistas através do seu esforço terreno. Assim, podemos dizer que tanto a primeira quanto a segunda parte aspiram pela mesma “vontade de completude”, mas através de meios diferentes de resolução: primeiro o *microcosmo* – o lado pessoal da busca e esforço de Fausto –, depois o *macrocosmo*, onde essa procura irá se estender para o entorno do personagem, com consequências diretas para o meio social e político da época.

E é importante ressaltar novamente que não iremos nos deter em todos os momentos da tragédia, mas teremos como foco as cenas em que podemos vislumbrar melhor aquilo que temos trabalhado até aqui, ou seja, tudo aquilo que seja relevante, dentro do texto, no que diz respeito à crença, à forma com que Goethe trabalha a ligação com o divino e de como ele expõe, a partir principalmente da cena final, o conceito de salvação e redenção da alma do protagonista.

No momento que chegarmos à última cena da tragédia, iremos unir texto e sinfonia – veremos como Goethe descreve o momento a partir de palavras e de como Mahler adaptou tais palavras dentro da sua música. Assim, poderemos partir para o capítulo final da presente tese e unificar tudo o que vimos até aqui.

Vamos, portanto, ao primeiro dos mundos, onde temos um Fausto mais “perturbado e apaixonado”, como disse o próprio Goethe.

Na “Dedicatória” à tragédia – a primeira seção dentro da primeira parte –, temos uma apresentação da voz poética às formas ainda opacas que aparecem diante dela, fruto da exegese interior no preparo para a escrita do texto. Há uma espécie de invocação às musas, pedindo que tais formas tragam inspiração para que essa voz empreenda sua escrita de forma sóbria e competente.

Tais imagens trazem à mente do poeta pessoas que, desde que ele começou a trabalhar no *Fausto*, já faleceram e não terão a chance ler o texto – como vimos, há grandes lacunas entre o início da escrita e a sua finalização. E mencionamos essa abertura pois uma dessas pessoas é, segundo Marcus Mazzari, a irmã de Goethe, Cornélia, falecida prematuramente aos 27 anos de

idade e responsável por introduzir seu irmão aos estudos da Pansofia, filosofia desenvolvida por Paracelsus (1493-1541). A doutrina, com influência da alquimia e do neoplatonismo, “aspirava a uma apreensão totalizante do Macrocosmo (o mundo) e do Microcosmo (o homem)” (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 49); assim, muito dessa busca de Goethe – e que se reflete aqui no *Fausto* –, vem das ideias expostas por tal filosofia, que teve também como adepto o sueco Emanuel Swedenborg, influência intelectual tanto de Goethe quanto de Mahler.

Logo depois temos a seção intitulada “Prólogo no Céu”, ainda na parte introdutória do texto, e de grande importância não apenas dentro da tragédia, mas também para pensarmos melhor na relação entre o bem, o mal e a liberdade humana. Nela, temos o diálogo entre Deus, o “Altíssimo”, e o diabo, Mefistófeles.

Depois dos anjos Gabriel, Rafael e Miguel exaltarem as belezas do universo e a onipotência de Deus, entra em cena Mefisto, e é interessante trabalharmos um pouco com a figura de tal personagem para podermos compreender melhor a sua relação não só com o divino, mas com Fausto e o ser humano em geral. Já em suas primeiras falas podemos entrever muito da sua personalidade, a forma como ele atua na esfera terrena e qual a sua opinião sobre a relação humano e divino.

Mefisto pede desculpas por não ter o “fraseado poético” dos anjos, que abriram a cena exaltando a glória divina; e em versos importantes, afirma ter pena do ser humano pelo fato de eles serem dotados da razão. E aqui podemos pensar que tal conceito se estende à liberdade – ela faria com que viesse à tona o sofrimento humano, o que, na visão de Mefisto, poderia ser evitado caso eles não precisassem escolher entre o bem e o mal. Diz ele:

De mundo, sóis, não tenho o que dizer,  
Só vejo como se atormenta o humano ser.  
Da terra é sempre igual o mísero deusito,  
Qual no primeiro dia, insípido e esquisito.  
Viveria ele algo melhor, se da celeste  
Luz não tivesse o raio que lhe deste;  
De Razão dá-lhe o nome, e a usa, afinal,  
Pra ser feroz mais que todo animal.

(GOETHE, 2016, p. 51, v. 279-286)

O diabo não acredita que a razão, advinda da liberdade dada por Deus aos homens, seja benéfica a eles, ecoando aqui o grande inquisidor, de Dostoiévski, que pede a Cristo que desapareça da terra e leve junto a sua filosofia de liberdade. Temos, inclusive, o uso depreciativo na palavra “deusito”, que lembra Ivan Karamázov e sua ira contra o “deusinho”, que permite o sofrimento de inocentes e não faz nada a respeito para evitar as dores do ser

humano. Como argumenta Dax Moraes, em artigo sobre o tema: “o que aqui se nos apresenta é um diabo que tende mais a defender o homem da obliterada soberba divina do que a ser seu algoz” (MORAES, D., 2015, p. 162).

A razão, portanto, nublará a natureza meramente animal do homem – instintiva e sem distinguir o bem do mal –, e provocará, a partir da sua consciência de liberdade, a constante necessidade de aspirar e desejar sempre mais, caindo na tormenta descrita por Schopenhauer: a vontade incessante, que não apenas provoca o mal no mundo, mas faz o indivíduo estar em um estado de eterna melancolia por não ter sua vontade realizada.<sup>144</sup>

Muitos paralelos foram estabelecidos até aqui apenas com a primeira fala de Mefistófeles para o Altíssimo. Este, tendo ouvido tais questionamentos do diabo, replica, em três versos que são três perguntas vindas de um ser que detém toda a sabedoria do universo: “Nada mais que dizer-me tens?/ Só por queixar-te sempre vens?/ Nada, na terra, achas direito enfim?” (GOETHE, 2006, p. 51, v. 293-295); ao que Mefisto treplica: “Não, Mestre! acho-o tão ruim quão sempre; vendo-o assim/ Coitados! em seu transe os homens já lamento,/ Eu próprio, até, sem gosto os atormento” (*ibid.*, v. 296-298).

Nota-se aqui uma certa indiferença de Deus se compararmos com as duas últimas falas de Mefistófeles. Mas se considerarmos o conceito de onisciência divina, a preocupação de Deus com uma de suas criaturas seria infundada pelo fato de ele já saber que Fausto será salvo, como revelam os seguintes versos do Altíssimo a respeito do protagonista: “Se em confusão me serve ainda agora,/ Daqui em breve o levarei à luz./ Quando verdeja o arbusto, o cultor não ignora/ que no futuro fruto e flor produz” (*ibid.*, p. 53, v. 308-311).

Essa fala de Deus traz a lembrança da epígrafe de *Os Irmãos Karamázov*, tirada do evangelho de João, e que já mencionamos anteriormente: “Em verdade, em verdade vos digo: Se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas se morrer, produz muito fruto” (João, 12, 24) – tal versículo é replicado por Zossima, em um dos seus sermões. Além disso, temos um outro verso semelhante tirado do livro de Coríntios, e que Mahler se baseou para escrever o texto do *finale* da sua 2ª sinfonia, conhecida como “Ressurreição”: “Insensato! O que semeias não nasce a não ser que primeiro morra” (15, 36).

A ideia de que, na fala do Altíssimo, o arbusto irá dar flor e fruto ainda que, no momento, isso não se apresente de maneira clara, aparece aqui nos dois versículos usados por Mahler e Dostoiévski, ainda que de formas diferentes de expressão. O ponto central está no fato de que a salvação – e ressurreição – da alma acontece depois da morte; no caso da fala de Deus, no

---

<sup>144</sup> Na parte da presente tese dedicada a Schopenhauer, vimos que o filósofo ligava justamente a razão humana à angústia do eterno querer – da vontade que nunca se satisfaz.

*Fausto*, o arbusto, depois de verdejar em vida, irá dar flores e frutos quando esse Deus o levar à luz após a morte; e, nos versículos bíblicos, a ressurreição se dá quando a semente, depois de morta, passar a germinar e produzir frutos – ser ressuscitada pelo amor divino.

Na sequência da cena, temos a aposta entre os dois. Pergunta o diabo: “Que apostais? perdereis o camarada;/ se o permitirdes, tenho em mira/ Levá-lo pela minha estrada!” (GOETHE, 2016, p. 55, v. 312-314). E aqui chegamos novamente no conceito de liberdade, que, para Mefistófeles, deveria ser tirada para diminuir o sofrimento humano, mas que, para Deus, é parte da condição humana; responde o Altíssimo: “Enquanto embaixo ele respira,/ Nada te vedo nesse assunto;/ Erra o homem enquanto a algo aspira” (*ibid.*, v. 315-317).

Ao estar imerso na sua própria liberdade, o homem passa a conhecer o bem e o mal. A distinção entre os dois conceitos, bem como o uso que fará dessa liberdade, cabe apenas ao ser humano. Deus não irá interferir na vida das pessoas desde que elas sigam aspirando e se esforçando no sentido de crescer e evoluir em vida. O importante, dentro dessa lógica, é o ser humano reconhecer o bem mesmo errando ao longo do caminho.

E aqui temos a refutação da doutrina do pecado original de Santo Agostinho, que trabalhamos anteriormente. A graça divina não é a única condição para a salvação, como dizia Agostinho, mas o próprio ser humano pode, apesar do pecado original, procurar ao longo da sua vida o caminho da salvação – e aqui nos aproximamos do que Pelágio defendia. Em outras palavras, o esforço terreno atua, juntamente com a graça divina, para a ressurreição do indivíduo após a morte.

Nesse sentido, o Altíssimo acrescenta, logo em seguida: “Que o homem de bem, na aspiração que, obscuro, o anima,/ Da trilha certa se acha sempre a par” (*ibid.*, v. 328-329), reforçando a ideia de que, ainda que cometendo erros, o homem de bem irá achar o seu caminho. Esse raciocínio irá se aplicar, claro, ao próprio Fausto, no esforço que irá empreender ao longo da sua vida.

Inevitável aqui é o paralelo com o livro de Jó, de que tratamos anteriormente ao trabalharmos com a teodiceia de Dostoiévski e o fato da sua fé estar amparada tanto na dúvida quanto na certeza. O acordo entre Deus e o diabo no texto bíblico, à semelhança do que temos aqui no *Fausto*, é feito no início do texto, e estabelece toda a exegese que irá se suceder. A diferença, segundo Marcus Mazzari, é que o Mefistófeles do texto goethiano se auto proclama um espírito “magano” – artiloso e sem escrúpulos –, e o Satanás do livro de Jó é o “primeiro da hierarquia infernal”, sem se apresentar jocosamente para o leitor (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 57). Não é à toa que Mefisto se refere a Deus como “Velho” no instante que este deixa a cena, confirmando o fechamento desse prólogo de maneira oposta à forma com que foi aberto,

quando um coro dos anjos entoava versos enaltecendo, antecipando a chegada triunfal do Altíssimo.

Outra diferença entre o Mefistófeles fáustico e o Satã bíblico está na seguinte afirmação de Dax Moraes: “Se, na Bíblia, Satã priva Jó de toda sua bem-aventurança e, além disso, acrescenta-lhe terríveis tormentos, Mefistófeles faz inteiramente o contrário em relação a Fausto: como que encobre por um véu toda sua frustração e o orienta para o prazer”<sup>145</sup> (MORAES, D., 2005, p. 166).

Há, no entanto, um paradoxo apontado pelo filósofo no comportamento de Mefisto que o aproxima de Satã, no livro de Jó:

[...] aos olhos de Mefistófeles, a vida criada pelo Senhor é feita de sofrimento, digna de perecimento, mas, em sua ambiguidade, o jogo do Diabo é, ao mesmo tempo, afastar o homem da constatação desta verdade, demovendo-o de querer a morte, e, por este meio, reconduzindo-o ao plano do Criador, a saber, a afirmação do querer-viver. Nesse ponto, o Mefistófeles goethiano coincide com o Satã bíblico, enquanto acusador necessário ao processo de remissão do homem a Deus na medida em que o conforma à vontade divina incutindo-lhe obstinada perseverança (*ibid.*, p. 166).

O afastamento de Deus, promovido pelo diabo, seja ele de qual hierarquia for, faz com que tanto Jó quanto Fausto sofram uma espécie de catarse espiritual que promove, paradoxalmente, a aproximação com o divino. Embora o processo aconteça de maneiras diferentes, o final da história tem os seus pontos de contato principalmente no que diz respeito à mudança de visão sob o ponto de vista da crença e de que forma eles passam a ver o divino após essa catarse, tudo isso ligado à ideia de “obstinada perseverança”, como nos diz Moraes. No caso de Jó, com a aceitação do mistério divino e a consciência de que o sofrimento é parte da condição humana, e com Fausto, na sua necessidade de prosperar e crescer, seja através da busca pelo prazer – como acontece a partir da presença de Mefisto –, seja pelo sofrimento advindo dessa busca.

O empreendimento de Mefisto, como dissemos, acaba sendo inútil ao final, pois a salvação irá acontecer inevitavelmente. Nesse sentido, o comentário de Otto Heller, em artigo centenário sobre o tema, acaba sendo pertinente; o crítico ressalta a futilidade de tal empreitada por parte do diabo e acrescenta que esse fato contribui para aumentar a sua fúria e também a sua dedicação em levar Fausto para o caminho de maior sofrimento, não apenas do próprio protagonista, mas também dos que estão ao seu redor – Margarida, como dissemos, é exemplo

<sup>145</sup> Lembrando aqui que Mefisto, diferente do que Satã faz a Jó, não tem a capacidade de infligir tormentos materiais a Fausto, mas apenas manipular o seu espírito “sugerindo-lhe ilusões”, como diz Dax Moraes, que acrescenta: “Desse modo, é antes o propósito do Diabo iludir os vivos do que fazê-los perecer – isto é obra da Natureza, não do Mal (MORAES, D., 2005, p. 168).

claro disso, assim como Baucis e Filemon, como veremos nas cenas finais do texto de Goethe (HELLER, 1897, p. 356).

De qualquer forma, se pensarmos, como argumenta Heller, “a longo prazo”, as ações de Fausto, induzidas pelas tentações e ofertas de prazer por parte de Mefisto, irão levar ao caminho da redenção. Diz Heller: “Mefisto é, a longo prazo, apenas um agente dirigido pela mão da Providência para a concessão de benefícios ao homem”<sup>146</sup> (*ibid.*, p. 356).

Temos, portanto, apenas no “Prólogo no Céu”, informações suficientes para acolhermos toda a narrativa que irá se suceder. O protagonista irá, sim, errar ao longo da sua vida, mas sempre tendo em vista o esforço e o amadurecimento da sua entelêquia. Além disso, Fausto irá sempre oscilar entre o bem e o mal, seja fazendo o mal e se arrependendo, seja fazendo o bem e vendo nisso um ato de nobreza e entrega – ainda que isso aconteça apenas ao final da sua vida.

Após o prólogo, tem início a narrativa do *Fausto* com a cena intitulada “Noite”. Nela, somos apresentados ao protagonista dentro do seu gabinete de estudo, e é revelado, ao leitor, um personagem profundamente lamentoso por reconhecer, depois de anos de estudo, os limites do conhecimento humano. Mesmo conhecedor de diferentes disciplinas acadêmicas, como a filosofia, medicina e teologia, Fausto se vê cercado apenas de crânios e ossadas de homens e animais, como afirma no seu monólogo de abertura, e diz preferir estar em meio à natureza – fugir “para o campo e a luz” (v. 418).

Já havíamos mencionado os princípios da Pansofia, que Goethe ouve pela primeira vez a partir das palavras da sua irmã, Cornélia. Na cena em questão, Fausto abre um dos seus livros e avista o símbolo do macrocosmo: uma união de diversos elementos do universo que, reunidos, formam o signo da harmonia universal. Mas isso não traz qualquer tipo de conforto ao desespero do personagem, que, ao olhar para o símbolo, lamenta o fato de ele ser apenas um desenho feito pelo homem, e não a realidade que o personagem tanto gostaria de deter inteiramente para si.

Em seguida, o símbolo do “Gênio da Terra” – uma espécie de ser primordial, que pode ser entendido como a Natureza – aparece em outra página do livro, fazendo com que Fausto evoque a sua aparição, o que de fato acontece. O espírito, no entanto, faz uma alusão irônica ao protagonista, chamando-o de “super-homem” – em um sentido oposto àquele que Nietzsche iria dar décadas mais tarde –, e se autodescrevendo em uma bela sequência de versos que revela uma ligação profunda com o panteísmo, tão caro a Goethe e Mahler:

---

<sup>146</sup> “Mephisto is, in the long run, only an agent, directed by the hand of Providence for the bestowal of benefits on man.”

No ardor da ação, no afã da vida,  
 Fluo, ondulo, urdo, ligo,  
 Cá e lá a tramar,  
 Berço e jazigo,  
 Perene mar,  
 Urdidura alternante,  
 Vida flamante,  
 Do Tempo assim movo o tear milenário,  
 E da Divindade urdo o vivo vestuário.

(v. 501-509)

O “Gênio da Terra” é o que garante a vida e a morte de todos os seres. Tempo e Divindade são entidades equivalentes: o tempo eterno, movido como um tear que nunca cessa de funcionar, e a divindade, que estará sempre trajando um vestuário urdido por esse espírito.

Fausto tenta buscar a tão desejada ligação com essa entidade superior – entrar em sinergia com o conhecimento do *todo* que esse misterioso espírito demonstrou através das suas palavras de apresentação. Diz o protagonista: “Tu, que o infinito mundo rondas,/ Gênio da Ação, sinto-me um só contigo!” (v. 510-511); o espírito, no entanto, não acredita que Fausto possa se unir a ele, ser apenas um, e desaparece logo em seguida.

Esse acontecimento pode simbolizar justamente a incapacidade do espírito humano de apreender todo o conhecimento do mundo – ligar-se ao “Gênio da Terra” e, assim, chegar ao âmago da existência e da sabedoria. Como iremos descobrir na cena final, esse fato só pode acontecer quando o ser humano estiver separado da sua própria materialidade terrena. A busca de Fausto, portanto, é inútil – a evocação do “Gênio da Terra”, e o seu prematuro desaparecimento, acontece para provar isso.

O desespero do personagem se agrava até o ponto de ele decidir pelo suicídio. No momento em que leva uma taça de veneno aos lábios, sinos de uma igreja próxima dobram e um coro de anjos anuncia a ressurreição de Cristo. É páscoa, e os cantos entoados – de mulheres, de anjos e dos discípulos do Messias – fazem com que Fausto lembre da sua infância religiosa e dos ritos em que é celebrada a ressurreição e a vida eterna. E embora o protagonista não acredite mais na mensagem religiosa que o badalar dos sinos traz à sua lembrança – “Ouço a mensagem, sim, falta-me a fé, no entanto” (v. 765) –, esse momento de elevação espiritual faz com que ele desista do intento que daria fim à sua vida.

O último coro entoado, e que fecha a cena “Noite”, antecipa, segundo Marcus Mazzari, o processo de desprendimento dos laços terrenos de Fausto – a enteléquia, definida pelo crítico como “parte imortal” – na cena final da tragédia (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 93).

Cristo ressurgiu  
 Dos fúnebres braços!  
 Com júbilo infindo,  
 Livrai-vos dos laços!  
 Ó vós, que o exaltais,  
 Que amor dispensais,  
 Irmãos amparais,  
 Consolo pregais,  
 Delícia anunciais,  
 Convosco Ele está,  
 Convosco ei-Lo já!

(v. 797-807)

E é nesse clima mais ameno que Fausto e Wagner, seu criado (*fâmulo*, na tradução de Jenny Segall), saem do ambiente pesado e sufocante do gabinete de trabalho e seguem para os arredores da cidade no domingo de Páscoa. Lá, Fausto diz sentir-se livre, e observa a vida mundana chamando-a de “paraíso”: “Do povo é isto o paraíso,/ De cada um soa alegre o apelo:/ Aqui sou gente, aqui posso sê-lo!” (v. 938-940). É dessa forma que o desespero de Fausto por não ter acesso ao conhecimento universal – simbolizado na figura do “Gênio da Terra” – converte-se em momentos de leveza pela vida simples do povo da região.

Mas nem tudo são flores nesse “paraíso mundano”, pois assim que um camponês para Fausto ao longo do caminho, o congratula pela sua condição de estudioso e exalta o fato de ele estar misturado em meio ao povo – “[...] andardes, vós, tão grande sábio,/ Na festa, em meio à população” (v. 983-984) –, o humor do protagonista oscila, e aqui temos a já mencionada questão das “duas almas”:

Vivem-me duas almas, ah! no seio,  
 Querem trilhar em tudo opostas sendas;  
 Uma se agarra, com sensual enleio  
 E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;  
 A outra, soltando à força o térreo freio,  
 De nobres manes busca a plaga etérea.

(GOETHE, 2016, p. 119, v. 1110-1117)

Ressaltamos anteriormente os versos acima a partir a condição ambígua da crença de Goethe. E aqui nesse momento, é o personagem de Fausto que enfatiza a mesma situação ao afirmar pertencer tanto à esfera terrena quanto à “plaga etérea”. Adiante, confessa querer ligar-se ao segundo plano, o celeste, dizendo que “Pelos mais deslumbrantes vestes,/ Por manto reais eu não o trocaria” (v. 1124-1125), distanciando-se, assim, da sua opinião anterior, quando, em meio à turba camponesa, afirmou estar no paraíso.

Vale ressaltar também que, logo após esse momento, um cão negro passa a seguir os dois personagens, e enquanto Wagner vê ali apenas um animal inofensivo, Fausto presente algo incomum nele: “Cismo que risca, de mansinho, laços/ De mágica ao redor dos nossos passos” (v. 1158-1159). Sua intuição revela-se verdadeira, uma vez que é Mefistófeles que os segue transformado em um cão.

Os dois, acompanhados do animal, voltam ao gabinete de trabalho, e aqui temos a já mencionada fala de Fausto que, ao abrir a bíblia no evangelho de João, substitui o versículo “Era no início o Verbo” por “Era no início a ação” (v. 1237), trazendo à lembrança não apenas a questão do esforço terreno necessário para o desenvolvimento da entelúquia, mas também estabelecendo um marco simbólico do início das suas explorações – agora com Mefistófeles – pelo microcosmo da primeira parte da tragédia e, além, pelo macrocosmo da segunda parte.

Mefisto, alguns versos adiante, transforma-se em um “escolar viandante” e revela a Fausto, em versos já consagrados da tragédia, que é “parte da Energia/ Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (v. 1336-1337), reforçando o que vimos durante o “Prólogo no Céu”, quando Mefisto mostra que a sua, digamos, função na terra, é conduzir, através de ilusões, o homem para o mal, mas que, ao final, isso irá servir para que esse mesmo homem chegue ao caminho do bem e da redenção, como acontece em Jó e em Fausto.

Mefistófeles segue na sua fala, afirmando que é o Gênio “que sempre nega!”

E com razão; tudo o que vem a ser  
É digno só de perecer;  
Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.  
Por isso, tudo a que chamais  
De destruição, pecado, mal,  
Meu elemento é, integral.

(v. 1338-1344)

Mais uma vez Mefisto deixa clara a sua posição de que o sofrimento dos seres vivos, destinados ao perecimento, seria evitado se nada viesse à existência; mas uma vez que isso, pela vontade divina, não acontece, e vivemos imersos na nossa liberdade, é ele, o diabo, que faz o papel de representar o lado obscuro da existência.

Não podemos deixar de reforçar que as palavras de Mefistófeles revelam um certo respeito ao ser humano, mas que, não obstante, sua posição já “pré-definida” dentro da escatologia cristã faz com que ele precise, necessariamente, exercer e representar o mal na terra. Nesse sentido, é válido mencionar as palavras de Otto Heller: ele afirma que o personagem de

Mefisto “não é desprovido de uma certa respeitabilidade um tanto sentenciosa, de modo que uma verdade considerável é inerente às suas declarações”<sup>147</sup> (HELLER, 1897, p. 355-356).

Em um novo encontro entre Fausto e Mefistófeles, no quarto de trabalho daquele, temos o estabelecimento do pacto. O diabo, agora vestido de nobre, passa a tentar o protagonista, sugerindo a ele que se vista também com trajes da nobreza e aprenda “o que a vida é” (v. 1543); Fausto nega o pedido, afirmando que os prazeres mundanos não são suficientes para comportar seus desejos ou aplacar suas dúvidas. Mefisto lembra da tentativa de suicídio do protagonista, o que deixa Fausto mais vulnerável – ao lembrar do seu empreendimento malsucedido, ele passa a questionar o valor da vida e de certas virtudes cristãs –, e isso abre terreno para que ele aceite, finalmente, a oferta.

Fausto, como já sabemos, preza acima de tudo pela ação, por isso, diz ao diabo que, caso um dia ele se estire em um leito de prazer e fale “Oh, para! és tão formoso!”, o pacto terá terminado e Mefisto pode, livremente, levar a sua alma “sem dó nem mora!”; isso muda consideravelmente o teor da negociação. Os versos do trecho dizem:

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

(v. 1698-1705)

Podemos interpretar esse momento de duas formas: de um Fausto que, por se encontrar em profunda decepção com a sua vida, sabe que, mesmo aspirando constantemente e prezando pela ação, nunca irá chegar ao ponto de estar satisfeito e não querer mais prazer. Ou, por outro lado, um personagem que, por prezar pela necessidade de se esforçar continuamente ao longo da vida, não aceita chegar a um momento em que não queira mais desenvolver a sua entelúquia – isso seria a entrega ao tédio e a decadência da sua intelectualidade. Caso isso acontecesse, a aposta estaria terminada e o demônio poderia levar a sua alma ao submundo infernal.

Mais uma vez temos as duas almas que habitam o personagem de Fausto: uma que se conforma com a impossibilidade de se chegar à essência do conhecimento, e a outra que precisa estar continuamente aspirando e se desenvolvendo sem, no entanto, necessitar de uma resposta

---

<sup>147</sup> “Is not devoid of a certain somewhat sententious respectability, wherefore considerable truth inheres in his utterances.”

final. Essa busca de Fausto sai do campo da razão e da magia (alquimia) – que vimos no início da narrativa, no seu gabinete de trabalho – e passa para a esfera da experiência física, voltada para o gozo e o êxtase.

Após selarem o pacto com sangue, os dois saem para o “pequeno mundo” da primeira parte da tragédia. A primeira parada é “Na Taberna de Auerbach em Leipzig”, nome dado, segundo nota de apresentação à cena, ao local em que o próprio Goethe costumava ir durante os seus estudos na cidade alemã. No lugar, havia, à época, dois afrescos da lenda popular do Doutor Fausto; em um deles, o doutor bebe com os estudantes, e no outro cavalga em um barril de vinho. Tais afrescos, segue a nota, “são referências concretas para essa cena do *Fausto*” (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 201).

Fausto e Mefisto sentam à mesa e conversam com quatro homens. A cena é cômica, e os homens, já muito bêbados e de comportamento bruto e grosseiro, causam a aversão do protagonista, que pede a Mefisto para saírem de lá – os prazeres oferecidos pelo diabo ali não chegavam nem perto do que Fausto tinha em mente. Mefisto, que entretinha e enganava os homens com seus truques de magia, faz uma última artimanha e os dois desaparecem do local.

Em seguida, adentramos “A Cozinha da Bruxa”, local de uma atmosfera grotesca onde diversos símbolos de magia negra aparecem espalhados. Mefisto oferece a Fausto a possibilidade de rejuvenescer trinta anos ao beber uma poção feita pela bruxa, e enquanto o elixir é preparado, Fausto passa por uma mudança importante: ao observar durante um tempo um espelho que havia no lugar, vê, de repente, o reflexo de uma bela mulher, e nesse momento seus instintos mais apaixonados são despertados.

De uma mulher visão de encanto!  
 Como! é tão bela a forma feminina?  
 Devo ver nesse corpo em lânguido quebranto  
 A síntese da criação divina?  
 Na terra há formosura tal?

(v. 2436-2440)

Esse é o primeiro momento em que Fausto, ainda sem ter tomado a poção, sente um desejo incontável por algo fora do seu domínio intelectual – fora daquilo que ele considerava ser o elemento da busca por conhecimento espiritual. Isso faz com que ele, antes pouco interessado pela poção, agora queira, acima de tudo, ficar mais novo e revigorado.

E em um prenúncio do que está por vir, Mefisto afirma, depois que Fausto bebe o líquido rejuvenescedor e afrodisíaco, que a visão no espelho irá tornar-se carne e osso; nas palavras do diabo: “Com esse licor na carne abstinência,/ Verás Helena em cada fêmea” (v. 2603-2604).

Não demora muito para Fausto encontrar, na saída da cozinha da bruxa, Margarida, que está voltando da igreja (cena “Rua”); a personagem é profundamente religiosa e de uma inocência ímpar. Fausto, já sob o feitiço da poção, se apaixona perdidamente por ela; na cena, os dois travam um breve diálogo, e podemos perceber o contraste entre a lascívia de Fausto e a pureza de Margarida. Adiante nos versos, Mefisto promete arranjar um encontro entre os dois e atende o pedido de Fausto de trazer um presente. Tem início a tragédia de Margarida, que ao voltar de uma visita à sua vizinha, lembra do jovem que a abordou na saída da igreja; no final da cena, encontra joias no seu quarto, presente que Fausto e Mefisto deixaram minutos antes de ela chegar.

A mãe de Margarida descobre as joias e as doa para a igreja. Fausto tem, portanto, uma chance de voltar atrás e deixar de lado a sua vontade de seduzir Margarida; mas depois de ponderar um tempo, decide dar outras joias a ela e manter o seu plano. Isso irá reforçar a sua culpa pela tragédia que irá se suceder adiante.

Depois que Mefisto se apresenta para Margarida e sua vizinha, Marta (ela, uma viúva), os três planejam marcar um encontro. O desejo de Fausto por Margarida aumenta a cada momento, a ponto de Mefisto, sempre muito ardiloso, convencê-lo a mentir sobre a história da morte do marido de Marta; Mefisto afirmaria a Marta que presenciou a morte do seu marido, isso criaria um vínculo em comum entre eles, aumentando, assim, a chance do encontro de fato se efetivar. Fausto, assim como em outros momentos, fica na dúvida se deve ou não ceder às maquinações do diabo, mas, ao final – e preso ao seu desejo de luxúria –, aceita o plano e os dois seguem para o encontro.

Formam-se dois casais: Margarida e Fausto – que, em versos idílicos, começam a se conhecer – e Mefistófeles e Marta, cujo diálogo contrasta com o do protagonista e a sua recém-amada na temática e na dinâmica da conversa. Os sentimentos de amor de Fausto parecem ser verdadeiros e honestos; Margarida, por sua vez, mostra-se já profundamente apaixonada por ele, e conta para Fausto o amor que sente pela sua irmã pequena, que ela criou como se fosse sua filha. Há empatia e beleza nos momentos entre os dois, revelando que, de fato, ambos sentem amor um pelo outro.

Não obstante, o desejo de ter Margarida através de sentimentos não amorosos segue convivendo em Fausto, que procura refúgio nos bosques próximos à cidade para entender melhor a ambiguidade do que sente – por um lado desejo e luxúria, por outro um amor que não é egoísta e que combina com a absoluta entrega amorosa de Margarida. Nisso chega Mefisto, que critica o fato de Fausto procurar, na natureza, um lugar produtivo para o seu pensar; o

protagonista replica: “Não vês que vida nova, que energia,/ o andar na solidão me cria?”. Em seguida, o diabo alude ironicamente a essa espécie de panteísmo de Fausto nos seguintes versos:

Um prazer suprarreal, celeste!  
 Jazer na escuridão e orvalho no ermo agreste,  
 Cingir a terra e o céu num raptó abraço,  
 Sentir-se divindade em arrogante inchaço,  
 Da terra revolver com ímpeto o tutano,  
 Viver da criação o afã no Eu soberano,  
 Gozar eu não sei quê com macho peito,  
 No todo extravasar-se em êxtase perfeito,  
 Desvanecido o térreo ente,  
 E por termo à intuição potente...

*(com um gesto obsceno)*

Não me perguntes de que jeito.

(v. 3282-3292)

Naquilo que Marcus Mazzari chama de “pantomina masturbatória” de Mefisto (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 363), temos o contraste entre o Fausto do pacto – que aceita procurar sempre mais ação e mais prazer – e o homem que gosta de caminhar, solitário, em um bosque. Esse fato reforça a já mencionada ambiguidade do pensamento do personagem em relação ao amor que sente por Margarida e o desejo carnal de tê-la. Temos assim, refletidas em Fausto, as “duas almas” que vimos em Goethe com relação à sua crença.

Mefistófeles, como de costume, provoca Fausto se utilizando de diversas alusões eróticas para que ele vá à casa de Margarida e consuma o ato. A luta interna de Fausto se agrava, e mesmo tentando convencer Mefisto de que seus sentimentos por Margarida são verdadeiros, novamente cede ao desejo, aumentado pelas tentações do diabo, e vai à alcova da sua amante.

Na cena “Jardim de Marta”, temos um momento de grande relevância para pensarmos na crença de Fausto, graças à pergunta que Margarida faz ao protagonista: “Dize-me, pois, como é com a religião?” (v. 3415). E não podemos associar diretamente autor, Goethe, e o eu poético, como se considerássemos ambos a mesma voz, mas a resposta de Fausto à pergunta da sua amada tem relação com aquilo que discutimos anteriormente sobre a crença do próprio Goethe, de ares panteístas. A fala de Fausto é chamada, em nota, de “o hino à infabilidade e inescrutabilidade de Deus” (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 381), e merece ser colocada por inteiro aqui:

Compreende bem, meu doce coração!  
 Quem o pode nomear?  
 Quem professar:

“Eu creio nele”?  
 Quem conceber  
 E ousar dizer  
 “Não creio nele”?  
 Ele, do todo o abrangedor,  
 O universal sustentador,  
 Não abrange e não sustém ele  
 A ti, a mim, como a si próprio?  
 Lá no alto não se arqueia o céu?  
 Não jaz a terra aqui embaixo, firme?  
 E em brilho suave não se elevam  
 Perenes astros para o alto?  
 Não fita o meu olhar o teu,  
 E não penetra tudo  
 Ao coração e ao juízo teu,  
 E obra invisível, em mistério eterno,  
 Visivelmente ao lado teu?  
 Disso enche o coração, até ao extremo.  
 E quando transbordar de um êxtase supremo,  
 Então nomeia-o como queiras,  
 Ventura! amor! coração! Deus!  
 Não tenho nome para tal!  
 O sentimento é tudo;  
 Nome é vapor e som,  
 Nublado ardor celeste.

(v. 3431-3458)

A série de interrogações nos primeiros versos funciona, na verdade, como uma afirmação de que o divino não é algo passível de questionamento, seja da parte daqueles que creem e daqueles que não creem. Deus abarca tudo – *abrange* tudo, como vemos na tradução –, e está contido, ao mesmo tempo, em todos os seres e também em si mesmo. É o Deus como *causa sui*, de Espinoza; o “universal sustentador”, como entoa um dos versos.

O divino abrange tudo, desde o céu acima à terra firme que pisamos – desde o olhar que Fausto direciona à sua amada até o contemplar da alma e do coração dela. Esse transbordar de sentimentos é o que podemos chamar de Deus, amor, ventura, etc., e não há motivo de dar um nome fixo a essa, digamos, circunstância, porque o divino é tudo o que acontece mas que não pode ser descrito. E no verso central nessa fala de Fausto – “o sentimento é tudo”, verso que remete ao movimento pré-romântico “Tempestade e Ímpeto” –, temos resumido o que é essa sensação de pertencimento ao todo e a todas as emoções que confluem, por exemplo, quando Fausto contempla os olhos da sua amada, como diz o trecho.

Os dois últimos versos confirmam essa ideia de que dar um nome ao divino é limitar esse todo – é reduzir algo que nem ao menos pode ser, de maneira consistente, nomeado. O *sentir* é Deus, e tal palavra carrega, em si, toda a realidade que nos circunda e todos os sentimentos que, mesmo não podendo explicar, sabemos que existem e regem as nossas ações ao longo da vida.

Margarida aceita essa resposta, mas diz faltar a Fausto o cristianismo – algo que, se formos pensar, tem reflexo no próprio Goethe pelo fato de ele não ter uma fé que possa ser nomeada, seja como cristã, ou de qualquer outra fonte, para a sua crença. A “religião” de Fausto é em um divino ilimitado, e qualquer tentativa de definição prova-se muito fraca para abarcar o todo que ela representa.

No andar da narrativa, Fausto pergunta a Margarida se pode visitá-la, à noite, no seu quarto; ela expressa um medo de que sua mãe possa ouvir algo. Fausto, então, entrega uma poção do sono para Margarida (poção esta dada por Mefisto) e pede que ela dê à mãe antes do encontro entre os dois. Na sequência, após a saída de Margarida, chega Mefisto, que zomba de Fausto e da crença fervorosa de Margarida.

Na passagem para a próxima cena há um avanço considerável na linha cronológica da narrativa, e Margarida, agora grávida, lamenta o fato de Fausto não ter aparecido mais para vê-la. Além disso, as convenções sociais – que haviam sido deixadas de lado em nome do seu amor por Fausto – retornam sem dó na sua alma, e ela passa a sentir-se culpada pelas suas ações recentes. O filho que ela agora carrega passa a simbolizar essa culpa, e seu sofrimento é expresso diante da imagem da *Mater Dolorosa* – Maria, que chora pelo filho morto – em versos que remontam à “*Stabat Mater dolorosa*”, composição do século XIII, hino tradicional frequentemente musicado. Diz Margarida:

Inclina,  
Ó tu das Dores, Mãe Divina,  
A meu penar tua alma luz!

No seio a espada,  
Vês, traspassada,  
Teu filho morto sobre a Cruz.

Trases mortais  
Enviais, e ais  
Ao Pai do Céu por teu Jesus [...]

(v. 3587-3595)

O motivo da *Mater Dolorosa*, que aqui representa o sofrimento de Margarida, irá, na cena final da tragédia, se converter na *Mater Gloriosa*, quando a própria personagem, nas esferas celestiais, terá participação ativa na purificação espiritual de Fausto.

A situação dela se agrava com a chegada do irmão, Valentim, que, diante da casa onde ela mora, aguarda a chegada do homem que a corrompeu. A história do relacionamento amoroso de Fausto e Margarida já havia se espalhado pela região, e Valentim, profundamente

decepcionado com a irmã, procura vingança. Mefisto e Fausto aparecem na rua, e vemos o protagonista já não muito interessado no amor pela jovem, mas apenas querendo satisfazer os seus desejos carnis.

Fausto e Valentim travam um duelo, que acaba com o irmão de Margarida mortalmente ferido. Depois que Mefisto e Fausto desaparecem do lugar, alarmados com a proporção que a situação havia tomado – muitos moradores se reúnem em volta do corpo de Valentim –, Margarida aparece e descobre que o homem ferido é o seu irmão; Valentim não poupa palavras de repulsa a ela, antevendo, também, o futuro trágico que a espera.

Na cena “Catedral”, Margarida vai à igreja pedir perdão pelos seus atos e procurar um meio de diminuir o seu sofrimento. Um “Espírito Mau”, no entanto, profere palavras cruéis no ouvido dela, lembrando-a dos delitos cometidos e da sua inocência perdida – ele alude à gravidez dela, à morte de Valentim e, ficamos agora sabendo, a morte da sua mãe, depois de tomar a poção que, teoricamente, iria colocá-la apenas para dormir.

Não há indicação de que tal espírito seja Mefistófeles, mas algo da própria consciência de Margarida. Intercalado com as falas dele e dos lamentos da penitente, o coro da igreja canta, não por acaso, o hino “Dies Irae”<sup>148</sup>: “O dia da cólera, aquele dia,/ Dissolverá o mundo em cinzas”, dizem os dois primeiros versos, em tradução de Marcus Mazzari (*in* GOETHE, 2016, p. 427). E segundo nota, Goethe deixa de fora do hino os trechos que aludem à misericórdia divina e a remissão dos pecados, mantendo as estrofes que mencionam a angústia do pecador diante de Deus (*ibid.*, p. 426).

Nesse sentido, o espírito é “mau” pelo fato de ele não ver qualquer chance de perdão e redenção para Margarida, indo contra o conceito de misericórdia divina e sinalizando uma possível crítica à Igreja por ela concentrar seus ritos mais no pecado do que na possibilidade de salvação do seu fiel.

Ao final da cena, a pobre Margarida passa mal e desmaia.

Em seguida, temos a famosa “Noite de Valpúrgis”, que, pela tradição popular, acontece todos os anos na virada do 30 de abril para o dia 1º de maio, no monte Brocken, nas montanhas do Harz, região central da Alemanha. Segundo a lenda, seres demoníacos reuniam-se nesse monte – o mais alto da região – para presenciar um culto orgiástico a Satã.<sup>149</sup> Durante a cena,

<sup>148</sup> Em nota, Marcus Mazzari lembra que no romance *O Adolescente*, de Dostoiévski, há um momento em que o personagem de Trichátov menciona a cena “Catedral” como se esta fosse “uma ópera baseada no entrelaçamento (e duelo) de diferentes vozes”: Margarida, o hino *Dies Irae* e o Espírito Mau (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 425).

<sup>149</sup> Importante lembrar aqui que Goethe não coloca Satã como um personagem com falas e ações diretas que influenciariam o andar da narrativa. Segundo apêndice à edição do *Fausto* usada para a presente pesquisa: “a

Mefistófeles, sentindo-se completamente em casa, apresenta e inicia Fausto nos mais variados ritos e personagens infernais; nosso protagonista, em um determinado momento dessa noite de Valpúrgis – ele dança com uma bruxa –, lembra da figura de Margarida e abandona a sequência de rituais que aconteciam à medida que eles ascendiam no monte.

Fausto a vê caminhando na sua direção: “De pés atados é o andar dela”, diz um dos versos (v. 4188), mostrando que a visão antevê o destino trágico dela, que se encontra, no momento, aprisionada e esperando a chegada do carrasco. Mefisto distrai Fausto, que começava a sair da cena, e o leva a um teatro que acontecia próximo ao lugar em que se encontravam.

Podemos considerar essa cena como a tentativa de Mefisto de levar Fausto no caminho da sua completa perdição. É aqui que são expostas, diante do protagonista, as mais variadas situações – todas carregadas de erotismo – na busca máxima pelo prazer, e simbolizadas na figura de Satã, que se encontra no topo do monte Brocken. É o momento central da primeira parte da tragédia pois representa, através dos personagens que aparecem, as mais variadas facetas do mal. E justamente quando Mefisto viu Fausto completamente entregue a um momento de prazer, o protagonista lembra, na imagem de Margarida, o sentimento de amor que os dois compartilhavam, de maneira sincera, nas cenas anteriores, principalmente na parte intitulada “Jardim”, em que ambos trocaram frases apaixonadas.

Na sequência, vemos um Fausto completamente atormentado pela visão que teve no monte Brocken, culpando Mefisto por ter ocultado a verdadeira situação de Margarida, aprisionada e entregue à culpa. Ao longo da cena, é inferido que ela matou a sua criança – fruto de um relacionamento pecaminoso – afogando-a; Mefistófeles lembra que a culpa recai também no protagonista, que aceita a ligação com o demônio mas não consegue lidar com as consequências de tal acordo. É a única cena de toda a tragédia em que temos o texto em prosa; diz o diabo:

Tornamos aos confins do vosso entendimento, lá, onde a vós, mortais, o juízo se alucina. Por que é que entrasta em comunhão conosco, se é incapaz de sustentá-la? Almejas voar e não te sentes livre da vertigem? Pois fomos nós que a ti nos impusemos, ou foste tu que te impuseste a nós? (GOETHE, 2016, p. 493).

Fausto tenta, desesperadamente, convencer Mefisto a ajudá-lo resgatar Margarida do encarceramento. O diabo acaba aceitando, afirmando, no entanto, não dominar todos os poderes

---

aparição soberana e absolutizada da figura de Satã comprometeria a noção do Mal como intrinsecamente vinculado à liberdade humana, isto é, inserido num campo de forças que se enfrentam no íntimo de cada um” (MAZZARI *in* GOETHE, 2016, p. 528). Isso vai de encontro com o que temos trabalhado sobre o Mal não existir *per se*, mas ser fruto das escolhas humanas a partir da liberdade concedida pelo divino. Esse “campo de forças que se enfrentam no íntimo de cada um” reflete exatamente aquilo que falamos ao tratar dos personagens de Dostoiévski.

para que a situação possa ser resolvida; ele entrega a chave da prisão a Fausto, alertando-o que dali em diante o resgate de Margarida seria por conta dele. Esse pedido da parte de Fausto revela que o protagonista ainda não percebeu, por inteiro, a natureza maligna de Mefisto. Independentemente disso, Fausto deseja corrigir as consequências dos seus atos, e essa tomada de consciência do protagonista, embora apareça de maneira velada, mostra que ele não se entregou – literalmente – de corpo e alma aos encantos do mal.

Nesse sentido, é interessante notar o quanto Fausto carece de um senso de culpabilidade, pedindo a Mefisto que, sim, o ajude a salvar Margarida, mas nunca sentindo de fato algum remorso – ele não admite a sua culpa, embora perceba, claramente, o sofrimento de Margarida, e exija, da parte do *diabo*, uma ação efetiva. Tendo isso em mente, podemos pensar que a força do amor se sobrepõe à da moralidade – “o sentimento acima de tudo”, como diz o próprio Fausto quando perguntado, por Margarida, da sua fé. Em outras palavras, antes de qualquer autoavaliação da sua própria culpa, é o sentimento amoroso que toma a dianteira e faz com que o protagonista, dotado de sentimentos verdadeiros, deseje a salvação da sua amada.

Na cena final da primeira parte, intitulada “Cárcere”, Fausto encontra Margarida, que, de início, não o reconhece. E embora tenha, em seguida, percebido que a pessoa diante dela é o seu antigo amor, não há qualquer vontade da sua parte de fugir dali – ela sabe dos seus pecados e entende que merece ser punida por eles: “Não sabes? minha mãe? Matei-a!/ Afoguei meu filhinho amado./ Não nos fora a ele a ambos nós dado?” (v. 4507-4510). Não é à toa que, quando Mefistófeles chega na cela, Margarida tem por certo que ele está ali para levá-la ao inferno, e profere palavras que revelam um estado que já ultrapassou as margens da sanidade.

Suas palavras finais, no entanto, já quando Mefisto e Fausto estão prestes a sair da cena, mostram que ela deseja, apesar dos seus pecados e da sua condição de penitente, a salvação divina: “Sou tua, Pai no eterno trono!/ Salva-me! Anjos, vós, hoste sublime,/ Baixai ao meu redor, cobri-me!/ Henrique!<sup>150</sup> aterro-me contigo!” (v. 4607-4610).

E aqui temos um prelúdio daquilo que iremos contemplar na cena final da tragédia e que vislumbramos no “Prólogo no Céu”: a salvação, fruto da misericórdia divina, já é dada antecipadamente. As palavras de Mefisto, logo após o clamor de Margarida, são irônicas: “Está julgada” (v. 4611) – referindo-se, aqui, à justiça terrena; mas uma voz do alto diz, prontamente: “Salva!” (v. 4612), e nós, leitores, sabemos que o sofrimento e o arrependimento da amada de Fausto, aliados ao amor verdadeiro que sentia por ele, atuaram como forças essenciais para que ela tenha a sua alma salva.

---

<sup>150</sup> Henrique: primeiro nome de Fausto. No original: “Heinrich”.

Como veremos adiante, é justamente Margarida a responsável por levar a alma de Fausto ao paraíso. E podemos vislumbrar aqui os diferentes modos no espectro da salvação: o arrependimento e a penitência, no caso de Margarida, e o constante esforço – e o consequente aprimoramento da entelúquia – no personagem de Fausto. A questão da busca pelo perdão, no caso do protagonista, é motivo de discussão por parte da crítica e será melhor desenvolvida quando o momento chegar.

Podemos acrescentar, além disso, que os atos de Margarida foram fruto da sua inocência e ingenuidade, não estando ligados à uma ação que, premeditadamente, tivesse como objetivo o mal (“Erra o homem enquanto aspira”, havia dito o Altíssimo). Após os atos pecaminosos, ela compreende claramente a distinção entre o bem e o mal e se arrepende sinceramente, pedindo, inclusive, que Fausto a siga nesse caminho e desate os seus laços com o demônio. Ela clama: “Henrique! Henrique!” (v. 4614), mas nesse momento o seu amado já havia desaparecido – Mefistófeles e Fausto seguem, agora, para a segunda parte da tragédia.

Como havíamos mencionado anteriormente, estamos agora no grande mundo, em oposição ao mundo mais limitado – a cidade e seus arredores – em que Fausto e Mefisto estabeleceram o pacto e iniciaram a sua caminhada. Interessante mencionar que a segunda parte começa em uma atmosfera completamente diferente da que temos ao final da primeira: graças à intervenção de Ariel e um coral de espíritos, Fausto não se recorda mais dos principais acontecimentos traumáticos que vivenciou anteriormente. Goethe, em mais um exemplo do seu sincretismo, se utiliza do mítico rio Letes, onde Fausto, adormecido, é banhado pela água que faz com que as alegrias e os tormentos da vida sejam esquecidos. Diz Ariel:

Pousai-lhe a fronte em fresco, verde leito,  
Do Letes banhe-o a límpida onda fria;  
Relaxe o corpo rígido, e refeito  
Aguarde no repouso o alvor do dia.  
Das sílfides cumpri o anseio pio,  
À luz sagrada restitui-o.

(v. 4628-4633)

Sobre esse momento, temos a citação do crítico Emil Staiger, que lembra o papel da Natureza como doadora de dádivas aos seres que nela habitam:

Todo sono não significa apenas um apagamento da consciência, mas também o ingresso na vontade benéfica, voltada sempre para a vida, da Natureza [...]. O sinal da graça é a transformação. Em que medida Fausto se transforma? Ele já não almeja ser igual a Deus. Ele toma para si o destino humano. Reconhece a finitude, o conhecimento que é possível ao homem, que só consegue contemplar o eterno no espelho do efêmero. Com isso, ele se mostra transformado, purificado. Extinguiram-

se exatamente aqueles traços de seu ser que haviam desencadeado a tragédia de Margarida (STAIGER *in* GOETHE, 2017, p. 34-35).

Veremos, contudo, que essa mudança em Fausto terá sua legitimidade questionada adiante, quando o protagonista, sob a influência de Mefisto, realiza atos controversos ao longo da segunda parte da tragédia. Nesse sentido, a aspiração constante de Fausto, embora seja fundamental para o seu desenvolvimento interior, traz consequências de grandes proporções para o seu entorno. Importante mencionar também que essa busca por completude não é mais empreendida, salva uma exceção, no mundo sensual – na busca por satisfazer desejos carnis – , mas no esforço físico para executar mudanças nesse “grande mundo” que agora se abre ao personagem.

Depois de acordar, Fausto entoa a sua resposta para a Natureza que o alentou durante o sono; e nos versos “Já, com vigor, pões minha alma alentada,/ Para que aspire à máxima existência” (v. 4684-4685), temos novamente reforçada a vontade do protagonista de desenvolver, ao máximo, a sua enteléquia.

Nas cenas seguintes, há o encontro de Mefisto com o imperador, um homem fraco e facilmente manipulável. O diabo, disfarçado de bobo da corte, recomenda a impressão de papel-moeda para enriquecer o reino, trazer prosperidade e assim aumentar a popularidade do monarca. Depois de relutar um pouco, o imperador aceita a proposta; há, em seguida, um momento de desenvolvimento e fartura para a população, mas tal ação por parte do monarca irá se revelar insustentável e trará consequências para o futuro do seu reinado.

Durante a cena intitulada “Sala Vasta com Aposentos Contíguos”, acontece uma festa carnavalesca de mascarada, e é interessante mencionar um paralelo com Gustav Mahler aqui, pois o imperador aparece na cena como o deus Pã, e tem enaltecida a sua “troante voz”:

Mas quando de imprevisto, em tromba,  
De Pã a troante voz ribomba  
Com toar do mar, do raio o estalo,  
Tudo se aterra nesse abalo.  
Fugir do campo à tropa sói,  
E no tumulto freme o herói.  
Honrai, pois, quem à honra faz jus!  
E, salve! ao que aí nos conduz.

(v. 5890-5897)

Essa ideia de um deus Pã, que abala tudo à sua volta apenas com a voz, aparece no início da 3ª sinfonia de Mahler, que continha, na primeira versão da partitura, o nome “Pã Desperta” como título para o início do primeiro movimento. Na música, junto com o soar das trompas,

ouvimos sons que remontam a um tempo ancestral, de nascimento do mundo – o despertar da natureza para a criação –, ou o raiar de um novo dia, com a luz do sol se espalhando por tudo e anunciando a renovação da vida. Os versos de Goethe, no *Fausto*, evocam essa ideia de maneira similar, e é bem possível que Mahler tivesse em mente esse trecho para a composição, pelo menos em parte, do primeiro movimento da sua 3ª sinfonia.

Adiante no texto, na cena “Galeria Obscura”, o imperador pede que sejam evocadas, em um fenômeno ocultista, as figuras de Páris e Helena, esta, a mulher mais bela de todas, e cujo rapto, por parte de Páris, desencadeou a guerra de Tróia que lemos na *Iliada*, de Homero. Para sanar o desejo do imperador, Mefisto, que diz não ter poder e influência de intervir nesse pedido, recomenda que Fausto desça para as profundezas da terra até o “reino das Mães”.

Esse momento da tragédia provocou uma série de perguntas de Eckermann, que ao questionar Goethe sobre o que seriam essas mães, obteve uma resposta que serviu para aumentar ainda mais o mistério: “Não posso revelar nada – disse ele então –, a não ser que li em Plutarco que na antiga Grécia se falava nas *Mães* como de divindades. Isso é tudo o que eu devo à tradição, o resto é de minha própria invenção” (GOETHE *apud* ECKERMANN, 2016, p. 372).

Goethe pede ao seu amigo que “estude com afinco” o manuscrito dessa cena, e é isso que Eckermann faz, chegando às seguintes conclusões sobre o que ele pensa a respeito dessas *Mães*:

Elas vivem como que fora de qualquer lugar, pois não há nada de sólido ao seu redor; vivem também fora de qualquer tempo, pois não as ilumina a luz de nenhum astro que nasça e se ponha, marcando a sucessão dos dias e das noites. Assim, vivendo em eterno crepúsculo e solidão, as mães são seres criadores, são o *princípio criador e mantenedor* do qual emana tudo quanto na superfície da terra possui forma e vida. O que cessa de respirar a elas retorna como natureza espiritual e elas o guardam até que encontre a oportunidade de iniciar uma nova existência (ECKERMANN, 2016, p. 373).

Há um consenso entre a crítica de que, para Goethe, a imagem do *feminino* representa a essência criadora do universo; a partir dessas mães, portanto, a Natureza e todos os seres vivos passaram a existir – é nessa mesma linha que segue o raciocínio de Eckermann, que acrescenta: “todas as almas e as formas do que um dia já foi e um dia ainda será boiam como nuvens através do espaço infinito de sua morada” (*ibid.*, p. 373). Assim, tudo o que “cessa de respirar”, e o que ainda será criado, habita esse espaço das *Mães*.

Eckermann conclui, fazendo-nos pensar aqui no conceito do eterno-feminino, que veremos na cena final da tragédia:

A eterna metamorfose da existência terrena, o nascer e o crescer, o destruir e o recriar, são, portanto, a incessante atividade das mães. E, uma vez que o *feminino* é especialmente ativo em tudo o que adquire nova vida através da procriação sobre a terra, é lícito pensar aquelas divindades criadoras como *femininas*, e assim não é sem razão que se dá a elas o venerável nome de *Mães* (*ibid.*).

Se levarmos em conta tais considerações de Eckermann, o feminino, para Goethe, não apenas cria, mas atua na salvação das almas, como acontece, ao final, com o espírito de Fausto. Com a ajuda de Margarida, e a força desse eterno-feminino que o eleva para as esferas celestes – ligado aqui à figura sagrada da Virgem Maria –, Fausto tem aberto o seu caminho para o céu.

São as figuras femininas – em um sincretismo de crenças tipicamente goethiano – que exercem a eterna atividade criadora e também salvadora. E fechando essa argumentação, temos, em nota de edição que abre a cena, a seguinte colocação do próprio Plutarco sobre essas divindades femininas: “Neste campo ficam, imóveis, os fundamentos, formas e imagens primordiais de todas as coisas que já existiram ou ainda existirão. Tudo envolto pela eternidade, a partir da qual o tempo, como uma emanção, adentra esses mundos (PLUTARCO *in* GOETHE, 2017, p. 214).

Voltando à narrativa, Fausto de fato consegue trazer as imagens de Páris e Helena e as apresenta na “Sala Feudal de Cerimônias”, cena que fecha o primeiro ato. E embora a corte não fique muito impressionada com as aparições, o protagonista encontra-se arrebatado pela beleza de Helena e deseja tê-la para si; seria, como dizem os estudiosos de Goethe, a tentativa de união entre o clássico e o moderno – entre o antigo e o atual. Tal tentativa, no entanto, é frustrada, pois Fausto, ao tentar a aproximação com Helena, é atingido por uma explosão e cai no chão, inconsciente, saindo carregado por Mefistófeles.

Na cena “Laboratório”, temos a criação, por Wagner – agora um professor universitário –, de uma pequena figura humana chamada de “Homúnculo”, que aparece descrita em estudos de alquimia, principalmente de Paracelso – já mencionado anteriormente –, e com que Goethe estava familiarizado. A questão que é relevante para a presente pesquisa é a oposição que temos entre o Homúnculo e Fausto. Enquanto aquele carece de materialidade, procurando ligar-se à substância corporal, este quer o contrário: superar, através da vivência terrena, o mundo físico, e entrar em sinergia com o lado espiritual da existência.

O Homúnculo convida todos a irem para a “Noite de Valpúrgis Clássica”, um contraste com a “Noite de Valpúrgis” que tivemos na primeira parte da tragédia; agora, a celebração é ligada à mitologia pagã, e não com as figuras demoníacas da primeira parte. A ação acontece

em diversos lugares e há uma profusão de personagens que, ao longo dos mais de 1400 versos da cena, aparecem para Fausto, Mefistófeles e o Homúnculo.

Cada um dos três tem um objetivo em mente: Fausto deseja encontrar Helena, Mefisto deseja satisfazer seus desejos eróticos e o Homúnculo procura uma maneira de ligar-se à existência terrena e tornar-se um ser humano de fato. Os três aspiram por algo, e ao longo dos versos essa busca é empreendida não apenas através dos encontros que cada um deles têm com as figuras míticas clássicas, mas com as mais diversas filosofias – nelas, é pregada a necessidade do ser humano de evoluir espiritualmente através do esforço terreno –, bem como eventos ligados às teorias científicas que Goethe apreciava e conhecia a fundo, como a do netunismo e do vulcanismo, aquela, de sua predileção.

A concepção sincrética da crença de Goethe fica ainda mais reforçada quando o Homúnculo chega nas “Baías Rochosas do Mar Egeu”, onde se desenrola a última parte da noite de Valpúrgis. Como diz Marcus Mazzari:

Os variados acontecimentos que se alternam nesse cenário mitológico estão todos sob o signo de uma veneração cultural à Natureza, constituindo de antemão uma espécie de contrapartida antigo-pagã ao final da tragédia, com os elementos da mitologia católica que promovem a apoteose da Mater Gloriosa. Dos três “viajantes aéreos” que aterrissaram nas campinas farsálicas, apenas o Homúnculo continua em cena, movido sempre pela aspiração de vir a ser, originar-se por inteiro, e será recebido pelas criaturas e semidivindades que povoam essa paisagem marítima como um dos seus (MAZZARI *in* GOETHE, 2017, p. 485).

Como diz a nota, Fausto e Mefisto já saíram de cena: o primeiro viu reforçada, através dos encontros que tem com as figuras míticas, a sua vontade de encontrar Helena, e o segundo consegue satisfazer o seu desejo erótico apenas com os espíritos mais grotescos que encontra, convertendo-se, em seguida, na figura de Fórcuias, uma entidade feminina pagã com a qual irá se apresentar à personagem de Helena, no início do terceiro ato.

Nos momentos finais dessa “Noite de Valpúrgis”, temos a apoteose erótica oriunda do encontro do homúnculo com a nereida Galateia, uma ninfa marinha que, na mitologia grega, andava em uma carruagem puxada por golfinhos. O encontro entre os dois se dá no mar, e reforça a concepção netunista de Goethe, representada pelo filósofo Tales, presente na cena, que exclama: “O Real e o Belo fecundo/ Tudo, tudo é da água oriundo!!”(v. 8433-8434).

O momento, como dissemos, é dotado de forte tonalidade erótica principalmente na fala de Nereu, pai de Galateia, sobre o Homúnculo: “Aos pés da concha arde, a rodear Galateia/ Já forte, já suave, já lindo flameia;/ Dir-se-ia por pulsos do amor impelido” (v. 8466-8468); e

também de Tales: “Pressinto os arquejos do choque angustiante;/ No trono fulgente se destroçará;/ Chameja, se ignita, derrama-se já” (v. 8471-8473).

A ideia de criação e procriação atinge seu auge com as loas entoadas por sereias, que cantam um hino à gênese da vida, representada por Eros. O deus da mitologia grega pode simbolizar aqui tanto a ideia de amor quanto a de erotismo (a palavra vem do nome da entidade), mas também se liga à noção de criação a partir do encontro entre “O real e o Belo *fecundo*” (itálico nosso), usando novamente as palavras de Tales.<sup>151</sup> Cantam as sereias:

Que flâmeo milagre no mar arde ali,  
Com fúlgidas ondas atroando entre si?  
Cintila oscilante e o clarão irradia:  
Refulgem os corpos nas trevas da via,  
E tudo ao redor já o fogo abraseou.  
Reine Eros, portanto, que tudo iniciou!

(v. 8474-8479)

O início do terceiro ato, de título “Diante do Palácio de Menelau em Esparta”, é o momento, como dissemos, em que Mefisto/Fórquias se encontra com Helena. Como diz Thiago Oliveira Gonzalez Lopez: “A função deste disfarce é que Mefisto faça a mediação entre Fausto e Helena com o objetivo de preparar um encontro onde, no lugar de assustá-la com o abismo cultural entre eles, deverá se concentrar aquilo que pode unir as inquietações do futuro casal” (LOPEZ, 2021, p. 276).

Mefisto/Fórquias engana Helena dizendo a ela que Menelau planeja matá-la assim que retornar da guerra de Tróia, que havia acabado recentemente. Para a salvação dela e das suas companheiras, Fórquias diz haver nas proximidades o castelo de um poderoso lorde (Fausto), e que ele poderia recebê-las e ajudá-las. O objetivo de tal plano é, claro, fazer com que Fausto tenha acesso à sua amada; assim, é através da união entre a escrita poética clássica, representada por Helena, e a lírica amorosa romântica medieval – na figura de um Fausto convertido em cavaleiro medieval –, que temos, ao longo dos versos da cena em questão, e também da seguinte, “Pátio Interior de uma Fortaleza”, a aproximação entre os dois personagens.

Os versos pronunciados por Helena, no original, em “trímetro jâmbico” e “tetrâmetro trocaico”, vão adquirindo rimas ao se misturarem com os versos românticos de Fausto, rimados e com cinco acentos:

---

<sup>151</sup> Iremos falar mais sobre Eros quando adentrarmos a cena final da tragédia.

HELENA

Como hei de, à fala, eu dar tão linda nota?

FAUSTO

É fácil quando do íntimo nos brota.  
E quando de saudade a alma transborda,  
Procuras, vês...

HELENA

quem com o êxtase se acorda

FAUSTO

Olvida o espírito a era, o tempo, a idade,  
Só na hora está...

HELENA

nossa felicidade.

(v. 9377-9383)

Os dois têm um filho chamado Eufórion, que, desejando aproximar-se das esferas mais altas, e seduzido pelo canto que ecoa de um coro celeste, voa para o céu. Mesmo alertado pelo coro do perigo de tentar, ainda tão novo, um empreendimento tão ambicioso, ele não desiste da empreitada. E em um paralelo com a figura de Ícaro, evocada pelo canto, o personagem de Eufórion acaba morrendo, sendo vítima do seu comportamento sem freios e da necessidade de aspirar sempre por mais – trazendo à lembrança o que vemos em Fausto, que segue no desejo constante de autoconhecimento através das experiências terrenas.

Outro paralelo importante é a semelhança do momento da morte de Eufórion com a entrada do coro no *finale* da 2ª sinfonia de Mahler. No texto de Goethe, temos o seguinte:

HELENA E FAUSTO

Segue-se à alegria  
Logo o mais cruento dó!

VOZ DE EUFÓRION (*das profundezas*)

Na vala negra e frio,  
Mãe, não me deixes só!

(*Pausa*)

CORO (*canto fúnebre*)

Só, não! – onde quer que pares,  
Segue-se a aura que te banha.

(v. 9903-9908)

Podemos encontrar, em Mahler, o mesmo silêncio antes do coro entoar um canto de esperança e ressurreição. Depois de momentos que trazem a imagem de um juízo final das almas, ouve-se o canto de um pássaro – tocado por um piccolo –, que anuncia a ressurreição e o perdão divino de todos. Depois que o canto termina, um silêncio domina a atmosfera, até que o coral entra com as palavras “Ressuscitarás, sim, ressuscitarás/ Ó, meu pó, após breve repouso!”<sup>152</sup>, de autoria do poeta Friedrich Klopstock (1724-1803). As palavras dos dois corais, tanto de Goethe quanto da sinfonia de Mahler, trazem calma e conforto àqueles atormentados pela presença da morte e o medo de não serem salvos.

No final do coro de Goethe, temos mais um ponto de contato com o texto da 2ª sinfonia; diz o coro: “Canto fresco entoai! O colo/ Reerguei, que tão prostrado!/ Pois de novo o gera o solo,/ Como sempre os tem gerado.” (v. 9935-9940); ecoando não apenas as palavras que Mahler acrescentou ao texto da sinfonia – “Morrerei para poder viver./ Ressuscitará, sim” –, mas aquelas já mencionadas, do livro de Coríntios: “Insensato! O que semeias não nasce a não ser que primeiro morra” (15, 36).

Helena, devastada pela morte do filho – que representava a união com Fausto entre o clássico e o romântico –, decide retornar ao Hades juntamente com a alma de Eufóron: “Perséfone, a ambos nós, meu filho e a mim, acolhe!” (v. 9944). Fausto, entristecido, é levado embora por uma nuvem.

Na cena “Alta Região Montanhosa”, que abre o quarto ato, tem início a “tragédia do colonizador”. Mefistófeles segue oferecendo a Fausto – que ainda se recupera do rompimento amoroso recente – uma vida de prazeres e glória; o protagonista nega, pois deseja concentrar agora sua entelúquia na aquisição de terras, e afirma: “Poder aufero, posse, alto conteúdo!/ Nada é a fama; a ação é tudo.” (v. 10187-10188).

Alterar o movimento das águas do oceano seria, para ele, ter controle sobre a Natureza, algo que se equipararia em dimensão com as suas aspirações. Ao drenar a água do mar, quilômetros de terra ficariam disponíveis, terras estas que, no entanto, pertencem ao imperador. Mefisto, sempre atento aos acontecimentos, menciona a Fausto que, desde a impressão

<sup>152</sup> No original: “Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,/ Mein Staub, nach kurzer Ruh'!”. Todas as traduções do texto da 2ª sinfonia de Mahler, na presente tese, foram tiradas de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sinfonia\\_n.º\\_2\\_\(Mahler\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_n.º_2_(Mahler)). Acesso em 18 mar. 2023.

imoderada de papel moeda – conselho dado pelo próprio diabo ao imperador –, há uma guerra no reino que já dura um bom tempo. A ideia de Mefisto é de que Fausto ajude o imperador a vencer essa guerra e, em troca, pedir um pedaço daquelas terras para drenagem.

Fausto, mesmo relutante, aceita a proposta, e com a ajuda de três grandes guerreiros – e a mágica de Mefisto – vence a guerra para o imperador e conquista uma grande quantidade de terras. A ideia, refletida em uma das falas de Fausto, de que terras submersas tornam-se inúteis para uso, ecoa a necessidade do protagonista de que tudo deve estar sempre em constante atividade.

Importante frisar aqui que a aspiração de Fausto vem da sua própria necessidade de ação, e não fruto de alguma oferta com segundas intenções da parte de Mefisto – é o protagonista que decide se apoderar das terras com o intuito positivo de fazê-las úteis e produtivas. Isso confirma que, inicialmente, a ideia de conquista vem, antes de qualquer coisa, da ação e do empreendimento; veremos, no entanto, que “erra o homem enquanto a algo aspira”, como disse Deus, e a situação sai fora do controle de Fausto.

Aqui, as seguintes palavras do próprio Goethe podem ser usadas para justificar a vontade de Fausto de ir à frente com tal empreendimento; diz o poeta: “Reinar e gozar a vida não podem caminhar lado a lado. Gozar a vida significa pertencer a si e aos outros em regozijo; reinar significa fazer benefícios a si e aos outros no mais sério sentido” (GOETHE, 2017, p. 777). Assim, vemos um Fausto que deixa de lado a parte sensual da sua aspiração – que aflorou no primeiro ato, principalmente depois que ele toma uma poção feita por uma bruxa –, e preza mais pelo “reinar”, beneficiando a si e aos outros.

Na cena “Tenda do Anti-imperador”, há uma possível crítica à ganância da igreja católica na figura do arcebispo, que, após a vitória do imperador – com a ajuda de Fausto e da magia de Mefisto –, pede uma larga quantia para a Igreja. O pedido (uma demanda, na verdade) foi atendido, mesmo com a alegação de que havia forças ocultas e diabólicas atuando para a vitória.

O quinto e último ato tem início com a chegada de um peregrino que visita a cabana de um casal de idosos, Filemon e Baucis. O nome dos dois personagens foi tirado de um episódio narrado por Ovídio, em que Filemon e Baucis são recebidos por Júpiter (Zeus) e Mercúrio (Hermes) e, depois de tratarem os deuses com imensa hospitalidade, são salvos de um desastre – uma inundaçãõ – e, adiante, transformados em árvores: um carvalho e uma tília, vivendo, assim, um ao lado do outro. Em Goethe, temos a presença de duas tílias no terreno do casal.

Os dois moram naquela casa há décadas, e com o projeto de expansão de terras avançado, Fausto deseja comprar a terra em que os dois moram – oferece, inclusive, uma grande

quantia. O casal nega a oferta e se mantém firme em relação ao projeto expansionista de Fausto, que, devido às obras de grande magnitude, já causava mortes entre os trabalhadores. Baucis menciona esse evento na seguinte fala:

Golpes sob o sol ressoavam,  
 Mas em vão; em noite fria  
 Mil luzinhas enxameavam,  
 Diques vias no outro dia.  
 Carne humana ao luar sangrava,  
 De ais ecoava a dor mortal,  
 Fluía ao mar um mar de lava,  
 De manhã era um canal.  
 Ímpio ele é, nossa cabana  
 E agro, teima em cobiçá-los;  
 Da riqueza ele se ufana,  
 Trata-nos como vassalos.

(v. 11123-11134)

Segundo Marcus Mazzari, as “mil luzinhas” que enxameavam, proveniente das máquinas que funcionavam na madrugada, prenunciam o processo de industrialização que Goethe, à época, já acompanhava de perto; como diz Mazzari, o poeta assistia atentamente “essa nova fase de subjugação das forças da natureza pelo homem” (MAZZARI *in* GOETHE, 2017, p. 903).

No seu “Palácio” (título da cena), um centenário Fausto<sup>153</sup>, no afã de sempre conquistar mais, e ainda sob a influência das forças demoníacas de Mefisto, não entende a vida simples e inocente de Filemon e Baucis; na verdade, fica subjacente a sua inveja da vida que os dois levam, e até chama a terra em que eles vivem de “recanto térreo” (v. 11256). E sobre a sua relação com Mefisto, temos a seguinte e reveladora sequência de versos proferidos por Fausto para o diabo:

Esse aqui maldito!  
 É o que me deixa irado e aflito.  
 Contigo, esperto e apto, é que falo;  
 Ofende e fere-me em excesso;  
 Não me é possível aturá-lo,  
 E envergonhado é que confesso:  
 Das tílias quero a possessão [...]  
 E com o olhar cobrir, de cima,  
 Do espírito humano a obra-prima,  
 Na vasta e sábia ação que os novos  
 Espaços doou ao bem dos povos.

(v. 11234-11240, 11247-11250)

---

<sup>153</sup> É aludido, no texto, que Fausto já completou 100 anos de idade.

A convivência de extremos em Fausto – suas duas almas, como disse na primeira parte – fica muito clara aqui: o diabo o ofende e fere, mas é o próprio Mefisto o responsável pela expansão dos domínios e ajuda o protagonista na satisfação das suas aspirações; nos versos “E envergonhado é que confesso:/ Das tílias quero a possessão”, temos exposta essa ambiguidade – Fausto, mesmo envergonhado, tanto da sua associação com o diabo quanto da sua vontade de expulsar Filemon e Baucis, quer ter a posse imediata daquela terra. Em outras palavras, a entelúquia de Fausto, associada ao *mal* – representado na figura de Mefisto –, acaba levando o protagonista a realizar atos que ele, mesmo não concordando inteiramente, precisa realizar.

Nos versos finais do trecho citado, temos novamente uma situação ambígua quando Fausto diz: “Do espírito humano a obra-prima,/ Na vasta e sábia ação que os novos/ Espaços doou ao bem dos povos”. Ou seja, tirar o casal da terra onde moram seria, grosso modo, um mal necessário para o “bem dos povos”. Dentro dessa racionalização da parte de Fausto, seria preciso, algumas vezes, fazer o mal para se obter o bem maior para todos.

Voltando à narrativa, depois que o peregrino vai embora, Baucis e Filemon vão a uma pequena igreja próxima e rezam. O sino dela começa a tocar, perturbando o já possesso Fausto (“De novo! esse tilim maldito!/ Qual tiro pérfido ressoa” (v.11151)), e fazendo com que ele decida, de vez, seguir com a expulsão dos dois da terra.

Em um verso propositadamente ambíguo, Fausto diz a Mefistófeles: “Bem, vai; põe-nos enfim de lado! (v. 11285), não indicando que Fausto deseje a morte de Baucis e Filemon; Mefisto, no entanto, junto com os seus comparsas, assassina o casal e queima a cabana e a pequena igreja ali próxima. Em seguida, temos a famosa canção de Linceu, que, segundo Marcus Mazzari, na sua obra *A Dupla Noite das Tílias* (2019), representa “a quinta-essência [...] da religiosidade mundana” de Goethe (MAZZARI, 2019, p. 94):

A ver destinado,  
 À torre preposto,  
 Vigia jurado,  
 O mundo é meu gosto.  
 Contemplo distante  
 E próximo observo  
 O luar no levante,  
 O bosque, a ave e o cervo.  
 Assim vejo em tudo  
 Beleza sem fim,  
 E, como me agrada,  
 Agrada-me a mim.  
 Felizes meus olhos,  
 O que heis percebido,  
 Lá seja o que for,

Tão belo tem sido!

(v. 11288-11303)

Mazzari destaca a relação entre o olhar de Linceu, “a ver destinado”, e o fato de Goethe considerar os seus olhos como “o órgão com o qual eu apreendia o mundo” (GOETHE *apud* MAZZARI, 2019, p. 95). Nesse sentido, a visão era, para o poeta, um modo *ativo* de conceber o mundo, e não um mero instrumento para simplesmente ver e diferenciar o entorno. A natureza, aqui, é sempre associada ao belo – uma dádiva que agrada e deixa Linceu feliz e completo.

A concepção panteísta de tal ponto de vista reforça as colocações anteriores a respeito da crença de Goethe, e embora as palavras acima sejam proferidas pelo personagem de Linceu, e não diretamente por Goethe, podemos associar à crença do poeta a forma com que o olhar que recai no entorno percebe o belo principalmente a partir do que a natureza apresenta: uma “beleza sem fim”, como diz Linceu.

O vigia nota as chamas consumindo as duas tílias, a cabana do casal e a capela, e lamenta o ocorrido. Fausto, por sua vez, ao avistar a cena, segue na sua condição ambígua de, por um lado, lamentar o que chama de “irrefletida ação”, mas, por outro, afirmar: “Mas que das tílias só subsista/ Tronco semicarbonizado,/ Para uma ilimitada vista/ Ergue-se um belveder, ao lado” (v. 11342-11345), mostrando que a ação, embora irrefletida, irá expandir os seus domínios.

Independentemente de tal colocação, o protagonista não sabe que Baucis e Filemon estão mortos, e ao olhar para o espaço onde supostamente estaria a nova morada dos dois, exclama: “Lá, também vejo o novo lar/ No qual, com proteção honrosa/ E em paz serena, o velho par/ Tranquilo o fim da vida goza” (v. 11346-11349). Nesse sentido, temos por certo que Fausto, de fato, não havia nem considerado a possibilidade de assassinar o casal, mostrando-se sinceramente enlevado pela nova moradia e pela tranquilidade com que Baucis e Filemon irão viver o restante das suas vidas.

Assim, ao saber dos assassinatos, exclama de maneira dolorida para Mefisto:

Não me entendeste? Falei alto!  
Quis troca, não quis morte e assalto.  
O golpe irrefletido e atroz  
Amaldiçoo, e todos vós!

(v. 11370-11373)

Na cena “Meia Noite”, Fausto é cegado pela figura alegórica da Apreensão, uma das quatro mulheres que voam da fumaça da cabana de Baucis e Filemon – as outras são Penúria,

Insolvência e Privação. O importante aqui é a interpretação do fato de Fausto estar agora cego e, pouco antes do ocorrido, lamentar a sua ligação com Mefistófeles e desejar se livrar do pacto com ele: “Pudesse eu rejeitar toda a feitiçaria,/ Desaprender os termos da magia,/ Só homem ver-me, homem só, perante a Criação,/ Ser homem valeria a pena, então.” (v. 11404-11407); ademais, e reforçando esse desejo de liberdade, recusa qualquer feitiçaria que expulsaria a Apreensão dali ao falar para si próprio: “Calma, exorcismo algum vás pronunciar.” (v. 114260).

Ao cegar Fausto, a Apreensão tenta fazer com que ele cesse a atividade que aponta para o infinito e nunca traz felicidade: “E com ricos bens em mãos,/ Não lhes frui a possessão./ Torna em cisma azar, ventura,/ Morre à míngua na fartura [...] Do futuro, só, consciente/ Indeciso eternamente” (v. 11459-11462, 11465-11466). Fausto, no entanto, segue nessa condição ambígua, reforçando, ainda mais, a sua necessidade de eternamente aspirar; ou, nas palavras de Mazzari, ter a insatisfação “como força propulsora de toda a atividade humana [...], não importando se o homem encontra em sua marcha ‘êxtase ou tormento’”<sup>154</sup> (MAZZARI *in* GOETHE, 2017, p. 957).

Próximo da morte, ele ainda deseja terminar o seu projeto colonizador, e mesmo cego, ainda dá ordens para que as obras sigam em plena atividade. De maneira irônica, Goethe faz com que Fausto confunda os sons à sua volta; o protagonista pensa ser o som do andamento das obras, quando, na verdade, são Lêmures<sup>155</sup> que cavam a sua cova.

FAUSTO (*saindo do palácio, tateando os umbrais da porta*)

Como o tinido dos alviões me apraz!  
É a multidão, que o seu labor me traz,  
Consigo mesma irmana a terra,  
Em rija zona o mar encerra,  
Às ondas põe limite e freio.

(v. 11540-11544)

Temos, em seguida, o monólogo final do protagonista. Fausto vislumbra um povo livre em meio à uma terra livre, fruto não apenas do empreendimento individual do próprio personagem, mas do trabalho e das conquistas diárias que as pessoas “passam em luta e em destemor”, como diz um dos versos dessa fala. Iremos transcrever ela em sua totalidade, uma vez que encerra toda a caminhada terrena de Fausto.

<sup>154</sup> Ecos schopenhaurianos aqui. A aspiração constante (vontade) como algo que nunca acaba e que traz tormento àquele que sempre empreende grandes ações.

<sup>155</sup> Espíritos ou espectros dos mortos.

Do pé da serra forma um brejo o marco,  
 Toda a área conquistada infecta;  
 Drenar o apodrecido charco,  
 Seria isso a obra máxima, completa.  
 Espaço abro a milhões – lá a massa humana viva,  
 Se não segura, ao menos livre e ativa.  
 Fértil o campo, verde; homens, rebanhos,  
 Povoando, prósperos, os sítios ganhos,  
 Sob a colina que os sombreia e ampara,  
 Que a multidão ativa-intrépida amontoara.  
 Paradisiáco agro, ao centro e ao pé;  
 Lá fora brame, então, até à beira a maré.  
 E, se para invadi-la à força, lambe a terra,  
 Comum esforço acode e a brecha aberta cerra.  
 Sim! da razão isto é a suprema luz,  
 A esse sentido, enfim, me entrego ardente:  
 À liberdade e à vista só faz jus,  
 Quem tem de conquistá-las diariamente.  
 E assim, passam em luta e em destemor,  
 Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.  
 Quisera eu ver tal povoamento novo,  
 E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.  
 Sim, ao Momento então diria:  
 Oh! para enfim – és tão formoso!  
 Jamais perecerá, de minha térrea via,  
 Este vestígio portentoso! –  
 Na ima presciência desse altíssimo contento,  
 Vivo ora o máximo, único momento.

*(Fausto cai para trás, os Lêmures o amparam  
 e o estendem no solo)*

(v. 11559-11586)

Aqui fica mais claro que o momento da epifania de Fausto antecede praticamente o seu último suspiro, e que toda a sua aspiração – voltada à ação, acima de tudo – tinha em mente um projeto de libertação das crianças, adultos e anciãos a partir da conquista de um território novo que se abriria.

Válido mencionar aqui a profusão de interpretações para esse momento, tendo em vista os acontecimentos anteriores e a posterior salvação da sua alma. Leituras Marxistas, claro, encontram solo fértil, como a que lemos em Georg Lukács e Thomas Metscher. Mas é interessante pensar que Goethe nunca dissocia os vários empreendimentos que realiza no quinto ato da ideia de evolução e progresso; ou seja, a redenção de Fausto na cena final não tem como cerne o seu arrependimento pelos seus atos anteriores, mas a confirmação de que aquilo que fez dará mais chances para que a população possa desfrutar – ainda que com muito esforço e trabalho – aquilo que foi feito ao longo da sua vida.

Podemos, sim, questionar diversos atos de Fausto, como a responsabilidade pelas mortes de Margarida, do irmão dela, de Baucis e Filemon, bem como dos trabalhadores que se

juntaram, à força, para cumprir os objetivos do seu empreendimento. Mas precisamos sempre lembrar que desde o início da tragédia o protagonista está sempre sob o olhar e a influência de ninguém menos que o demônio, que desperta em Fausto o desejo sensual, como temos principalmente na primeira parte do texto, e a vontade constante de satisfazer as suas aspirações.

Mefisto representa aqui o mal que o ser humano, na sua necessidade de ação, está sempre predisposto a realizar. Dentro dessa concepção, temos, no *Fausto*, a existência concreta de um lado sombrio através dessa criatura que está sempre soprando no ouvido do protagonista alguma tentação que o leve ao pecado. Em diversos momentos da narrativa, Mefisto não chega a efetivamente realizar algo, mas a sua retórica – muito perspicaz e, de certo modo, bem fundamentada em uma lógica – leva o protagonista a considerar certas ações que, posteriormente, se arrepende, sentindo-se profundamente angustiado pelos atos que cometeu.

Sua vontade de se desligar de qualquer tipo de magia simboliza esse estado. Muito tarde, talvez? Provavelmente. Mas dentro da escatologia cristã que Goethe, e também Mahler, apreciava, a salvação existe para todos; no caso de Fausto, ela vem juntamente com as ideias pregadas nesse monólogo final, recheado de alusões a uma terra próspera e de um povo que desfruta das suas riquezas, ainda que o sofrimento e a tormenta possam estar sempre presentes. O trágico da existência, que vimos na leitura de Dostoiévski, é aceito por Fausto, que viveu, ele próprio, todo o espectro de sentimentos: desde o sofrimento por várias de suas ações, até o êxtase do momento dessa última fala em que, finalmente, exclama “Oh! para enfim – és tão formoso!”, momento este em que Mefisto acredita ter vencido a aposta.

Essa fala, no entanto, não alude ao fato de ele ter atingido a satisfação plena dos seus prazeres, mas ao momento que o protagonista sonha ver realizado: “em solo livre ver-me em meio a um livre povo”. O interessante aqui é que justamente aquilo que o levaria às profundezas do inferno é, na verdade, reflexo da sua visão de um mundo mais próspero e, como ele diz, “paradisíaco”. Segundo Marcus Mazzari, a salvação viria de qualquer forma: o estudioso enfatiza o termo “apocatástase”, cunhado por Orígenes (185-253), quando, após a morte, voltamos necessariamente à nossa fonte primordial, Deus, de quem todos emanamos desde o princípio (MAZZARI *in* GOETHE, 2017, p. 1025). Assim, Mefisto se engana ao achar que a fala de Fausto remete a um momento de prazer do próprio protagonista, sendo, na verdade, um desejo não apenas por uma conquista pessoal, a partir do desenvolvimento da sua entelêquia, mas também pelo bem do seu próximo.

Algumas interpretações desse momento final de Fausto apontam para a ideia de que, embora cegado pela Apreensão, o protagonista passa a ter, no seu interior, uma espécie de epifania espiritual. E de fato, a tentativa da Apreensão de que, ao cegar Fausto, estaria evitando

que ele seguisse nas suas ações, mostra-se malsucedida uma vez que a cegueira faz com que ele veja a sua realidade com uma intensidade ainda maior, realidade esta que se ampara no seu entorno e na capacidade que ele, Fausto, tem de modificá-lo de maneira salutar, para um outro. Precisamos voltar um pouco para reforçarmos essa ideia.

Ainda no diálogo entre Fausto e a Apreensão, diz o – importante lembrar – centenário personagem: “A noite cai mais fundamente fundo,/ Mas no íntimo me fulge ardente luz” (v. 11499-11500); essa luz pode ser interpretada justamente pelo ângulo que temos abordado até aqui: é uma epifania espiritual que, adiante, irá culminar no monólogo dos seus instantes finais.

Já desligado da influência de Mefisto – ou ao menos ignorando essa influência, como demonstrou na fala em que expressa esse desejo –, Fausto consegue discernir o bem do mal e, assim, ter uma visão própria sobre quais seriam as motivações para estar constantemente aspirando e desenvolvendo a sua entelúquia. Portanto, não é por acaso que, logo após constatar essa “ardente luz” no seu interior”, o personagem reforce a necessidade de seguir nas obras de expansão das terras, agora com o objetivo de trazer prosperidade para as pessoas que vivem nessa “terra livre”, como diz no monólogo final.

Simone Weil resume muito bem esse ponto que defendemos, citando momentos da trajetória de Fausto que, embora parecessem apenas um jogo vazio, serviriam, no entanto, para que o personagem vislumbrasse a sua verdade interior; ela diz que Fausto

abandona com enfaro a busca abstrata da verdade, que se tornara a seus olhos um jogo vazio e estéril; o amor só o leva a destruir o ser amado; o poder político e militar se revela um mero jogo de aparências [alusão aos lances bélicos e políticos do quarto ato]; o encontro da beleza o satisfaz, mas somente pela duração de um relâmpago [alusão à união com Helena no terceiro ato]; a situação de senhor lhe dá um poder que ele acha substancial, mas que, no entanto, o entrega à tirania das paixões. Por fim ele deseja ser despojado de seu poder mágico, que se pode considerar o símbolo de toda espécie de poder [...]; e acaba por alcançar, no momento de morrer, o pressentimento da mais plena felicidade, imaginando para si uma vida que se escoaria livremente no meio de um povo livre, e que seria inteiramente ocupada por um trabalho físico penoso e perigoso, mas cumprido em meio a uma colaboração fraterna (WEIL *apud* MAZZARI, 2019, p. 169).

A luz recai não na vitória do bem contra o mal, mas no discernimento, a partir da *experiência* – algo tão caro a Goethe –, da possibilidade de união e fraternidade dentro, justamente, dessa busca penosa e perigosa, como enfatiza Simone Weil.

Fausto amou e odiou, sofreu e fez o outro sofrer, teve momentos de plenitude mas também de profundo desespero, tudo isso amparado no constante aspirar e na procura por satisfação. O diabo simbolizou, ao longo dessa caminhada, a retomada de consciência do protagonista para o mundo que o cerca – da presença de duas forças imensas, o bem e o mal,

que se digladiam “no coração dos homens”, lembrando aqui a fala de Dmitri, em *Os Irmãos Karamázov*.

O homem que antes se encontrava fechado no seu gabinete de trabalho sai ao mundo na companhia daquele que, cumprindo o seu papel, apresentou a Fausto as delícias e as dores de se viver nesse mundo. A busca por conhecimento só dá resultado, como dissemos, com a experiência; e foi exatamente isso que o protagonista fez, recolhendo, no trajeto, traumas e dores, mas sempre tendo em vista o seu crescimento pessoal e, ao final do percurso, a consciência de que esse mundo é carregado do *trágico* que vimos em Dostoiévski. O sofrimento inevitável, fruto da experiência, é a única maneira de evoluirmos e compreendermos tanto o divino quanto nós mesmos.

Na penúltima cena da tragédia, de título “Inumação”, uma horda de demônios se une a Mefistófeles, aguardando “a goela monstruosa do inferno” se abrir, como indica uma das didascálias colocadas por Goethe (2017, p. 997). Depois que isso acontece, Mefisto exalta o sucesso do seu empreendimento, mas vê a sua conclusão ameaçada por uma hoste angélica que aparece no céu; ouvimos, agora, um canto entoado pelos anjos e vemos, também, pétalas caírem do céu:

Chamas balsâneas,  
Pétalas flâneas,  
Benção influindo,  
O éter imbuindo  
De auras de amor.  
Do alto a voz vera  
Da etérea esfera,  
Na áurea hoste gera  
Brilho e luz aonde for!

(v. 11726-11734)

Mefisto, incomodado com as pétalas que se acumulam à sua volta, acaba se distraindo – em um momento de profunda ironia da parte de Goethe – com a parte traseira dos anjos, que, em um momento do canto, viram-se de costas para o diabo. Distraído com o que vê, não percebe que os anjos levam, conforme indicação cênica, a “alma imortal de Fausto” – a sua enteléquia<sup>156</sup>, que aspira eternidade.

O coro dos anjos ressalta que a alma de Fausto, bem como a de todos os que são salvos, estará liberta do mal “No elo universal!” (v. 11808), uma referência ao que mencionamos

---

<sup>156</sup> Em esboços desse momento de ascensão da alma de Fausto, Goethe utilizou, justamente, o termo “enteléquia”, ao invés de “alma imortal”.

anteriormente: a apocatástase – o fato de todos pertencermos a Deus e para Ele retornamos após a morte. A graça divina chega, e passamos agora para a cena final do *Fausto*, musicada por Mahler.

A mudança de capítulo que vem em seguida pode ser pensada mais como uma transição – uma mescla, uma combinação – entre a crença de Goethe e, agora, a crença de Mahler. Em outras palavras, fica imensamente mais produtivo tratarmos as duas coisas ao mesmo tempo: a forma como Goethe conta a ascensão da alma de Fausto dentro do contexto religioso que ele apresenta, e a maneira como Mahler a colocou na sua 8ª sinfonia – reflexo direto da sua crença no divino, quase um espelho daquilo que Goethe acreditava.

## 5 AS DUAS ARTES DE UMA CRENÇA: A CENA FINAL DO *FAUSTO* E A 8<sup>A</sup> SINFONIA DE MAHLER

Ao longo da sua vida, Mahler leu e releu o *Fausto*, recitando, inclusive, várias passagens do texto para sua esposa, Alma, e para seu círculo de amigos (FISCHER, 2011 & FLOROS, 2016). A cena final deve ter provocado uma espécie de catarse no pensamento do músico, influenciando diretamente a sua crença. Nesse sentido, é importante ter em mente que o processo de purificação da alma de Fausto, como veremos, tem íntima ligação com a mitologia católica, não servindo, no entanto, como defesa da crença de Mahler em tal credo específico.

Assim como a crença de Goethe, o aspecto ambíguo da crença de Mahler não permitia que ele se limitasse apenas a uma doutrina, e tanto escritor quanto músico absorviam e hierarquizavam determinadas crenças a partir das características que melhor os auxiliassem na busca por respostas. Assim, nessa cena final da tragédia, o uso do aparato cristão para descrever os últimos momentos de Fausto pode se justificar, entre outras questões, pelo fato de que as imagens de tal crença estão melhor delineadas dentro do imaginário religioso e atuam, portanto, de maneira mais eficiente naquilo que Goethe procurou enfatizar e que Mahler, em seguida, musicou. Como escreve Carl Niekerk:

Nem Goethe nem Mahler pretendiam documentar ou exigir uma conversão, mas uma estrutura religiosa deve ter parecido tanto para um quanto para o outro o meio mais eficaz de comunicar a um público amplo a complexa mensagem que pretendiam passar nas suas obras. Ambas são caracterizadas pelo ecletismo em relação à tradição; eles são céticos e resistentes ao uso ou abuso ideológico, apesar do imaginário religioso e do uso de conceitos como redenção. Goethe e Mahler usam imagens religiosas para comunicar uma filosofia de vida que é, em essência, moderna e pós-metafísica<sup>157</sup> (NIEKERK, 2006, p. 248).

Ademais, em nota introdutória à cena final, temos a seguinte citação do escritor a respeito da figura de Maria: “Bonita e delicada, tal como os católicos, com suas figuras mitológicas, sabem entreter e instruir o público devoto de modo bem prático” (GOETHE, 2017, p. 1024). Esse comentário é significativo, e mostra que Goethe via toda a mitologia cristã – com seus ritos, sua história milenar, etc. – como uma série de “truques” que, organizados de

<sup>157</sup> “Neither Goethe or Mahler intended to document or call for a religious conversion, but a religious framework must have seemed to both the most effective means to communicate to a broad audience the highly complex message they intended for their works. Both works are characterized by eclecticism toward tradition; they are skeptical of and resistant to ideological use or abuse, despite the religious imagery and use of concepts such as redemption. Goethe and Mahler both use religious imagery to communicate a philosophy of life that is in essence modern and postmetaphysical.”

certa forma, chamam a atenção do público devoto. Há, portanto, na mensagem cristã, um maior apelo para o público da época, e que refletia, também, em uma das facetas mais relevantes dentro do espectro de crenças que serviam a Goethe.

Essa ideia é reforçada por Stephen Johnson, que na obra *The Eighth* (2020), aproxima – na verdade unifica – essa visão de Goethe com a de Mahler: “Assim como Goethe, Mahler também abraça a imagem cristã, em parte porque é bonita e ‘suficientemente mitológica’; mas também porque será facilmente compreendida pelo mundo ao qual ele deseja comunicar a sua visão do ‘centro da existência’”<sup>158</sup> (JOHNSON, 2020, p. 41).

Importante lembrar que, mesmo vendo a situação por esse ângulo, Goethe, da mesma forma que Mahler, respeitava a fé cristã, como procuramos demonstrar no capítulo anterior. E mesmo criticando certas vertentes de tal crença, via a igreja como importante mediadora entre o divino e o terreno.

Mahler, por sua vez, entrava em igrejas para admirar a beleza da arquitetura e das obras que ali estavam; e dois marcos importantes da sua vida – seu casamento e a sua “conversão” para o catolicismo – aconteceram na igreja apenas por questão de tradição, e o músico, mesmo não sendo um devoto, aceitou tal condição justamente pelo fato de não ter nada contra os ritos católicos. Isso serve, tanto no seu caso quanto no de Goethe, para outras religiões e credos – para os dois artistas, a busca pelo divino se amparava nesse sincretismo, nessa riqueza que emanava dos diferentes, digamos, pontos de vista de cada uma dessas crenças. A ideia de Goethe e de Mahler, na cena final do *Fausto*, é, portanto, utilizar os melhores aparatos para descrever esse momento de plenitude e de intensa beleza. Palavras para um, notas musicais para o outro.

O texto de Goethe, amparado principalmente na escatologia cristã – com os anjos, os anacoretas, as mulheres penitentes e a virgem Maria –, precisava agora de um cenário para localizar esse momento final do texto. A cena tem o título de “Furnas Montanhosas, floresta, rochedo”, o que ilustra bem o espaço que iremos nos deparar; a concepção neoplatônica encontrada no livro *Sobre a Hierarquia Celeste*, de Dionísio Areopagita, teria sido uma das principais influências de Goethe para a escrita da cena final (MAZZARI in GOETHE, 2017, p. 1026). Na obra, temos justamente esse cenário, bem como a presença das figuras mencionadas, que terão voz ao longo da cena até a chegada da Virgem Maria e, em seguida, do “Chorus Mysticus”, que entoa as palavras finais da tragédia.

---

<sup>158</sup> “So like Goethe, Mahler too embraces Christian imagery, partly because it is 'beautiful and 'sufficiently mythological, but also because it will be readily understood by the world to which he wishes to communicate his vision of the centre of its existence.”

É interessante ter em mente também a relação próxima que Goethe estabelece entre os estudos que realizava na área de meteorologia, principalmente com o sistema de disposição das nuvens, área que o escritor estudava atentamente em observações que fazia, anotando as formas e os movimentos que se realizavam no céu. Segundo Mazzari, esse foco na dimensão atmosférica e meteorológica, descrita com muita plasticidade por parte de Goethe, deve-se muito à sua concepção panteísta de mundo, “que o ensinou, segundo suas próprias palavras, ‘a enxergar, de maneira irrevogável, Deus na Natureza, a Natureza em Deus’” (*ibid.*, p. 1026).

Voltando agora nossa atenção a Mahler, precisamos dar alguns detalhes sobre a sua 8ª sinfonia, composta em 1906, mas que estreou apenas em 1910, em Munique.

A obra foi dedicada à sua esposa – única dedicatória que Mahler deu a alguma das suas composições – dias antes da sua estreia, em um momento tenso do relacionamento entre os dois. Isso não obscureceu a magnitude da apresentação, que contou com a presença de figuras ilustres do campo artístico, como Thomas Mann, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Richard Strauss e Anton Webern, bem como personalidades da realeza e da política.

Como mencionado no início do presente texto, a 8ª sinfonia de Mahler é dividida em duas partes: a primeira com o hino latino *Veni Creator Spiritus*, de autoria do monge beneditino Rabanus Maurus (780-856), e a segunda com a cena final do *Fausto*. O canto de abertura é entoado em momentos importantes da liturgia católica, como no dia de Pentecostes, quando línguas de fogo descem do céu e abençoam os doze apóstolos, Maria e outras figuras femininas. E é importante ter em mente que Mahler planejava, de início, uma sinfonia com quatro movimentos: o *Veni Creator Spiritus*, um *scherzo*, um adágio com o título de *Caritas* e o *finale*, que seria nomeado de *O Nascimento de Eros*.

Se hoje há muita discussão sobre o uso, na sinfonia, de um hino cristão na primeira parte e do texto literário na segunda, podemos imaginar a profusão de debates relacionados à “mistura” entre o *Veni Creator Spiritus* e a imagem de Eros que a sinfonia teria inicialmente. O adágio, que iria se chamar *Caritas*, indica, de certa forma, a imagem de amor que Mahler prezava – um amor de caridade em que a graça prevalecia, algo compartilhado, também, pelo próprio Goethe, e que pudemos contemplar nos sermões de Zossima, em *Os Irmãos Karamázov*.

Ainda sobre Eros, Stephen Johnson nos lembra que Mahler diz, em carta para sua esposa, datada de junho de 1910 – poucos meses, portanto, da estreia da sua 8ª –, que muito do seu pensamento sobre a sinfonia vem não apenas de Goethe, mas do diálogo entre Sócrates e alguns de seus amigos em *Simpósio*, de Platão. Diz Johnson, em um comentário que termina com uma provocação:

Em essência, o que ele [Mahler] diz é o mesmo que afirma Goethe quando diz que todo amor tem suas raízes na procriação e no impulso criativo superior. Para Sócrates e para Goethe, a procriação é uma atividade não só do corpo, mas também da alma, e ambas as atividades são fundamentalmente uma expressão de Eros, o "criador do mundo". Então Eros, não a terceira pessoa da Santíssima Trindade cristã, é o 'espírito criador' a quem Mahler invoca tão magnificamente na abertura da Oitava Sinfonia!<sup>159</sup> (JOHNSON, 2020, p. 43).

Já havíamos mencionado a respeito do significado do *espírito santo* para Mahler – essa terceira pessoa da Santíssima Trindade, relacionada de maneira muito forte com o *Credo* católico; nesse sentido, o uso do espírito *criador* (*creator spiritus*) para abrir a sua obra, e não o espírito *santo*, foi, para Mahler, uma decisão mais coerente com a sua própria crença. Esse espírito criador, além disso, traz também a ideia de evocação no sentido da busca por inspiração – é como se Mahler, no início da sua obra, pedisse que, talvez, Eros, o “criador do mundo”, o auxiliasse nessa caminhada ao longo da 8ª sinfonia, que culmina na apoteose da cena final.<sup>160</sup>

Vamos ao texto do hino, pavimentando, assim, o caminho para analisarmos a cena final da tragédia, tanto a escrita pela pena de Goethe, quanto a musicada por Mahler. A tradução é de Jorge de Almeida:

Vem, espírito criador!  
Visita as mentes de teus fiéis,  
Enche de graças celestiais  
Os corações que criaste.

Enche de graças celestiais  
Os corações que criaste.  
És chamado de consolador,  
Dom de Deus altíssimo,

Fonte viva, fogo, amor caridoso,  
E unção espiritual.  
Ilumina os nossos sentidos,  
Derrama amor em nossos corações.

Afasta as hostes inimigas,  
Concede-nos logo a paz,  
Para que, guiados por ti,  
Possamos evitar todo o mal.

<sup>159</sup> “In essence what he says is the same as Goethe's assertion that all love has its roots in procreation, and in the higher creative urge. For Socrates and for Goethe procreation is an activity not only of the body but also of the soul, and both activities are fundamentally an expression of Eros, the ‘creator of the world’. So Eros, not the third person of the Christian Holy Trinity, is the ‘creator spirit on whom Mahler calls so magnificently at the opening of the Eighth Symphony!”

<sup>160</sup> Vale mencionar aqui que Mahler, em carta, diz ter completado o esboço da 8ª sinfonia em apenas três semanas, afirmando que “o *todo* parou imediatamente diante dos meus olhos” durante esse tempo de composição (MAHLER *apud* FLOROS, 2000, p. 214, itálico nosso).

Tu, espírito de sete dons,  
 Dedo da mão direita de Deus Pai,  
 Dá-nos a conhecer o Pai,  
 Revela-nos o Filho.  
 E em ti, espírito de ambos,  
 Faz-nos crer para todo o sempre.

Dá-nos a alegria,  
 Concede-nos a graça,  
 Dissolve os liames da guerra  
 E promove os laços da paz.

Glória ao Pai, nosso Senhor,  
 E ao Filho que dos mortos ressuscitou,  
 E ao espírito consolador.  
 Glória ao Pai.<sup>161</sup>

O ar solene do primeiro verso, de total exaltação e êxtase, que conclama a vinda do criador – combinado, na sinfonia, com a entrada do órgão –, já demonstra a vontade de Mahler de estabelecer um contraste com o início da segunda parte da sinfonia, mais reflexivo, e que funciona, como veremos, como um prelúdio wagneriano do que está por vir. Aqui, nos primeiros compassos da sinfonia, o clima é de total abertura do coração de todos os homens, que se enche de “graças celestiais”.

Stephen Johnson menciona o contraste do hino em relação ao teor dos escritos religiosos da época em que foi escrito; neles, o homem estaria ligado por toda a eternidade ao pecado original. Como argumenta o estudioso, o hino oferece esperança a essa visão agostiniana principalmente, na visão do autor, ao afirmar que esse espírito criador “Ilumina” os sentidos (*Accende lumen sensibus*). O momento expressaria justamente a *possibilidade* que o homem teria de se redimir, em vida, do pecado primevo (JOHNSON, 2020, p. 45); agora, os suplicantes assumem uma postura de maior receptividade à graça que está sendo infundida, graça esta que afasta todo o mal e guia o coração dos homens para a luz.

Jesus, assim como veremos na cena final, não é mencionado pelo nome, sendo, aqui na tradução utilizada, o “Filho Salvador” – no original, temos apenas “*Filium*”. Essa alusão indireta à figura de Cristo – que aparece aqui em uma posição mais passiva se comparada a do “espírito criador” –, aparecerá de maneira parecida no texto de Goethe para a sua cena final.

<sup>161</sup> Texto em Latim, bem como a tradução, tirados da página: <http://www.salasaopaulo.art.br/upload/2019-livretos/2019-site-ssp14-mahler8-legenda.pdf>. No original: “Veni, creator spiritus,/ Mentis tuorum visita;/ Imple superna gratia./ Quae tu creasti pectora.// Infirma nostri corporis./ Firmans virtute perpeti;/ Accende lumen sensibus./ Infunde amorem cordibus.// Hostem repellas longius./ Pacemque dones protinus;/ Ductore sic te praevio/ Vitemus omne pessimum.// Tu septiformis munere,/ Dextrae paternae digitus./ Per te sciamus da Patrem./ Noscamus atque Filium. Te utriusque Spiritum/ Credamus omni tempore.// Da gaudiorum praemia/ Da gratiarum munera;/ Dissolve litis vincula,/ Adstringe pacis foedera.// Gloria sit Patri Domino,/ Natoque, qui a mortuis/ Surrexit, ac Paraclito/ In saeculorum saecula”. Tradução: Jorge de Almeida. Acesso em 24 nov. 2022.

O *Veni Creator Spiritus* termina de maneira apoteótica, confirmando a ideia de total abertura por parte da humanidade ao espírito criador que, assim como aconteceu com os apóstolos no Pentecostes, abre os céus e abençoa todos aqueles que desejam receber o amor divino.

Passando para a segunda parte, sua abertura atua como um prelúdio para o texto de Goethe. Totalmente instrumental, ela é sombria e atua com o intuito de estabelecer o cenário onde Fausto terá a sua alma salva – e, claro, como dissemos, é inevitável ressaltar a semelhança com a abertura (prelúdio) de uma ópera, gênero que Mahler conhecia largamente e que tinha como nome máximo Richard Wagner.

Mas, embora soturna, ela anuncia a beleza do entorno que descreve. Como disse Stephen Johnson, estamos agora com os olhos voltados para o céu, e o contraste entre o fechamento da primeira parte – solar e de enaltecimento do espírito que abençoa a todos –, e a cena que agora se abre, atua justamente com o intuito de conferir um ar solene e grave para o que está por vir (JOHNSON, 2020, p. 108).

Essa abertura de Mahler dá forma aos primeiros versos de Goethe para a sua cena final:

#### CORO E ECO

Freme o verdor na serra,  
Crava-se a rocha em terra,  
Silva à raiz se aferra,  
Mata alta mata encerra.  
Jorra a onda da onda oriunda,  
Sombra em caverna afunda.  
Mansos, com passo amigo,  
Rondam leões nosso abrigo,  
Sítio a orações votado,  
Cume do amor sagrado.

(v. 11844-11853)

A cena final inicia-se, da mesma forma que a música de Mahler, de maneira solene, anunciando, como diz Constantin Floros, quatro conceitos fundamentais: “a ideia de amor eterno, graça divina, inadequação terrena e reencarnação espiritual (a continuação da vida após a morte)”<sup>162</sup> (FLOROS, 2000, p, 230). E se Stephen Johnson, por sua vez, argumenta que há um certo desequilíbrio entre as atmosferas musicais e literárias – para ele a música de Mahler é mais sombria do que o texto que a descreve –, ressaltamos o fato de que a cena acontece nas “Furnas Montanhosas, floresta, rochedo”, conforme título dado por Goethe. A atmosfera é,

---

<sup>162</sup> “the ideas of eternal love, divine grace, earthly inadequacy, and spiritual reincarnation (the continuation of life after death).”

portanto, soturna, e mesmo que saibamos para onde a narrativa irá se encaminhar, esse momento precisa ser misterioso e, podemos dizer, dotado de uma certa tensão. Reflexo claro dessa tensão está no fato de o coral cantar em sussurros, pausadamente – como que segurando o suspiro a cada sílaba enunciada –, criando, assim, um senso de expectativa e apreensão.

Após o antepenúltimo verso do trecho, temos, no texto de Goethe e na música de Mahler, uma mudança muito forte dessa atmosfera. O prenúncio disso já se configura no fato de os leões ali presentes serem mansos, de “passo amigo” – ou seja, a natureza ali descrita é amistosa e, embora misteriosa, como dissemos, não deixa de ser dotada de uma leveza até certo ponto convidativa. Assim, Mahler ressalta essa aparente dualidade mistério-leveza na sua música. O coral transparece essa mudança ao descrever o espaço como um “Sítio a orações votado,/ Cume do amor sagrado”.

O mistério da fé, tão trabalhado por Dostoiévski, é aqui anunciado na ideia de salvação em meio a uma natureza que, embora enigmática, dá boas-vindas às almas que aspiraram e souberam discernir, ao longo da caminhada terrena, o bem do mal.

Seguindo-se a essa abertura, temos a fala do *Pater Ecstaticus*, “caracterizado pelo dom do êxtase e da levitação”, como diz Marcus Mazzari, em nota. O estudioso acrescenta, ainda, que todas as figuras desses “Pais” foram tiradas da tradição medieval-católica, sendo ligadas à ideia de martírio e de entrega (MAZZARI *in* GOETHE, 2017, p. 1029), como fica evidente na fala seguinte:

PATER ECSTATICUS (*flutuando acima e abaixo*)

Do êxtase eterno ardor,  
Férvida união do amor,  
Flâmeo penar do seio,  
Célico, espúmeo enleio.  
Fogos, abrasem-me,  
Clavas, arrasem-me,  
Setas, lancinem-me,  
Raios, fulminem-me!  
Tudo o que passa,  
Vão se desfaça,  
Brilhe o imortal fulgor  
Do astro do eterno amor.

(v. 11854-11865)

A palavra amor é repetida duas vezes aqui, e será, como veremos, recorrente ao longo da cena. Os violinos preenchem toda a paisagem sonora, e há, na fala dele, um prazer quase erótico no seu sofrimento em nome desse “eterno amor”; as clavas, o fogo, as setas e os raios têm, aqui, sua importância relativizada, uma vez que o sofrimento terreno é, à luz da salvação

divina, algo que passa e se desfaz depois que esse “imortal fulgor” se estende sobre essa alma. O nome “Ecstaticus” significa, em grego antigo (*ekstasis*), “estar fora de si mesmo”, ideia esta que, segundo Stephen Johnson, estaria no fato de o *Pater* transcender os limites do próprio corpo a partir dessa ligação mística com o divino (JOHNSON, 2020, p. 113); por isso a indicação cênica de Goethe: “flutuando acima e abaixo”.

O estudioso acrescenta que, nesse momento da sinfonia de Mahler, há o uso do motivo musical *Accende lumen sensibus* (“Ilumina os nossos sentidos”), cantado pelo coral durante o *Veni creator spiritus*. Para Johnson, esse reaproveitamento tem relação com a capacidade do *Pater Ecstaticus* de elevar-se – transcender o terreno:

[...] a noção de ascensão, antes sombria e desalentada, adquire nova força a partir da intercessão do *Pater Ecstaticus*. Este é um exemplo revelador de como o uso de Mahler de seu material temático na Oitava Sinfonia – e particularmente nesta segunda parte – está brilhantemente equilibrado entre o argumento sinfônico abstrato e o desenvolvimento dramático e conceitual<sup>163</sup> (*ibid.*, p. 114).

A junção texto e música traz uma nova perspectiva para a história que está sendo contada; a entrada do *Pater Ecstaticus*, tanto no texto de Goethe quanto na música de Mahler, dá um novo olhar sobre o que são aquelas “Furnas Montanhosas, floresta, rochedo” ao ligar a ideia de sofrimento terreno ao amor divino – da possibilidade de salvação mesmo se considerarmos a nossa finitude e a nossa predisposição ao pecado. O “mártir” *Ecstaticus* é o primeiro dos seis personagens que descrevem a sua entrega ao amor divino; como será possível perceber, o arrependimento, a penitência e, ultimamente, o perdão divino, será corrente na descrição que cada um deles irá trazer para o texto.

A retomada de motivos musicais da primeira parte da sinfonia de Mahler é enaltecida também por Constantin Floros, que diz:

Quanto mais se estuda a Oitava, mais se percebe que Mahler emprega a técnica do *Leitmotiv* de Wagner de uma forma muito individual. Os empréstimos da primeira parte, a antecipação do que está por vir, o retorno ao que era e as seções inter-relacionadas da segunda parte – tudo isso serve para trazer profundas conexões emocionais e intelectuais. A segunda parte da Oitava está repleta de referências ao passado e ao futuro<sup>164</sup> (FLOROS, 2000, p. 230).

<sup>163</sup> “the notion of ascent, previously sombre and dispirited, has acquired new force through *Pater Ecstaticus*'s intercession. This is a telling example of how Mahler's use of his thematic material in his Eighth Symphony - and particularly in this second part - is poised brilliantly between abstract symphonic argument and dramatic, conceptual development.”

<sup>164</sup> “The more one studies the Eighth, the more one realizes that Mahler employs Wagner's *Leitmotif* technique in a highly individual way. The borrowings from the first part, the anticipation of that which is to come, the return to that which was, and the interrelated sections of the second part-all these serve to bring about profound emotional and intellectual connections. The second part of the Eighth is full of references to past and future.”

Tendo isso em mente, a entrada do *Pater Profundus* atua como um contraste ao que lemos – e ouvimos – na fala do *Pater Ecstaticus*. Temos, agora, uma espécie de “agonia espiritual”, como definiu Stephen Johnson (2020, p. 117):

PATER PROFUNDUS (*região baixa*)

Como, a meus pés, rocha abismal  
 Domina abismos mais nos baixos,  
 Como à voragem torrencial  
 Afluem mil cristalinos riachos,  
 Como seu próprio vigor,  
 Eleva o tronco na atmosfera,  
 Assim é o onipotente amor  
 Que tudo cria, tudo opera.  
 Frigor tremendo me circunda,  
 Tal qual tremessem serra e mata,  
 Mas, em profícua ação se afunda  
 Ao precipício a catarata,  
 Chamada a aguar o vale ameno;  
 O raio que, ígneo, resvalara,  
 A limpar o ar que acre veneno  
 E miasmas do solo exalara –  
 Núncios de amor são! Vozes trazem  
 De que, ao redor, perpétuo, cria.  
 O fundo ser também me abrasem,  
 Onde a razão, nublada, fria,  
 Atada à percepção mais fraca,  
 Se exaure em dor que, ardente, a mina.  
 Deus, de minha alma a sede aplaca!  
 Meus pensamentos ilumina!

(v. 11866-11889)

Na indicação cênica de Goethe, “região baixa”, fica claro que o clamor do *Pater Profundus* vem dos “abismos mais baixos”, da “rocha abismal”, e assim por diante. O pedido para que o divino aplaque a sua dor contrasta com a fala do *Pater Ecstaticus* – este não apenas sente o prazer no sofrimento, mas exalta a dor como prova da sua fé. Aqui, por outro lado, temos um personagem que, embora totalmente entregue ao amor divino – os eventos que se sucedem são “núncios de amor” –, pede que Deus ilumine seus pensamentos e traga o fim do sofrimento que o domina. Stephen Johnson ressalta também a diferença entre o que Goethe escreveu e a forma como Mahler musicou: para o crítico, o *Pater Profundus* de Goethe é mais assertivo na sua fala se comparado ao baixo que entoa o trecho (JOHNSON, 2020, p. 117). E, de fato, é possível notar uma certa hesitação da voz – uma certa apreensão na busca por confirmação de que a dor que sente será aplacada pelo amor divino.

O motivo musical *Accende lumen sensibus* aparece três vezes nessa fala, indicando, assim, a ideia de busca espiritual desse personagem, que clama aos céus que ilumine seus pensamentos.

Em seguida, temos a entrada do *Pater Seraphicus* e o diálogo que promove com os infantes bem-aventurados – estes, natimortos, ou que faleceram muito cedo, antes de serem batizados. O *Pater*, que se encontra na região mediana – diferente do *Pater Profundus* –, auxilia os infantes na aquisição de mais conhecimento a respeito da existência terrena, uma vez que, por terem morrido cedo, não tiveram a experiência de vida que os outros seres humanos tiveram.

PATER SERAPHICUS (*região mediana*)

Que áurea nuvenzinha plana  
Entre a ondulação dos pinhos?  
Sinto a vida que lhe emana?  
São os jovens geniozinhos.

CORO DOS INFANTES BEM-AVENTURADOS

Dize-nos, Padre sereno,  
Onde estamos, somos quem?  
Gratos vês-nos, tão ameno  
De toda existência é o bem.

PATER SERAPHICUS

Seres! Meia-noite nados,  
Alma e senso ainda dormentes,  
Logo aos pais arrebatados,  
Ganho dos celestes entes.  
Quem vos ama, etéreos filhos?  
Percebeis; chegai-vos, pois!  
Mas os árduos térreos trilhos  
Ignorais, felizes sois!  
Vinde no órgão do qual raia  
Minha terrenal visão,  
Como a vossa própria usai-a,  
Contemplai esta região!

(*Acolhe-os em si*)

Arvores são, são rochedos,  
Quedas de água, que em remoinho  
Troante caem por pedras, bredos,  
Encurtando o árduo caminho.

INFANTES BEM-AVENTURADOS (*de dentro*)

Majestoso isso é, imenso,  
Mas, sombrio ao nosso olhar,  
De pavor nos enche o senso.  
Deixa-nos, bom pai, voltar!

## PATER SERAPHICUS

Retornai à luz superna,  
 Crescei sempre em graça rica,  
 Onde em forma pura, eterna,  
 De Deus a aura fortifica.  
 Pois dos gênios o alimento  
 No éter livre, só, se alcança:  
 Do perene amor portento,  
 Que ala à bem-aventurança.

(v. 11890-11925)

Para a 8ª sinfonia, Mahler decide tirar esse diálogo, e há muita discussão a respeito de tal decisão. Carl Niekirk afirma que a escolha teve como base o apreço da música de Mahler pela oposição – a região média da cena configuraria um meio termo que o músico decide não contemplar na sinfonia (NIEKIRK, 2006, p. 251). A caracterização do espaço com o *Pater Ecstaticus* na região alta da cena, e a do *Pater Profundus* na região baixa, bastaria para transmitir a mensagem e valorizar a oposição entre as duas visões do divino que essas figuras representam.

Mas é inevitável pensarmos que a escolha esteja mais ligada ao fato de Mahler não acreditar que crianças não batizadas estariam no limbo, e que precisariam da ajuda de uma entidade como a do *Pater Seraphicus* para se salvarem. Assim, eliminando esse trecho da sua sinfonia, a ideia de que é necessário um “meio termo” para a salvação dos infantes é também eliminada – o paraíso seria fato consumado no instante em que essa criança morre, independentemente de ser ou não batizada. Não há limbo no paraíso mahleriano, e isso diz muito se pensarmos na ideia de salvação que o músico traz, como veremos no texto da sua 2ª sinfonia. No caso de Goethe, mesmo colocando esse meio termo para as crianças que morreram prematuramente e que não foram batizadas, a salvação virá de qualquer forma, sendo apenas necessária essa “instrução” por parte do *Pater Seraphicus*.

Na sequência, temos o coro dos anjos e dos infantes bem-aventurados – estes já estão circulando pelos “píncaros mais altos”, ou seja, estão salvos. Aqui, poderíamos pensar que Mahler, a partir da tese que mencionamos – a de não usar esses infantes na sua sinfonia por não acreditar no limbo –, iria retirar também esse diálogo; mas, como dissemos, eles já foram salvos pelo divino; além disso, o que interessa a Mahler é a mensagem que esse coro passa e que reforça, na sinfonia, a ideia de que eles estarão, depois de mortos, diante do olhar divino, como diz um dos versos.

Além disso, a noção de enteléquia aparece aqui pela primeira vez na cena final – o fato de Fausto ter aspirado pelo desenvolvimento da sua alma, durante todo o percurso da tragédia, é um dos motivos de ele ser salvo:

CORO DOS INFANTES BEM-AVENTURADOS (*circundando os pináculos mais altos*)

As mãos enlaçai  
Em ronda nos ares,  
Com júbilo entoai  
Sagrados cantares!  
Celestes sinais  
Segui no almo enlace,  
O Ser que adorais  
Vereis face a face.

ANJOS (*planando na atmosfera superior, levando a alma imortal de Fausto*)

O nobre espírito está salvo  
Do mundo atro dos demós:  
Quem aspirar, lutando, ao alvo,  
À redenção traremos.  
E se lhe houvera haurir de cima,  
Do amor a graça infinda,  
Dele a suma hoste se aproxima  
Com franca boa-vinda.

(v. 11926-11941)

Aqui fica claro que a salvação de Fausto irá se realizar, como dissemos, pela sua aspiração em vida, mas que o amor e a graça são também componentes fundamentais para a ascensão de Fausto ao empíreo; como veremos, Margarida será aquela responsável por atrair o protagonista e consumir a sua redenção. E nos famosos versos: “Quem aspirar, lutando, ao alvo,/ À redenção traremos” aparece novamente o motivo musical *Accende lumen sensibus*, refletindo a ideia de que o aspirar traz luz à alma daquele que busca o desenvolvimento interior.

A música muda de humor, saindo do mais sombrio para um clima mais elevado e festivo (um *scherzo*) – os anjos entoam um canto de confirmação de que aquela “alma imortal”, como diz a indicação cênica, está salva. Daqui para frente, a música de Mahler muda de ares, e estamos certos de estarmos totalmente nas nuvens, e não mais próximos dos rochedos e das florestas. O amor, como dissemos, é agora o protagonista e o responsável por encaminhar a alma de Fausto efetivamente para o paraíso. A fala dos “Anjos mais Jovens” confirma isso:

OS ANJOS MAIS JOVENS

Rosas, que a fé expiatória  
De almas salvas espalhará,

Foram lanças da vitória;  
 Consumou-se a ação preclara,  
 Da alma eterna houve a conquista.  
 Pôs-se em fuga a horda malquista,  
 De anjos maus limpou-se a arena;  
 Em vez de ânsias da Geena,  
 Os feriu amor mordaz;  
 Até o Mestre-Satanás  
 Em pungente amor soçobra.  
 Jubilai! findou-se a obra!

(v. 11942-11953)

As pétalas de rosa que os anjos jogaram no final da cena anterior ao redor do corpo de Fausto atuaram como “lanças da vitória”, espantando a “horda malquista”; o amor tem aqui um papel ativo e, de certa forma, hostil àquilo que ousa afrontá-lo – é um amor “pungente”, mordaz, que soçobra Satanás, deixando-o prostrado. O tema musical do *Veni Creator Spiritus*, *Accende lumen sensibus*, aparece novamente durante a fala do coro, mas dessa vez acompanhado do tema musical cantado no verso seguinte do hino: *Infunde amorem cordibus* (“Derrama amor em nossos corações”), algo que faz sentido quando temos, ao longo do trecho, essa ideia sendo enfatizada.

Há, no entanto, uma mudança de clima na música, confirmada pela fala dos “Anjos mais Perfeitos” – a música parece perder o sentido afirmativo que o verso final do coro anterior (Jubilai! findou-se a obra!) havia estabelecido:

#### OS ANJOS MAIS PERFEITOS

De alçar o térreo resto  
 O fardo nos é dado,  
 E fosse ele de asbesto,  
 Não é imaculado.  
 Se o espírito amalgama  
 Com força os elementos,  
 Anjo nenhum destrama  
 Os firmes ligamentos  
 Da íntima essência dual!  
 Do entrelaçado par:  
 Só o amor eternal  
 O pode separar.

(v. 11954-11965)

Precisamos lembrar aqui as “duas almas” que Fausto diz trazer dentro de si: uma delas que se agarra “ao mundo e à matéria”, e a outra que “busca a plaga etérea”. Aqui na fala dos anjos fica clara a *necessidade* dessa separação acontecer para que o espírito de Fausto possa ascender aos céus; mas isso não é tarefa para os anjos, mas da intercessão do “amor eternal”.

Marcus Mazzari, fazendo uso de uma colocação do crítico Albrecht Schöne, menciona que nos versos “Os firmes ligamentos/ Da íntima essência dual”, há uma alusão “aos processos alquímicos de depuração, que segrega o elemento impuro de turvações terrenas (culpas) e o desprende da substância ‘pura’ da entelúquia” (MAZZARI *in* GOETHE, 2017, p. 1043).

Em seguida, temos dois coros e os oito primeiros versos do *Doctor Marianus*, personagem este que Goethe descreveu como um “teólogo erudito” conhecido pela sua devoção à Virgem Maria “e pela eloquente exaltação dogmática da mesma” (GOETHE, 2017, p. 1043). Os coros e o início da fala do teólogo, são, na sinfonia de Mahler, cantados simultaneamente.

#### OS ANJOS MAIS JOVENS

Nublando nas alturas,  
Na alva aérea,  
Sinto almas puras,  
Em vida etérea.  
A nuvem se esclarece!  
Vívida hoste aparece  
De infantes beatos,  
Livres do fardo terrenal,  
Bailando na atmosfera,  
Que aspiram gratos  
Nova aura e luz vernal  
Da empírea esfera.  
No umbral das perfeições celestes  
Seja ele unido a estes,  
Em beata espera!

#### INFANTES BEM-AVENTURADOS

Com júbilo o acolhemos  
No estado de crisálida;  
Da angélica hoste obtemos  
Destarte fiança válida.  
O véu de flóculos se esvaia  
Que ainda lhe envolve a essência!  
Grande e magnífico já raia,  
Em célica existência.

#### DOCTOR MARIANUS (*na mais alta, translúcida cela*)

É imensa a vista aqui,  
O ser se exalta e apura.  
Fluem vultos feminis ali,  
Flutuando à altura.  
Ao centro, a Altíssima, no véu  
Fulgente de astros, é Ela!  
Rainha esplêndida do Céu,  
Em glória se revela.

(v. 11966-11996)

Nesse diálogo entre os anjos mais jovens e os bem-aventurados, fica revelado que a alma de Fausto – sua entelúquia – está agora na atmosfera superior em estado de “crisálida”. Como aponta Marcus Mazzari, Goethe emprega aqui o uso do termo no sentido biológico, quando um ser, por exemplo a borboleta, encontra-se no estado intermediário da sua metamorfose (pupa), ou seja, entre a sua fase de larva e de inseto plenamente formado; em carta a Schiller, há inclusive uma menção a esse processo que Goethe chama de “o mais belo fenômeno que conheço no mundo orgânico” (GOETHE, 2017, p. 1045). A intervenção do amor divino, que está prestes a acontecer, é precedida, portanto, desse momento de transição da alma de Fausto.

Quando os infantes mais jovens entoam o verso “Nova aura e luz *vernal*” – ou seja, a luz da primavera que agora chega para Fausto –, temos o uso do *Glockenspiel*, conhecido também como “celesta”, ou “jogo de sinos”, que passa uma sensação de leveza e ascensão, justamente o que temos aqui nesse momento da cena, quando tudo parece estar planando, acima, nas esferas celestes.

A fala de *Doctor Marianus* já indica o surgimento da *Mater Gloriosa* e das penitentes, entre elas Margarida. A indicação de Mahler é para que a fala de *Marianus* comece *piano*, como se estivesse na distância, e, aos poucos, vá ganhando força quando ele avista a Virgem Maria (JOHNSON, 2020, p. 128). Ela é chamada, aqui, de “Altíssima” – e precisamos lembrar que na primeira parte, mais especificamente no “Prólogo no Céu”, temos apenas figuras masculinas e a presença do “Altíssimo”; agora, são as personagens femininas que compõem o empíreo, reforçando a ideia que veremos no coro final, quando é o “eterno feminino” o responsável por levar a alma de Fausto definitivamente para o céu.

Na sequência, a indicação cênica “extasiado” para o momento seguinte da fala do *Doctor* já indica a aproximação da *Mater Gloriosa*:

DOCTOR MARIANUS (*extasiado*)

Soberana-mor do mundo!  
Deixa-me no azul etéreo,  
No arco celestial, profundo,  
Contemplar o teu mistério!  
Vê o que imo e suave encanta  
A alma do varão,  
E o que te oferece em santa,  
Rapta exultação.

Firme e invicto o brio em nós  
Quando, augusta, ordenas;  
Calma-se o ardor, logo após,  
Quando nos serenas.

Virgem cândida, perfeita,  
Mãe de claridade,  
Soberana Nossa Eleita,  
Suma divindade.

Nuvens a envolvem,  
Leves, fluentes,  
Frágil povinho  
De penitentes,  
Estão-lhe aos joelhos,  
O éter haurindo,  
Graça usufruindo.

(v. 11997-12019)

Interessante notar que o *Doctor Marianus* deseja contemplar “o mistério” de Maria – o que traz à lembrança um dos aspectos fundamentais na crença de Dostoiévski: a ideia de a fé estar amparada nesse mistério divino. Em outras palavras, sabemos que ela existe, mas está envolta pela aura do mistério, o que confere à sua figura um caráter ainda mais superior e divino.

No verso “Virgem cândida, perfeita” temos a entrada do coro, que se une a *Marianus*. E embora tenhamos, três versos adiante, na tradução de Jenny Segall, o verso “Suma divindade”, uma tradução mais literal nos diz “semelhante a deuses”, como aponta, em nota, Marcus Mazzari (*in* GOETHE, 2017, p. 1049). Esse fato reforça ainda mais o sincretismo da crença de Goethe, que, em uma cena preenchida por figuras santas e alusões aos ritos católicos, trabalha com a ideia de existirem vários deuses; isso autoriza a seguinte pergunta de Stephen Johnson: “Há entidades pagãs no paraíso de Goethe?”<sup>165</sup> (JOHNSON, 2020, p. 130).

A pergunta fica no ar.

Mas no céu de Mahler, por sua vez, sabemos que não há nuvens, pois o compositor tira, na 8ª sinfonia, o trecho em que Maria estaria envolvida por elas. Talvez tenha feito isso para colocar ainda mais em evidência o momento em que a *Mater Gloriosa* aparece – “surge planando” é a indicação cênica para esse trecho. Mahler musica esse momento alguns versos antes do que temos no texto de Goethe, antecipando, assim, a chegada de Maria.

A harpa e o piano entram em arpejos e a música muda totalmente: temos agora algo que se assemelha à suspensão do tempo, e não é preciso muito esforço imaginativo para podermos ver a *Mater Gloriosa* ali, flutuando, quando os violinos entram silenciosamente – mas de maneira muito expressiva – com um tema musical que Mahler pede, em partitura, que seja tocado *schwebend* (“pairando”, em tradução nossa) e *vibrando*. É sem dúvida um dos momentos mais reconfortantes e de profunda delicadeza em toda a obra de Mahler; nele, podemos

---

<sup>165</sup> “are there pagan deities in Goethe’s Heaven?”

vislumbrar o paraíso que Dante, na sua *Divina Comédia*, tão bem descreveu: cheio de graça e beleza.

Em sussurros, entra o coral:

Tu, que imaculada és,  
A ti é outorgado  
Virem-te em confiança aos pés,  
As que têm errado.  
Arrastadas na fraqueza,  
Falham; quem, a sós,  
Dos desejos frágil presa,  
Lhes desprende os nós?  
Que pé pisa sem falhar  
Chão liso e traiçoeiro?  
A quem não seduz olhar,  
Bafo lisonjeiro?

(v. 12020-12030)

Os dois últimos versos são suprimidos na 8ª sinfonia, e podemos nos perguntar se o motivo de isso acontecer tem alguma relação com o fato de Mahler querer retirar uma alusão a um acontecimento anterior do *Fausto*, na primeira parte da tragédia. Marcus Mazzari nos lembra que Margarida – a *Mater Dolorosa* –, em canção que entoa ao lembrar do seu amante, diz: “De sua voz/ O som almejo,/ Seu trato meigo,/ Ai, e seu beijo!” (v. 3396-3401); Mahler pode ter considerado o trecho uma lembrança que preferiu deixar de lado, ainda mais porque, como veremos, é ela a responsável por levar Fausto ao paraíso.

Antes disso, temos o “Coro das Penitentes” (entre elas Margarida), que entoam, juntas, os seguintes versos:

#### CORO DAS PENITENTES

Elevas-te, ó Rainha,  
À perenal mansão;  
Ouve-me, ó Virgem Minha,  
Ó fulgida visão,  
Ó Mãe de Compaixão!

(v. 12032-12036)

Em seguida, cada uma das penitentes, prostradas em arrependimento, enunciam versos que pedem para Maria o perdão da alma de Fausto. Stephen Johnson lembra o ar “carregado de erotismo” contido em obras de literatura e de ópera do século XIX e início do XX; para o estudioso, Mahler mantém essa influência aqui no trecho. Como diz Johnson, essa é, afinal, uma obra de louvor a Eros, o criador do mundo (JOHNSON, 2020, p. 133) –, visão esta presente

na cena “Valpúrgis Clássica”, e que provavelmente pairava na mente de Mahler ao compor a sua sinfonia a partir do texto da tragédia (lembramos que a última parte da sinfonia teria o título “O Nascimento de Eros”). Vamos às penitentes:

MAGNA PECCATRIX (*São Lucas VII, 36*)

Pelo amor que aos joelhos santos  
De teu Filho, Homem e Deus,  
Derramou balsâneos prantos,  
Não obstante os fariseus;  
Pelo aroma que a bacia  
Largamente gotejou,  
Pela trança que, macia,  
Os pés sacros enxugou –

Como diz a indicação cênica, a personagem da *Magna Peccatrix* vem do evangelho de Lucas. Segundo nota, “a grande pecadora vai à casa de um fariseu onde Jesus comia, banha-lhe os pés com lágrimas, enxuga-os com os cabelos, cobre-os de beijos e unge-os com bálsamos” (MAZZARI *in* GOETHE, 2017, p. 1051); Jesus a perdoa pois ela demonstrou muito amor naquele ato. É nessa fala que há a única menção a Cristo em toda a cena final.

Agora quem fala é a *Mulier Samaritana*:

MULIER SAMARITANA (*São João IV*)

Pelo poço ao qual o gado  
Já antanho Abrão levava,  
Pelo jarro que o sagrado  
Lábio do Senhor tocara;  
Pelo manancial divino,  
Que, de lá, brotou fecundo,  
E em curso eterno, cristalino,  
Ao redor irriga o mundo –

(v. 12045-12052)

Segundo o evangelho de São João, a *Mulier Samaritana* foi uma adúltera que, após um encontro fortuito com Cristo, compreende a sua mensagem divina e se converte, arrependida dos seus pecados. A cena segue com a terceira penitente:

MARIA AEGYPTIACA (*Acta Sanctorum*)

Pela cova consagrada  
A que o Salvador baixou,  
Pelo braço que da entrada,  
Exortante, me expulsou;  
Pelos anos de expiação  
Que passei no árduo deserto,

Pelo adeus que, em rapta unção,  
Gravei sob o céu aberto –

(v. 12053-12060)

*Maria Aegyptiaca* é uma penitente egípcia que ganhava a vida como prostituta; depois de passar décadas no deserto procurando por expiação – e através da intercessão da Virgem Maria – ela é perdoada, fazendo agora parte do coro celeste.

Em seguida, as três se unem e cantam em contraponto clamando pela salvação da alma de Fausto – pedindo, assim, a mesma intercessão que elas tiveram para obter o perdão divino:

AS TRÊS

Tu que a grandes pecadoras  
Não recusas caridade,  
Penitências redentoras  
Elevando à Eternidade,  
Dá também a essa alma amante,  
Que falhou só uma vez,  
Que da falta era ignorante,  
Teu perdão, tuas mercês.

(v. 12061-12069)

Desde o aparecimento da Virgem Maria, “flutuando” no ar, a música muda totalmente de figura, adquirindo leveza e tranquilidade. Os violinos e a harpa são agora acrescidos de um bandolim, reforçando a atmosfera luminosa que agora domina o ambiente. No verso “Elevando à Eternidade”, vemos semelhança com a ideia não apenas de apocatástase, postulada por Orígenes e mencionada anteriormente, mas de desenvolvimento espiritual que aspira pela eternidade, conceito este que pode ser encontrado na filosofia de Gustav Theodor Fechner – estudioso admirado tanto por Goethe quanto por Mahler – e ligado à noção de enteléquia.

Se associarmos a apocatástase – ou seja, o retorno final de todos os seres à matéria divina – com o conceito aristotélico de enteléquia – o crescimento espiritual pelo esforço terreno –, temos grande parte da crença de Goethe e de Mahler colocada à luz. Os seres humanos, dentro da concepção trazida por Orígenes e da enteléquia aristotélica, buscam, em vida, o desenvolvimento espiritual e intelectual através do esforço e da entrega a essa natureza divina da qual fazem parte. É isso que Goethe fez através de seus escritos e o que Mahler realizou através da sua música.

As três penitentes asseguram, ao pedir o perdão de Fausto, que o protagonista “falhou só uma vez”, verso que pode remeter ao início da tragédia, quando ele faz o pacto com Mefistófeles, mas também ao erro que cometeu ao longo da sua vida: o esforço sem medir as

consequências – o aspirar constantemente que, sim, conferiu a ele a possibilidade de salvação, mas que deixou marcas pelo caminho; uma delas, a tragédia de Margarida, que, agora, vem clamar pelo perdão do seu antigo amado. A atitude dela é de pura graça – o amor *caritas* que ela, agora uma santa, sente na sua plenitude. Diz ela, nomeada aqui no trecho como *Una Poenitentium*:

Inclina, inclina,  
 Ó Mãe Divina,  
 À luz que me ilumina,  
 O dom de teu perdão infindo!  
 O outrora-amado  
 Já bem-fadado,  
 Voltou, vem vindo.

(v. 12069-12075)

A Margarida da primeira parte da tragédia entoava, na cena “Diante dos Muros Fortificados da Cidade”, a *Stabat Mater Dolorosa*: “Inclina,/ Ó tu das dores, Mãe Divina,/ A meu penar tua alma luz!” (v. 3587-3588). Agora, sua fala é direcionada para a *Mater Gloriosa*, deixando clara a mudança que se dá com a Margarida sofredora que tínhamos anteriormente. Antes, ela pedia para que Maria a iluminasse e desse fim à sua tristeza e penar; agora, o pedido é para que a luz divina que incide sobre ela, Margarida, ilumine a alma de Fausto com o brilho do perdão.

O coro dos Infantes Bem-Aventurados retorna, e pede que a entelúquia de Fausto os instrua:

INFANTES BEM-AVENTURADOS (*aproximando-se em movimento circular*)

Supera-nos, possante,  
 Dele a estatura, já;  
 O nosso zelo amante  
 À larga premiará.  
 Para nós se perdeu  
 Cedo o terrestre estar;  
 Mas este aprendeu,  
 Há de nos ensinar.

A PENITENTE

Em meio ao coro transcendente,  
 De si mal tem ciência o ente novo,  
 A vida eterna mal presente,  
 Já se assemelha ao santo povo.  
 Vê, como todo nó terreno  
 Despeja com a matéria humana,  
 E das etéreas vestes pleno  
 Vigor da juventude emana!

Concede-me orientar-lhe a espera,  
Cega-o ainda a nova luz que o banha.

(v. 12076-12093)

A última fala de Margarida na tragédia reforça a sua disposição de orientar a alma de Fausto – agora já desligado de todo o “nó terreno” e retornado à sua juventude (Santo Agostinho, em escritos, dizia que o espírito, após a morte, ressurgia rejuvenescido). Os dois últimos versos pronunciados lembram o leitor do momento em que uma luz muito forte é acesa depois de um tempo em escuridão plena, e de como ficamos cegados por alguns instantes pela claridade. Aqui, a luminosidade divina cega Fausto, e enquanto o retorno da visão não chega, Margarida se dispõe a “orientar-lhe a espera”. Isso nos remete à cegueira infligida a Fausto pela figura da Apreensão: se antes a escuridão serviu para que o protagonista despertasse, no seu interior, a luz do discernimento – “A noite cai mais fundamente fundo,/ Mas no íntimo me fulge ardente luz” (v. 11499-11500) –, agora é a luz do entorno divino que o cega; Margarida será a responsável por guiar o ainda aprendiz celestial a se acostumar com tamanha luminosidade.

Não obstante, mesmo ofuscado pela luz, a alma de Fausto vislumbra pela primeira e única vez a voz da *Mater Gloriosa* – o símbolo do eterno feminino –, que diz para Margarida apenas os seguintes versos:

Vem! ala-te à mais alta esfera!  
Se te presente, te acompanha.

(v. 12994-12995)

Como indica a nota de rodapé de Marcus Mazzari, à semelhança do momento em que Fausto e Helena trocam versos rimados, a fala da Virgem Maria – em *pianíssimo*<sup>166</sup> – completa, em rimas, o que foi deixado solto no par de versos finais dito por Margarida (MAZZARI *in* GOETHE, 2017, p. 1061). O tema musical *Accende lumen sensibus* é ouvido ao fundo, e a penitente ascende à esfera mais alta acompanhada da alma de Fausto; *Doctor Marianus*, agora “prosternado em adoração”, como diz a indicação cênica, faz sua última loa à Virgem:

DOCTOR MARIANUS (*prosternado em adoração*)

Implorai o olhar divino,  
Frágeis penitentes,  
E ao sol do redentor destino,  
Vinde, renascentes!

<sup>166</sup> Mahler instrui que a soprano responsável por cantar esses dois versos esteja fora da cena, ou, como as orquestras fazem hoje em dia, que esteja em uma posição acima e distante de toda a orquestra e o coral.

Quem em tua luz caminha,  
Louve, adore-te a mercê;  
Virgem, Mãe, Deusa-Rainha,  
Misericordiosa sê!

(v. 12096-12103)

A “Deusa-Rainha” aparece novamente como correspondente a “semelhante a deuses”, fazendo-nos lembrar da abertura sincrética de Goethe a uma possível convivência do cristianismo com o paganismo. E fechando o *Fausto*, temos o misterioso *Chorus Mysticus*, que entoa:

#### CHORUS MYSTICUS

Tudo o que é efêmero é somente  
Preexistência;  
O Humano-Térreo-Insuficiente  
Aqui é essência;  
O Transcendente-Indefinível  
É fato aqui;  
O Feminil-Imperecível  
Nos ala a si.

FINIS

Depois que o coro canta esses versos, repetindo, em seguida, os dos primeiros e os dois últimos, entra novamente o órgão – que abriu a sinfonia no *Veni Creator Spiritus* –, e toda a orquestra agora entoa uma música colossal, que harmoniza com o a magnitude do que acaba de acontecer não apenas nesses versos finais, mas em toda a escalada de eventos dessa cena, que começa soturna e vai, aos poucos, ascendendo até as esferas celestiais mais altas, aladas pela força do Feminil-Imperecível.

A ideia de que aquilo que é efêmero é somente “Preexistência” torna-se algo corrente na exegese goethiana, e iremos colocar aqui a seguinte declaração do autor a respeito do tema:

O verdadeiro, idêntico ao divino, jamais se deixa apreender por nós de maneira direta. Nós o contemplamos apenas como reflexo, como exemplo, símbolo, em fenômenos particulares e afins. Nós o percebemos como vida incompreensível e, contudo, não podemos renunciar ao desejo de compreendê-lo. Isto vale para todos os fenômenos do mundo apreensível. (GOETHE, 2017, p. 1063)

Como um complemento a essa perspectiva, é interessante colocar a interpretação do próprio Mahler sobre os conceitos entoados pelo coro místico: principalmente a ideia de preexistência, essência e de “Feminil-Imperecível” – *Eterno Feminino*, em tradução literal, que preferimos usar aqui. Diz Mahler, em carta de junho de 1909 para sua esposa:

Tudo aqui é uma alegoria, um meio de expressar uma ideia que é, por definição, inadequada para cumprir os requisitos. Embora seja possível descrever coisas transitórias, podemos sentir ou imaginar, mas nunca abordar o que está por trás delas (isto é, tudo o que “aqui é essência” [verso do coro místico]), pois é transcendental e imutável, portanto, inexprimível. Aquilo que nos conduz com força mística – que toda criatura, talvez até toda pedra, sabe com absoluta certeza ser o centro de sua existência, e que Goethe aqui chama de Eterno Feminino – também aqui uma alegoria – ou seja, um ponto fixo, a meta – é a antítese do eterno anseio, esforço, movimento em direção a essa meta – em uma palavra, Eterno Masculino<sup>167</sup> (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 327).

A interpretação de Mahler é muito válida aqui, e acreditamos que vá ao âmago daquilo que Goethe desejava passar – se não inteiramente, ao menos de maneira mais que suficiente para entendermos melhor a sua visão sobre o final da tragédia.

Convivemos, na terra, com o insuficiente e insatisfatório; a aspiração constante para se chegar ao âmago servirá para que, depois da nossa morte, possamos não apenas vislumbrar, mas tornar-nos a *essência* (“O Humano-Térreo-Insuficiente/ Aqui é essência”), da mesma forma como acontece com Fausto ao longo de toda a apoteose da cena final – que lemos no texto de Goethe e ouvimos, com igual grandiosidade, nos minutos finais da sinfonia. O *mistério* divino, que na existência terrena é indefinível e inacessível, agora, no empíreo, torna-se realidade: “O Transcendente-Indefinível/ É fato aqui”. Nesse sentido, basta lembrarmos do que tratamos anteriormente não só em Goethe, mas também em Dostoiévski: a *busca* do artista pelo contato com o divino na natureza importa mais do que o desejo por uma resposta; esse constante aspirar através do esforço é o que nós, humanos “térreos-insuficientes”, podemos fazer ao longo das nossas vidas.

O esforço é o lado masculino dessa dualidade por excelência, o feminino representa o amor e a misericórdia. Nas palavras de Albrecht Schöne: “Enquanto na ação interna da tragédia o elemento ativo, violento, sempre aspirando e errando, é representado como um ‘Eterno-Masculino’, o amor salvífico, prestimoso, que doa a graça, revela-se aqui no símile do ‘Eterno-Feminino’” (SCHÖNE *in* GOETHE, 2017, p. 1065). Fausto chega à salvação não apenas pelo próprio esforço e conseqüente desenvolvimento da sua entelégia, mas pelo perdão divino

---

<sup>167</sup> “So here everything is an allegory, a means of expressing an idea, which is by definition inadequate to fulfil the requirements. While it may be possible to describe transitory things, we can feel or imagine but never approach what underlies them (i.e. all that which 'here is achieved'), for it is transcendental and unchanging, hence inexpressible. That which leads us forwards with mystical strength - which every creature, perhaps even every stone, knows with absolute certainty to be the centre of its existence, and which Goethe here calls Eternal Femininity - here too, an allegory - namely a fixed point, the goal - is the antithesis of eternal longing, striving, motion towards that goal - in a word, Eternal Masculinity.”

(concedido pela Virgem Maria) e pelo amor, simbolizado na figura de Margarida – a salvação não aconteceria sem o amor *caritas*, puro e que emana a graça divina.<sup>168</sup>

Para tentar descrever qual a essência desse Eterno-Feminino, Mahler faz uso de uma alegoria:

O Eterno Feminino nos carregou adiante. Chegamos, estamos em repouso, estamos na posse daquilo que na terra só poderíamos desejar ou lutar. Os cristãos falam de “bem-aventurança eterna”, e por causa da minha alegoria fiz uso deste belo e suficientemente mitológico conceito [duas linhas obliteradas] – e o mais acessível a esta era da história mundial. Espero ter me expressado claramente. Em qualquer discussão de conceitos tão incrivelmente sutis e irracionais, como eu disse, há sempre o risco de falar alguma tolice [...]<sup>169</sup> (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 327).

A ideia de “bem-aventurança eterna” como uma espécie de momento de repouso “em estado de êxtase”, se podemos colocar assim, se aplica aos santos – justamente aqueles que vemos aqui no paraíso da cena final do *Fausto*. Atingindo esse estado, e alçado pelo Eterno-Feminino às esferas mais altas, podemos chegar em posse “daquilo que na terra só poderíamos desejar ou lutar”, como nos diz Mahler; ou seja, daquilo que o esforço e a aspiração realizavam de maneira incompleta e passível de erros ao longo do caminho, como acontece com o protagonista de Goethe.

Sobre a noção do feminino como amor, Mahler, comentando uma colocação de Alma sobre o tema (infelizmente perdida), argumenta: “Você está certa em caracterizar esta última como a força do amor [...]. *Mater Gloriosa*, a personificação do Eterno Feminino, é o ápice”<sup>170</sup> (*ibid.*, p. 327).

São as figuras femininas que se destacam na cena final: as penitentes, entre elas Margarida, que clamam à Virgem Maria para perdoar os erros que Fausto cometeu na terra por estar em constante esforço e aspiração. E podemos nos perguntar aqui se o protagonista de fato se arrependeu dos seus pecados, mas lembremos do seu discurso final, que falava de um “povo livre em terra livre”, e do seu desejo de que esse momento chegasse, quando então diria: / Oh! para enfim – és tão formoso!”. Há, sim, nesse trecho, uma espécie de tomada de consciência da

<sup>168</sup> Mefistófeles venceria a aposta? Segundo Goethe, em carta, “apenas pela metade, e se metade da culpa recai sobre Fausto, o direito do velho Senhor em conceder indulgência logo entra em ação, para o mais alegre desfecho do todo” (GOETHE *in* MAZZARI, 2019, p. 176-177).

<sup>169</sup> “Eternal Femininity has carried us forward. We have arrived, we are at rest, we are in possession of that which on earth we could only desire or strive for. Christians speak of “eternal bliss”, and for the sake of my allegory I have made use of this beautiful, sufficiently mythological concept [two lines obliterated] - and the one most accessible to this era of world history. I hope I have expressed myself clearly. In any discussion of such incredibly subtle, irrational concepts, as I said, there is always the risk of talking rubbish [...]”

<sup>170</sup> “You are quite right to characterize the latter as the love force [...]. *Mater Gloriosa*, the personification of Eternal Femininity, is the culmination.”

parte de Fausto que, livre da magia de Mefistófeles, vislumbra um mundo de pessoas livres: “Fértil o campo, verde;/ Homens, rebanhos/ Povoando, prósperos, os sítios ganhos”. Há um ar sincero na sua colocação, e seus empreendimentos terrenos – alguns, sim, de natureza duvidosa – tinham em vista um bem maior que ele gostaria de ver realizado.

Mas a discussão para a presente tese pode ir muito além das fronteiras da tragédia de Fausto. Como mencionamos algumas páginas atrás, assim como o protagonista, tanto Goethe quanto Mahler realizaram um plano nas suas próprias vidas: os dois fizeram das suas existências um projeto artístico extenso e denso – Mahler, infelizmente, morreu aos 50, mas seguiria trabalhando e compondo de maneira prolífica da mesma forma que Goethe conseguiu fazer, morrendo aos 83 anos, semanas depois de terminar a sua obra prima.

Para os dois artistas, a ideia base de tudo está na relação aspiração-crescimento-erros-salvação, sem apego a uma fé específica. Isso abria terreno para que ambos fizessem uso dos ritos e crenças de outros credos – Goethe, aqui no *Fausto*, usa a escatologia católica para salvar o seu Fausto, mas mistura, ao longo das cenas anteriores, dezenas, talvez centenas de alusões a deuses pagãos, narrativas mitológicas, conceitos cristãos como o de apocatástase, e também práticas de caráter místico como, por exemplo, a da alquimia.

Mahler, na sua 8<sup>a</sup> sinfonia, juntou um hino cristão de evocação ao “espírito criador” e o uniu a seu texto literário favorito, este, como dissemos acima, todo um amálgama das mais variadas crenças. Para o compositor, um conceito como, por exemplo, o de Eterno-Feminino, mesmo não estando presente em nenhum texto religioso oficial, funcionava como uma importante ferramenta para se pensar o divino. Não importava, portanto, se tal conceito viria ou não dos textos sagrados ou de alguma corrente religiosa histórica respeitada e seguida, mas sim se o seu significado poderia conduzir a um melhor entendimento – mesmo que nunca chegando a uma resposta – do que pode ser esse divino, da forma como ele se manifesta na natureza e o efeito que confere à obra artística realizada.

Veremos agora, no capítulo final da presente pesquisa, como a obra de Mahler funcionou como um reflexo das suas maiores aspirações, principalmente no que diz respeito à sua crença no divino e a luta constante, no seu interior, sobre a relação entre bondade divina e sofrimento humano. Goethe atuou no sentido de conferir à crença de Mahler esse caráter ambíguo e de busca, ainda que sem resolução, do mistério divino; Dostoiévski desceu às profundezas com seus “estudos” sobre o bem, o mal e a liberdade humana, tríade esta que alimentou, ainda mais, os questionamentos mahlerianos.

## 6 O FINALE: GUSTAV MAHLER

Chegamos agora a uma espécie de conclusão, um momento que, embora não atue como um fechamento propriamente dito, irá reverberar tudo aquilo que foi escrito nos capítulos anteriores. E esperamos ter deixado claro aqui o quanto os assuntos discutidos têm relação com o mundo de Mahler – como tudo o que foi estudado era algo inerente ao intelecto do músico.

Na cena final do *Fausto*, a salvação do protagonista da tragédia de Goethe se liga à noção de redenção por que o próprio Mahler tinha apreço. Dostoiévski é a discussão mais filosófica, mais embrenhada na alma de cada um dos personagens que criou e que refletem a nossa condição humana trágica. Nesse sentido, se a crença de Goethe tem muitas semelhanças com a de Mahler, Dostoiévski é aquele que desenvolveu no músico a teia de questionamentos na qual essa crença procurava se assentar, não havendo, no entanto, nenhuma espécie de hierarquia entre aquilo que Goethe considerava válido e o que Dostoiévski, por sua vez, julgasse mais pertinente. O importante aqui, e que define a crença de Mahler de uma forma mais coesa, é que não havia, justamente, preferência por nenhuma visão em detrimento da outra – Mahler era aberto àquilo que considerava ser mais relevante para o embasamento da sua própria crença.

Já havíamos mencionado que a existência de Deus não era posta à prova nem por Mahler e nem para os seus dois autores preferidos: todos acreditavam no divino e não questionavam a sua presença no mundo; a questão era a *forma* como esse divino se apresentava e de como ele atuava na questão do sofrimento terreno – intrínseco à nossa existência – e a bondade de um ente que, teoricamente, era pura misericórdia. É aí que reside o questionamento de Mahler: não no sentido da ausência desse divino, mas na dúvida que emerge quando o consideramos um ser que é bondoso e misericordioso, mas que permite o sofrimento das suas criaturas.

Temos por certa – como esperamos ter deixado claro – a questão do esforço terreno como algo intimamente ligado à vida após a morte. Para Mahler e Goethe, o constante aspirar era fundamental para que a alma se desenvolvesse e mantivesse a sua força e resiliência depois de se desligar do seu aspecto terreno e material. O corpo era um instrumento para a alma, e o aspirar faria com que o espírito se edificasse em algo que pudesse se aproximar da substância divina. Ou seja, se o conhecimento pleno do divino era, em vida, algo impossível para Mahler e Goethe, o trabalho artístico atuaria como forma de *reconhecer* Deus para, após a morte da matéria, ter na alma – esta, substância eterna, da mesma forma que o divino – a confirmação dessa ligação fundamental com a substância divina.

No que diz respeito ao Deus de Dostoiévski, precisamos pensar que, a partir da leitura das obras do escritor russo, é certo que Mahler desenvolveu um conceito de humanidade muito particular – as diferentes vozes dos personagens, todas de igual peso e importância para a narrativa, formataram em Mahler uma visão muito mais rica das relações humanas. Como afirma o estudioso Robert Samuels, foi no período mais agudo do amadurecimento intelectual de Mahler que houve a descoberta do escritor russo; mais especificamente nos anos que se seguiram à sua nomeação como diretor da ópera de Viena (1897) e o seu casamento com Alma Schindler, em 1902 (SAMUELS, 2011, p. 246).

Mahler, já um leitor assíduo de Goethe, teve essa imensa adição ao seu repertório literário e pôde, ali, amadurecer a sua crença – e as dúvidas dali advindas – de uma forma incisiva, fator este que influenciou a composição das suas obras musicais daquele período, principalmente na 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sinfonias. Já sabemos que Dostoiévski, assim como Mahler e Goethe, tinha por certa a existência de Deus, mas o escritor russo, da mesma forma que os dois, procurou explorar na sua obra artística a sua visão de como divino e o terreno se relacionam. Como disse Dmitri Karamázov, há uma eterna briga entre o bem e o mal no coração dos homens, e o escritor russo a descreveu de maneira singular.

É claro que Mahler lia muitos outros escritores, como procuramos demonstrar no início da pesquisa, mas é em Goethe e Dostoiévski que podemos expor de forma mais clara como se apresentava a crença do músico que é tema principal do trabalho feito até aqui. Para tanto, iremos discutir, no presente capítulo – e à luz das considerações feitas sobre os dois escritores –, os textos utilizados por Mahler nas suas composições, tendo como foco as obras que aludem à temática religiosa, bem como as suas composições que, mesmo sem fazer o uso da palavra, podem nos dizer muito sobre a sua crença. Após traçar essa caminhada pelas suas composições, iremos fechar o capítulo fazendo um balanço entre tudo o que estudamos tanto no campo literário como filosófico.

Antes de entrarmos na obra musical de Mahler, é fundamental nos determos um pouco em alguns momentos da biografia do compositor; eles são importantes para nos localizarmos nessa caminhada pelas suas sinfonias e canções e compreendermos melhor o teor que a sua música adquire ao longo de tais acontecimentos. Nesse sentido, é preciso termos em mente que a vida de Mahler foi fundamentalmente regida por uma série de crises, a começar pelo fato de o compositor presenciar, durante a sua infância e juventude, a morte de seis irmãos; mais tarde, em 1899, Mahler fica à beira da morte depois de sofrer uma hemorragia; oito anos depois, em 1907, perde a sua filha, Maria Anna (1902-1907), descobre um defeito congênito no seu coração que o levaria à morte, e, como se não bastasse, é desligado da ópera de Viena. Três anos depois,

em 1910, descobre que a sua esposa tinha um caso com um outro homem, o que traumatiza ainda mais um já debilitado Mahler.

Todos esses acontecimentos foram marcantes para moldar a sua música, e ao longo do presente capítulo iremos abordar esses e outros momentos a partir da perspectiva das suas composições.

Dentre os eventos mencionados, fica claro que a morte esteve sempre assombrando Mahler. Veremos o quanto ela está presente em praticamente todas as suas composições, chegando ao ponto de Alma criticar o marido quando ele decide musicar, no período mais alegre da vida do casal – eles tinham duas filhas pequenas e Mahler estava dirigindo a ópera de Viena – o conjunto de poemas de Friedrich Rückert intitulado *Kindertodtenlieder* (“Canções sobre a Morte das Crianças”); poucos anos mais tarde, o casal perde uma das suas filhas, como dissemos.

Sobre a questão de a morte estar sempre pairando na música e na vida de Mahler, temos a seguinte citação de Stuart Feder:

Mahler revisitaria a morte muitas vezes em sua música. Ele mesmo conservou ricos vestígios daquelas sucessivas concepções infantis de morte cujo ponto final era a ansiedade. Dizer que Mahler simplesmente temia a morte deixa de lado a complexidade de sua experiência. Falando de forma mais direta, Mahler teve um romance psicológico multifacetado com a morte, não apenas o medo, mas o fascínio e, apesar da ansiedade, um desejo subjacente de experimentar a morte<sup>171</sup> (FEDER, 2004, p, 62).

A morte funcionava como um dos principais instrumentos para que Mahler compusesse os seus mundos. Os momentos mais luminosos da sua obra serviam justamente para valorizar as passagens mais sombrias que renunciavam, entre outros aspectos, essa sensação de finitude e de inevitabilidade que a morte traz. Não é por acaso, portanto, que dentro dos seus principais questionamentos é essa a temática que se destaca – a crença em um ser superior, mas sempre (des)amparada na noção de que tudo, um dia, terá um fim.

Assim, mesmo acreditando em um pós-morte, Mahler não queria deixar esse mundo; ele amava enormemente a natureza, seu trabalho como regente e, acima de tudo – e no mesmo patamar da sua querida Alma – amava os momentos em que podia se fechar para o mundo e compor as suas sinfonias, atividade esta sempre com vistas a estabelecer uma sinergia com o

---

<sup>171</sup> “Mahler would revisit death many times in his music. He himself retained rich vestiges of those successive childhood conceptions of death whose end point was anxiety. To say that Mahler simply feared death misses the complexity of his experience. More to the point, Mahler had a multifaceted psychological romance with death not only the fear but the fascination, and despite anxiety, an underlying wish to experience death.”

divino. Adiante, iremos notar o quanto esse sentimento de pertencimento ao mundo e à natureza se refletia em diversas das suas obras.

Vamos agora passar para as suas composições; nelas, veremos esse “espírito de Mahler” aplicado na sua música.<sup>172</sup> Como dissemos, iremos estudar não apenas as composições de Mahler em que temos o uso da palavra com vistas a discutir o divino, mas também obras que, embora instrumentais, dizem muito sobre o que é esse ser superior para o compositor.<sup>173</sup>

A primeira composição de Mahler, quando tinha ainda dezesseis anos (1876) – ou seja, nos seus anos de conservatório em Viena – foi o *Quarteto para Piano em Lá Menor*, em que temos apenas o primeiro movimento. Não é sabido se o ainda adolescente Mahler desejava completá-lo e desistiu, ou se o restante da peça não sobreviveu para a posteridade. O movimento é sombrio, em certos momentos quase uma dança, e embora apresente indícios do estilo musical de um Mahler mais maduro, lembra a música de Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897); isso talvez se deva ao fato de o jovem compositor querer agradar o corpo docente mais tradicionalista do conservatório, que tinha como um dos avaliadores justamente Brahms.

É possível notar um certo tormento de Mahler nessa música; além disso, há um ar lamentoso nas cordas, que, mesmo em momentos de maior intensidade – quando parece haver alguma tentativa de escape –, não permitem uma mudança efetiva, e a música segue, assim, resignada.

Durante os anos de 1880-1887, quando Mahler trabalhou como regente nas cidades de Laibach e Olmütz, temos uma composição intitulada *Lieder für Singstimme* (“Canções para Voz”), um conjunto de cinco canções para voz e piano.<sup>174</sup> Os textos utilizados – Mahler escreve para apenas uma das canções – são dos poetas Tirso de Molina (1579-1648) e Richard Leander (1830-1889), e remetem à ligação do eu poético com a natureza e à paixão por uma mulher, como podemos atestar nas duas últimas canções, de autoria de Molina, que falam sobre o

---

<sup>172</sup> Algumas das informações sobre as obras foram tiradas da página da fundação oficial de Gustav Mahler, no site <https://mahlerfoundation.org/>. Acesso em 23 nov. 2022. Quando outras fontes forem utilizadas, será destacado no texto.

<sup>173</sup> Não iremos trabalhar diretamente com *Des Knaben Wunderhorn*, ciclo de canções composto entre 1805 e 1808. No entanto, várias das suas *lieder* foram usadas por Mahler nas suas sinfonias – *lieder* que, importante destacar, se ligam muito à busca pelo divino, e que iremos trabalhar no momento em que discutirmos as obras. Além disso, não iremos nos deter na 10ª sinfonia, uma vez que ela é incompleta e ainda fruto de muita discussão dentro dos estudos mahlerianos.

<sup>174</sup> As canções se encontram no volume 1 de uma coletânea intitulada *Lieder und Gesänge* (Canções e Canto). Os textos encontram-se no seguinte site: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/lieder-fur-singstimme/>. Acesso em 24 nov. 2022.

personagem de Don Juan – Molina é conhecido por ter criado o mito na sua peça *O Trapaceiro de Sevilha* (1617).

*Das klagende Lied* (A Canção do Lamento), composta em 1880, é uma *cantata* que se assemelha a uma ópera devido à dramaticidade do texto e o desenvolvimento da narrativa através dos acontecimentos que se sucedem – o final, digamos, catastrófico, reforça essa comparação. O texto foi escrito pelo próprio Mahler mas teve como base tanto o conto homônimo de Ludwig Bechstein (1801-1860), como seu antecessor, *Der singenden Knochen* (“Os Ossos Cantantes”), dos irmãos Grimm. Importante mencionar que a escolha do texto por Mahler teve como forte influência a morte do seu irmão caçula, Ernst, alguns anos antes. Já havíamos mencionado a presença contundente da morte nas duas primeiras décadas da vida de Mahler, que perdeu seis dos seus irmãos durante esse período; “A Canção do Lamento” foi, portanto, uma homenagem a Ernst – Mahler também chamou a obra de “Minha Criança Afligida”.

A obra narra a história de dois irmãos que disputam o amor de uma rainha – ela pede que alguém encontre uma flor rara na floresta da região; um deles, o mais velho, acaba matando o mais novo, que havia achado a flor, e conquista, inicialmente, o coração da sua amada. Passado um tempo, um menestrel, que passava pela região, encontra um dos ossos do irmão assassinado e decide fazer uma flauta a partir do objeto; ao tocá-la, ouve o lamento:

Oh menestrel, meu querido menestrel  
Isto devo agora lamentar a você:  
Por uma florzinha lindamente colorida  
Meu irmão me matou!  
Na floresta foram branqueados meus jovens ossos,  
Enquanto meu irmão cortejou uma linda esposa!  
Ó tristeza, tristeza, ai!<sup>175</sup>

O menestrel, aflito pelo que ouviu, decide levar o osso à presença da rainha, que iria, naquele dia, casar-se com o irmão mais velho. Depois que a canção do lamento é tocada novamente, o noivo decide, ele próprio, tocar a flauta, ouvindo a seguinte canção entoada pelo seu irmão caçula:

“Oh irmão, meu querido irmão,  
Você me matou!

---

<sup>175</sup> Traduzido do inglês. No original: “?Ach, Spielmann, lieber Spielmann mein!/ Das muß ich dir nun klagen:/ Um/ ein schönfarbig Blümelein/ Hat mich mein Bruder erschlagen!/ Im Walde bleicht mein junger Leib,/ Mein Bruder freit ein wonnig Weib!'/ O Leide, Leide, weh!”. O texto completo da cantata encontra-se no site: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/das-klagende-lied/>. Acesso em 24 nov. 2022.

Agora você toca no meu osso branqueado pela morte,  
 E eu devo sempre lamentar!  
 Por que você entregou  
 Minha jovem vida para a morte?"  
 Ó tristeza, ai! Ó tristeza!<sup>176</sup>

Nos versos finais, a rainha desmaia, os convidados da festa fogem em desespero e o castelo desmorona.

É interessante pensar o motivo de Mahler ter ligado a cantata à morte do seu irmão mais novo. Claro, o texto narra a justamente esse tema pelo qual Mahler passou, mas as motivações presentes na “Canção do Lamento” – como a inveja e o orgulho – são totalmente ausentes naquilo que aconteceu com o irmão do compositor e na relação entre os dois. Talvez Mahler tenha se sentido, de alguma forma, culpado pela morte de Ernst, ou tenha simplesmente querido homenageá-lo com uma das suas primeiras obras. Essas são apenas ideias que podem ou não estar ligadas a esse fato marcante da vida do compositor.

Outro ponto a se destacar está no fato de não haver nenhuma menção a Deus ou a qualquer força divina atuando ao longo da narrativa; além dos personagens, o que sobressai é a natureza, principalmente nos momentos em que a narrativa dá uma breve pausa, por exemplo depois da morte do irmão mais novo, quando temos o seguinte trecho:

Vocês, flores, por que estão tão pesadas com o orvalho?  
 Parece-me que são lágrimas!  
 Você ventos, por que você sopra tão frio?  
 O que seus sussurros significam?<sup>177</sup>

A temática do texto escrito pelas mãos de Mahler é bela e sombria. A morte é aqui tratada a partir da visão de Mahler, e assim como em vários outros momentos da sua música, a inspiração foi tirada das histórias que o compositor ouviu durante a sua infância, e que o marcaram até na sua fase mais madura. Como diz o musicólogo Jeremy Barham: “Em *Das klagende Lied*, a primeira obra em que Mahler reconheceu sua verdadeira voz estava a fonte de muitas das características estruturais e expressivas da sua idiossincrática prática vocal e sinfônica madura”<sup>178</sup> (BARHAM, 2007, p. 71).

<sup>176</sup> Traduzido do inglês. No original: “Ach Bruder, lieber Bruder mein/ Du hast mich ja erschlagen!/ Nun bläst du auf meinem Totenbein/ Des muß ich ewig klagen!/ Was hast du mein junges Leben/ Dem Tode hingegeben?/ O Leide, weh! O Leide!”.

<sup>177</sup> Traduzido do inglês. No original: “Ihr (Blumen), was seid ihr vom Tau so schwer?/ Mir scheint, das sind gar Tränen!/ Ihr Winde, was weht ihr so traurig daher/ Was will euer Raunen und Wähnen?”.

<sup>178</sup> “In *Das klagende Lied*, the first work in which Mahler recognized his true voice, lay the source of many of the structural and expressive hallmarks of his idiosyncratic, mature vocal and symphonic practice.”

No mesmo ano de *Das klagende Lied*, 1880, Mahler coloca em música três canções de sua autoria em uma obra que ficou conhecida como *Lieder für Tenor* (“Canções para Tenor”). A primeira, de título *Im Leinz* (“Na Primavera”), foi dedicada ao seu amor à época, Josephine Poisl; as duas últimas estrofes dizem:

Oh o sol olha para você tão gentilmente,  
Por que agora angústia e arrependimento?  
Abandone seus fardos, homem triste,  
e delicie-se com o sol e o azul do céu.

Nem o sol nem o azul me dão prazer,  
embora eu aprecie a primavera.  
Oh, aquela que eu desejo ver acima de tudo  
morou longe por muito tempo.<sup>179</sup>

A segunda canção, também dedicada a Josephine Poisl, chama-se *Winterlied* (“Canção do Inverno”), e mantém a mesma atmosfera de perda e saudade da primeira. A terceira tem o título *Maitanz im Grünen* (“Dança de Maio ao Ar Livre”), e reforça, assim como as duas primeiras, a escrita de Mahler como algo intimamente associado à natureza – nas três canções, as estações do ano atuam diretamente no humor dessa voz poética. São lamentos de um jovem apaixonado, e lembram o poema *Vergessene Liebe* (“Amor Perdido”), que colocamos na íntegra no primeiro capítulo da presente tese; transcrevemos aqui a última estrofe, que se conecta com a temática das “Canções para Tenor”:

Quão amavelmente as montanhas  
e os vales sorriem em suas ondulações de flores!  
A primavera vem com suas cepas doces!  
E as flores desabrocham em toda parte –  
e em toda parte há pequenas cruces – elas não mentiram!

Na obra *Lieder eines fahrenden Gesellen* (“Canções de um Viajante”), de 1895, temos quatro *Lieder* de autoria de Mahler. Aqui, a temática eu poético e natureza ganha ainda mais contornos, reforçando o caráter romântico das composições de Mahler à época. No primeiro *Lied*, de título *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (“Quando for o Casamento do meu Amor”), o sujeito poético lamenta o casamento da sua amada com outro, e é inevitável não fazer menção à paixão do compositor pela soprano Johanna Richter (1858-1953), que, logo após o rompimento com Mahler, casa-se com outro homem. O *Lied* diz o seguinte:

<sup>179</sup> Traduzido do inglês. No original: “Mich freut keine Sonne, mich freut kein Blau/ Und hab' doch den Frühling so gerne./ Ach, die ich allein nur am liebsten erschau./ Die weilt schon lang in der Ferne”.

Quando for o casamento do meu amor  
 O feliz casamento,  
 Será meu dia triste!  
 Irei ao meu quartinho,  
 Escuro quartinho,  
 Chorar, chorar pelo meu amor,  
 Pelo meu querido amor!

Florzinha azul! Não murche!  
 Doce passarinho! Tu cantas sobre os campos verdes  
 Ah, como é lindo o mundo!  
 Piu-piu! Piu-piu!  
 Não cante! Não floresça!  
 A primavera já passou!  
 Todo canto terminou.  
 À noite, quando vou dormir,  
 Penso no meu sofrimento.  
 No meu sofrimento.<sup>180</sup>

Na primeira estrofe o eu poético se fecha na sua própria tristeza, desejando se esconder em um “quartinho escuro”; mas, logo em seguida, o olhar se volta para a natureza, e a música toma outra proporção – mais aberta e otimista. O problema é que a voz poética retorna à sua decepção, como se não fosse possível atingir a felicidade, ainda que tenha consciência da beleza do mundo e do canto doce dos pássaros. Independentemente desse grau de resignação, há uma busca por parte desse eu, e podemos vislumbrar esse “viajante” procurando por respostas nos “campos verdes”, como diz o segundo verso.

Na segunda canção, *Ging heut morgen übers Feld* (“Passei Hoje Cedo pelo Campo”), há uma “vontade” da natureza de tentar alegrar a voz poética, mas a decepção amorosa é maior que as campânulas do campo, “alegres e bondosas”, e o brilho do sol:

Passei hoje cedo pelo campo,  
 O orvalho ainda se pendurava nas folhas  
 O alegre tentilhão falou comigo:  
 Ei você! Bom dia! Ei!  
 Você! Não é belo o mundo?  
 Piu! Piu! Belo e brilhante!  
 Como gosto do mundo!"

Também as campânulas no campo,  
 Alegres e bondosas,  
 Com seus sininhos, blim, blim  
 Soaram sua saudação matinal

<sup>180</sup> No original: “Wenn mein Schatz Hochzeit macht./ Fröhliche Hochzeit macht,/ Hab' ich/ meinen traurigen Tag!/ Geh' ich in mein Kämmerlein,/ Dunkles Kämmerlein, /Weine, wein' um meinen Schatz./ Um meinen lieben Schatz!// Blümlein blau! Verdorre nicht!/ Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide./ Ach, wie ist die Welt so schön!/ Ziküth! Ziküth!/ Singet nicht! Blühet nicht!/ Lenz ist ja vorbei!/ Alles Singen ist nun aus./ Des Abends, wenn ich schlafen geh'./ Denk' ich an mein Leide./ An mein Leide!”. A tradução completa da obra é de Paulo Albuquerque de Noronha, e pode ser encontrada no seguinte link: [https://www.lieder.net/lieder/assemble\\_translations.html?LanguageId=22&SongCycleId=108&ContribId=1156](https://www.lieder.net/lieder/assemble_translations.html?LanguageId=22&SongCycleId=108&ContribId=1156). Acesso em 24 nov. 2022.

"Não é belo o mundo?  
Blim blim! Que belo!  
Como gosto do mundo! Êia!"

E, com o brilho do sol,  
Logo o mundo começou a fagulhar  
Tudo ganhou som e cor  
No brilho do sol!  
Flores e pássaros, grandes e pequenos!  
Bom dia, não é belo o mundo?  
Ei você? Belo mundo?

Será que agora começa minha felicidade?  
Não, não, a minha  
Nunca mais florescerá!<sup>181</sup>

Importante mencionar que o tema musical dessa segunda canção é também o tema principal do primeiro movimento da 1ª sinfonia, que Mahler compôs nos anos seguintes. Essa conversa entre canção e sinfonia acontece ao longo de toda a obra do compositor, e evidencia a sua ligação, ao longo de toda a vida, com esse tipo de canção mais voltada à esfera popular e idílica.

Na terceira canção, *Ich hab' ein glühend Messer* (“Eu Tenho uma Faca Incandescente”), o eu poético se volta contra si no momento mais tenso da composição. A música, antes de um lirismo quase arcádico – ainda que lamentoso –, agora toma a proporção de uma tragédia, e a natureza, mesmo atuando no seu papel alentador, não consegue tirar as recordações amargas da voz poética, que agora diz carregar uma faca incandescente dentro do peito:

Eu tenho uma faca incandescente  
Uma faca em meu peito!  
Ai de mim! Ela corta tão fundo  
Em cada alegria e cada prazer  
Ah, que terrível convidado!  
Nunca se acalma, nunca descansa,  
Nem de dia, nem à noite, quando dormia  
Ai de mim!

Quando eu olho para o céu  
Vejo dois olhos azuis  
Ai de mim! Quando vou para os campos amarelos,  
Vejo ao longe os cabelos loiros  
A balançar no vento  
Ai de mim!

<sup>181</sup> No original: “Ging heut morgen übers Feld,/ Tau noch auf den Gräsern hing;/ Sprach zu mir der lust'ge Fink:/ "Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt?/ Du! Wird's nicht eine schöne Welt?/ Zink! Zink! Schön und flink!/ Wie mir doch die Welt gefällt!"/ Auch die Glockenblum' am Feld/ Hat mir lustig, guter Ding'./ Mit den Glöckchen, klinge, kling./ Ihren Morgengruß geschellt:/ "Wird's nicht eine schöne Welt?/ Kling, kling! Schönes Ding!/" Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!"/ Und da fing im Sonnenschein / Gleich die Welt zu funkeln an;/ Alles Ton und Farbe gewann/ Im Sonnenschein!/ Blum' und Vogel, groß und klein!/ "Guten Tag, ist's nicht eine schöne Welt?/ Ei du, gelt? Schöne Welt?"/ Nun fängt auch mein Glück wohl an?/ Nein, nein, das ich mein'./ Mir nimmer blühen kann!”.

Quando acordo do sonho  
 E ouço ressoar seu prateado riso,  
 Ai de mim!  
 Eu queria estar deitado no caixão preto  
 E nunca mais conseguir abrir os olhos!<sup>182</sup>

A natureza agora se mistura aos lamentos da voz poética: o azul do céu lembra os olhos da amada, os campos amarelos, o seu cabelo loiro. Mais uma vez, a natureza, que, para o eu lírico, seria o lugar de conforto e felicidade, não consegue transpassar a tristeza sentida pela perda amorosa. Veremos ao longo do presente capítulo o quanto essa natureza vai mudando de figura, convertendo-se em um ente que, embora misterioso e muitas vezes inapreensível, auxilia a música de Mahler nessa busca por respostas no que diz respeito ao divino.

A quarta e última canção do ciclo, intitulada *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* (“Os Dois Olhos Azuis do meu Amor”), segue com os lamentos das três canções anteriores, mas, na última estrofe, há um vislumbre de uma luz justamente quando o eu poético se deita embaixo de uma tília e é banhado por uma “neve de flores” – ou seja, quando ele está imerso, de fato, na natureza:

Os dois olhos azuis do meu amor  
 Me enviaram ao vasto mundo.  
 Então precisei me despedir do meu mais querido lugar!  
 Ó olhos azuis, por que olharam para mim?  
 Agora tenho sofrimento e tristeza para sempre.

Eu saí na quieta noite  
 Sobre o escuro campo.  
 Ninguém me disse adeus.  
 Adeus! Meus companheiros foram o amor e o sofrimento!

Na rua encontrei uma tília,  
 Lá dormi e descansei pela primeira vez  
 Sob a tília,  
 Que nevou suas flores sobre mim,  
 Eu não sei como a vida faz isso,  
 Tudo, tudo ficou bom de novo!  
 Tudo! Tudo, amor e sofrimento  
 E mundo e sonho!<sup>183</sup>

<sup>182</sup> No original: “Ich hab' ein glühend Messer,/ Ein Messer in meiner Brust,/ O weh! Das schneid't so tief/ In jede Freud' und jede Lust./ Ach, was ist das für ein böser Gast!/ Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er Rast./ Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief./ O Weh!// Wenn ich in dem Himmel seh',/ Seh' ich zwei blaue Augen stehn./ O Weh! Wenn ich/ im gelben Felde geh',/ Seh' ich von fern das blonde Haar/ Im Winde wehn./ O Weh!// Wenn ich aus dem Traum auffähr'/ Und höre klingen ihr silbern' Lachen,/ O Weh!/ Ich wollt', ich läg auf der schwarzen Bahr',/ Könn't nimmer die Augen aufmachen!”

<sup>183</sup> No original: “Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,/ Die haben mich in die weite Welt geschickt./ Da muß't ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!/ O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?/ Nun hab' ich ewig Leid und Grämen.// Ich bin/ ausgegangen in stiller Nacht/ Wohl über die dunkle Heide./ Hat mir niemand Ade gesagt./ Ade! Mein Gesell' war Lieb' und Leide!// Auf der Straße steht ein Lindenbaum,/ Da hab' ich zum

O eu poético, ainda com a “faca no seu coração”, sai para o mundo – será, portanto, um viajante –, da mesma forma que Mahler, regente em diferentes lugares, longe da sua família e da sua amada, agora perdida. Ele irá carregar, para sempre, “sofrimento e tristeza” – isso não sai da sua vida, ainda que possa viver momentos de delicadeza em meio à natureza.

Como dissemos, a estrofe final muda de figura – a música modula de Mi menor para Fá maior – e a voz poética, agora deitada debaixo de uma tília, passa a ver o mundo de uma forma diferente. Mesmo sem saber exatamente como isso acontece, a vida passa a ser boa novamente, e amor e sofrimento são vistos, agora, como sentimentos bons, sem o ferimento que a faca antes provocava – podemos dizer que, agora, o eu lírico carrega uma *cicatriz*, e não mais uma ferida aberta.

Essa mudança de humor ao longo das “Canções de um Viajante” pode simbolizar a inconstância emocional do próprio Mahler. Há inúmeros relatos de amigos que diziam não entender o aspecto volúvel do compositor, que passava de um humor para outro em segundos – dava gargalhadas altas e, pouco depois, submergia nos próprios pensamentos, ficando longos minutos em silêncio e de semblante fechado (FISCHER, 2011).

Precisamos também apontar a presença de uma tília como símbolo da leveza e delicadeza que acomete o eu poético; e aqui, basta lembrarmos do que essa árvore em particular representa na obra favorita de Mahler, *Fausto*. Ela estava na frente da casa de Baucis e Filemon, personagens que simbolizavam uma vida simples e idílica; a cabana deles, bem como a tília e a capela, são queimadas por Mefistófeles, dando fim a um período mais bucólico e inaugurando a era moderna, de conquistas e progresso. Na canção de Mahler que fecha o ciclo, temos justamente o oposto: um eu poético que descobre a paz interior ao estar em meio à natureza – ali, para ele, estava também o divino.

Esse divino é, inclusive, mencionado por Mahler em carta para seu amigo Friedrich Löhr. O compositor descreve o momento da separação com Johanna Richter, que, como dissemos, iria casar não muito tempo depois com outro homem. A carta é do dia 1º de janeiro de 1885; diz Mahler:

Prezado Fritz,

Nesta manhã do dia de Ano Novo, que meus primeiros pensamentos sejam dedicados a você. Foi de uma maneira estranha que passei os primeiros minutos deste ano. Ontem à noite eu estava sozinho com “ela” [Johanna Richter], nós dois esperando a chegada do ano novo quase sem trocar uma palavra. Os pensamentos

---

ersten Mal im Schlaf geruht!/ Unter dem Lindenbaum, / Der hat seine Blüten über mich geschneit,/ Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,/ War alles, alles wieder gut!/ Alles! Alles, Lieb und Leid/ Und Welt und Traum!?”.

dela não estavam voltados para o presente, e quando o sino soou e lágrimas jorraram de seus olhos, fiquei frustrado por saber que não poderia enxugá-las. Ela foi para o quarto adjacente e ficou por um tempo em silêncio na janela, e quando voltou, ainda chorando, uma dor sem nome ergueu-se entre nós como uma eterna parede divisória, e não havia nada que eu pudesse fazer a não ser apertar sua mão e ir embora. Quando saí pela porta, os sinos estavam tocando, e um coral solene ressoou da torre.

Ah, querido Fritz, tudo aconteceu como se o grande diretor do universo quisesse encenar tudo com perfeição. Chorei a noite toda em meus sonhos.

Alguns avisos: eu escrevi um ciclo de canções, seis deles até agora, todos dedicados a ela, que não os conhece. O que eles podem dizer que ela já não saiba. Irei mandar junto com a canção final, embora essas palavras inadequadas não representem nem uma pequena parte. – A ideia dessas canções é que um caminhante, que foi ferido pelo destino, agora se lança ao mundo, viajando onde quer que sua estrada o leve<sup>184</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 81).

Se para o lado familiar Mahler já havia presenciado a morte de seis dos seus irmãos, o lado amoroso da sua vida também não experimentava terreno fértil, e o compositor, sem alternativa, aponta o dedo para o alto como forma de culpar alguém pelos seus infortúnios. Ademais, a ideia de destino e de luta contra as adversidades irá aparecer com toda a força na sua 6<sup>a</sup> sinfonia, como já havíamos mencionado anteriormente, e que iremos trabalhar mais detidamente ao longo do presente capítulo.

Passamos agora para a 1<sup>a</sup> sinfonia de Mahler, composta entre os anos 1885-1888 e que apresentava, inicialmente, cinco movimentos, passando depois para quatro; Mahler chamou a obra de “Poema Sinfônico” ou “Poema Tonal”. Sua estreia, em Budapeste (20 de novembro de 1889), foi um desastre: a maioria dos presentes saiu durante a apresentação, e apenas alguns fãs mais próximos permaneceram, entre eles a já mencionada Natalie Bauer-Lechner, amiga e confidente do compositor.

Esse acontecimento fez com que Mahler revisasse a sinfonia nos anos seguintes, e em 27 de outubro de 1893, em Hamburgo, onde trabalhava como regente, a obra foi recebida de maneira mais calorosa. Ela mantinha o nome de “Poema Sinfônico”, mas agora o compositor acrescentou as seguintes notas de programa para cada um dos movimentos:

---

<sup>184</sup> “My dear Fritz, on this morning of New Year's Day let my first thoughts be devoted to you.

Te was a strange way indeed that I spent the first minutes of this year. Yesterday evening I was alone with ‘her’, both of us awaiting the new year's arrival almost without exchanging a word. Her thoughts were not bent on the present, and when the bell chimed and tears gushed from her eyes, it overwhelmed me that I, I might not dry them. She went into the adjacent room and stood for a while in silence at the window, and when she returned, still weeping, the nameless grief had risen up between us like an everlasting partition-wall, and there was nothing I could do but press her hand and go. As I came out of the door, the bells were ringing and the solemn chorale resounded from the tower.

Ah, dear Fritz--it was all as though the great director of the universe had meant to stage manage it perfectly. I wept all through the night in my dreams.

My signposts: I have written a cycle of songs,? six of them so far, all dedicated to her. She does not know them. What can they tell her but what she knows. I shall send with this the concluding song, although the inadequate words cannot render even a small part.- The idea of the songs as a whole is that a wayfaring man, who has been stricken by fate, now sets forth into the world, travelling wherever his road may lead him.”

‘Titã’, um poema tonal em forma sinfônica (manuscrito)

Part 1: Aus den Tagen der Jugend, Blumen, Frucht und Dornstücke (Desde os Dias da Juventude, Flores, Frutos e Espinhos)

I. Frühling und kein Ende ("Primavera sem Fim") (Introdução e Allegro comodo). A introdução retrata o despertar da natureza de um longo sono de inverno.

II. "Blumine" (Andante)

III. Mit vollen Segeln (A todo pano) (Scherzo)

Part 2: "Commedia humana"

IV. Gestrandet! ("Detido!") (Marcha fúnebre à maneira de Callot). O que vem a seguir pode servir de explicação para esse movimento: O autor recebeu uma sugestão aberta de Des Jägers Leichen-begängnis (O Cortejo Fúnebre do Caçador), uma imagem parodística que é bem conhecida de todas as crianças austríacas e é tirada de um velho livro de contos de fadas infantis. Os animais da floresta escoltam o caixão de um caçador falecido até o túmulo. Coelho carregando uma bandeira seguem uma banda de músicos boêmios acompanhados por gatos, sapos, corvos e assim por diante; veados, corças, raposas e outros animais de quatro patas e penas da floresta acompanham a procissão em poses divertidas. Nesse ponto, a peça [...] expressa um humor irônico e humorístico e de outras maneiras expressa um clima misterioso e pensativo, seguido imediatamente por:

V. Dall' Inferno al Paradiso (Allegro furioso) - como a súbita explosão de desespero de um coração profundamente ferido.

(FLOROS, 2000, p. 29-30)

Como podemos notar, a sinfonia, à época, tinha o título de *Titã*, o que gerou interpretações que variam muito. Tanto Bruno Walter, amigo de Mahler, quanto Alma, atribuem o título ao romance homônimo de Jean Paul, autor que Mahler apreciava durante a sua juventude; já o crítico Ferdinand Pfohl afirma que o título foi uma sugestão de um dos amigos de Mahler (*ibid.*, p. 32); Natalie Bauer-Lechner, em anotações do seu diário, diz que Mahler protestou quando soube que a sua sinfonia estava sendo comparada ao romance de Jean Paul e decide retirar o título. Diz Natalie:

Originalmente, Mahler chamou sua Primeira Sinfonia de “Titã”. Mas há muito ele erradicou esse título e todos os outros cabeçalhos de suas obras, porque descobriu que as pessoas os interpretavam erroneamente como indicações de um programa. Por exemplo, eles conectaram seu “Titã” com o de Jean Paul. Mas tudo o que ele tinha em mente era um indivíduo poderosamente heróico, sua vida e sofrimento, lutas e derrotas nas mãos do destino. “A verdadeira e superior redenção vem apenas na Segunda Sinfonia”<sup>185</sup> (BAUER-LECHNER, 2003, não paginado).

<sup>185</sup> “Originally, Mahler had called his First Symphony 'Titan.' But he has long ago eradicated this title, and all other superscriptions of his works, because he found that people misinterpreted them as indications of a programme. For instance, they connected his ‘Titan’ with Jean Paul’s. But all he had in mind was a powerfully heroic individual, his life and suffering, struggles and defeat at the hands of fate. ‘The true, higher redemption comes only in the Second Symphony.’”

Mahler suprime não apenas o título da obra, mas também o seu programa. O compositor percebeu que as pessoas ficavam confusas com as notas explicativas, e muitas vezes se concentravam mais nelas do que na música que estava sendo tocada<sup>186</sup> – isso irá ficar mais evidente nas obras seguintes do compositor. Nas apresentações e publicações subsequentes, a obra passa a se chamar simplesmente de “1ª sinfonia em Ré Maior”.

O primeiro movimento, como dissemos, tem como tema principal a canção *Ging heut morgen übers Feld* (“Passei Hoje Cedo pelo Campo”), e inicia com um harmônico dos violinos. A atmosfera, ainda soturna, retrata uma natureza que ainda está acordando – a introdução é longa é incomum para a época, e talvez esse momento tenha contribuído para muitos espectadores irem embora durante a sua estreia. Depois desse despertar da natureza, o herói mahleriano agora caminha em meio a pássaros e a fanfarras distantes que ecoam pela floresta.

Originalmente como segundo movimento, “Blumine” é tirado pouco tempo depois, e a sinfonia passa ter a estrutura tradicional, com quatro movimentos. Independentemente disso, é interessante colocarmos uma breve descrição dele aqui, uma vez que é baseado em um poema de Joseph Victor von Scheffel (1826-1886) intitulada *Der Trompeter von Säckingen* (“O Trompetista de Säckingen”). Temos aqui um diálogo entre dois apaixonados, ela na torre de um castelo, ele do outro lado de um lago. O movimento é um diálogo amoroso em que as duas vozes se intercalam, semelhante a uma conversa. O trompete faz o som da voz masculina e o oboé da feminina, não havendo a sobreposição de “vozes”, o que deixa o diálogo quase que uma cena idílica – um jogo de declarações em que Mahler não “distorce”, ou melhor, não modifica as melodias com o intuito de provocar algum estranhamento, como veremos no terceiro movimento – ou quarto, caso “Blumine” ainda estivesse na sinfonia.

Mas antes, um comentário a respeito do segundo movimento da versão final da sinfonia: um *scherzo*. Ouvimos, no tema principal, uma série de *ländler*s – quatro, no total –, seguido de um trio em um tempo mais lento. No terço final, o tema principal retorna com mais força e

---

<sup>186</sup> Em carta para o amigo e compositor Max Marschalk, Mahler diz: “Minha razão para omiti-las [as notas de programa] desta vez não foi apenas porque eu as achei bastante inadequadas – na verdade, nem mesmo precisas ou relevantes – mas que eu experimentei a maneira como o público foi colocado no caminho errado por elas”. Isso não impediu Mahler de afirmar, logo em seguida, a presença inerente de “notas de programa internas” em todas as suas composições: “Acredite, até as sinfonias de Beethoven têm seus programas internos, e o conhecimento mais próximo de tal obra traz a compreensão do desenvolvimento do sentimento adequado às ideias. Eventualmente será o mesmo com meus trabalhos” (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 177). A citação, na referência, é a seguinte: “My reason for omitting them this time was not only that I thought them quite inadequate -in fact, not even accurate or relevant-but that I have experienced the way the audiences have been set on the wrong track by them. Believe me, even Beethoven's symphonies have their inner programmes, and closer acquaintance with such a work brings understanding of the development of feeling appropriate to the ideas. It will eventually be the same with my works.”

fecha o movimento. O clima aqui é mais festivo, e é possível acompanhar a série de danças se sucedendo uma à outra, como se diferentes casais se revezassem.

Passando para o terceiro movimento, que ficou conhecido como “Marcha fúnebre à maneira de Callot”, o herói que Mahler diz, para Natalie, querer retratar na sinfonia, presencia um funeral. O compositor se baseia na xilogravura “O Enterro do Caçador”, do alemão Moritz von Schwind<sup>187</sup> (Figura 1), nela, é retratado o cortejo de um caçador. A reviravolta está no fato de que quem carrega o seu féretro são os animais da floresta – o algoz virou a vítima e as vítimas viraram algozes. Mahler usa a conhecida canção infantil francesa “Frère Jacques”, mas em tom menor<sup>188</sup>, deixando a atmosfera mais lúgubre, misturando, portanto, a leveza de uma canção infantil com o ar sombrio de um funeral – aquilo que Linda Hutcheon, no seu canônico *Uma Teoria da Paródia*, trata como a “reelaboração paródica de uma música já existente” (HUTCHEON, 1985, p. 13).



Figura 1 – O Enterro do Caçador, do alemão Moritz von Schwind (1804-1871)

Como se não bastasse, a música vai ganhando um ar mais irônico quando o oboé e os trompetes tocam uma melodia que funciona como uma ponte entre o “Frère Jacques” e a paródia que acontece a seguir. O cortejo acaba “encontrando” no caminho uma pequena banda judaica (*Klezmer*) que toca uma fanfarra leve e despropositada.<sup>189</sup>

<sup>187</sup> Mahler atribuiu ela erroneamente ao artista Jacques Callot. Por ser um leitor de E.T.A Hoffmann e conhecer as “Peças de Fantasia à Maneira de Callot”, o compositor ligou o nome da coleção de Hoffmann com a xilogravura de Schwind (que ele achava ser de Callot). Interessante também mencionar que quem escreveu o prefácio da obra foi o escritor Jean Paul.

<sup>188</sup> O arquivo áudio do momento em questão está no seguinte endereço: <http://gustavmahler.com/site/audio/symphony1/3rd-movement/2-Bruder-Martin-Frere-Jacques.mp3>. Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>189</sup> Para o áudio do momento, basta acessar o link: <http://www.fugato.com/pickett/oggs/mahler1-3-bernstein-nyp.ogg>. Acesso em 21 nov. 2022.

Ou seja, temos aqui o que o crítico Andrey Denisov chamou de “um choque de elementos disparatados” (DENISOV, 2015, p. 58); uma colisão de estilos que acaba em uma paródia. É semelhante ao que Schumann fez com a Marselhesa, na obra *Faschingschwank aus Wien* (“Cenas de Carnaval em Viena”): ao mudar a melodia de uma canção reconhecível pela maioria dos ouvintes, temos esse choque – essa subversão – que inevitavelmente leva à ironia.<sup>190</sup>

No terceiro movimento da 1ª sinfonia de Mahler, a ironia do encontro mostra o quanto o compositor tinha apreço pela quebra do clímax, e podemos pensar nesses momentos como a “inversão irônica” de que nos fala Linda Hutcheon. A própria estudiosa cita Mahler em *Uma Teoria da Paródia*, mencionando o número de referências externas presentes na obra musical do compositor – referências essas que, a partir do reconhecimento por parte dos ouvintes (pragmática), causam o efeito de inversão/subversão na música.

Independentemente disso, há no movimento um momento de plena contemplação desse herói, e Mahler se utiliza de um trecho da terceira canção da sua *Lieder eines fahrenden Gesellen, Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* (“Os Dois Olhos Azuis do meu Amor”), para retratar esse momento. O contraste entre o encontro de bandas de fanfarra com um cortejo fúnebre, e agora esse olhar mais idílico para a vida, servem para reforçar ainda mais essa convivência de extremos que Mahler tanto prezava. Após esse momento mais bucólico, o cortejo fúnebre retorna e a música vai seguindo para o fim.

O quarto e último movimento segue o herói nessa sua caminhada final “Do Inferno ao Paraíso”, como foi inicialmente intitulado. Nele, temos uma série de tentativas de se chegar à redenção – bem como momentos de quase silêncio e de contemplação –, até que, ao final, a luz chega finalmente, embora, na visão de Mahler, essa iluminação ocorra apenas com a morte desse herói; a ironia que Mahler quer buscar aqui é, segundo ele, a *eironeia* aristotélica (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 178), ou seja, não o fato de dizermos algo querendo, na verdade, dizer outra coisa, mas no sentido de dizermos menos do que queremos significar.<sup>191</sup> Diz o compositor, sobre o *finale* da sua 1ª sinfonia:

O último movimento, que segue sem interrupção o anterior, começa com um grito horrível. Nosso herói está completamente abandonado, engajado em uma terrível batalha com toda a tristeza deste mundo. Repetidamente ele – e o motivo [musical]

<sup>190</sup> Mahler, já convencido de que seria melhor não ter dado muitas explicações sobre a sua sinfonia, afirma que, embora tenha, sim, se baseado na xilogravura de Moritz von Schwind, achava melhor que as pessoas se desligassem dessa relação e dessem atenção ao “humor” – ou “espírito” – do movimento (FLOROS, 2000, p. 40).

<sup>191</sup> Definição em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Irony>.

vitorioso ao lado dele – é golpeado pelo destino sempre que ele se eleva acima dele e parece agarrá-lo, e somente na morte, quando ele se torna vitorioso sobre si mesmo, ele obtém a vitória. Então a maravilhosa alusão à sua juventude ressoa mais uma vez com o tema do primeiro movimento. (Glorioso Coral da Vitória!)<sup>192</sup> (MAHLER *apud* FLOROS, 2000, p. 44).

Faz sentido, portanto, que Mahler tenha mencionado anteriormente que o herói dessa 1ª sinfonia será aquele que irá ressuscitar na próxima – ele faz esse comentário para Natalie Bauer-Lechner, como dissemos acima, mas também para Max Marschalk, em carta do dia 26 de março de 1896 (MARTNER, 1979, p. 178). A morte, para o compositor, é um caminho para a ressurreição, e aqui fica muito clara a ideia que vimos também em Goethe, e aplicada em Fausto: o esforço terreno é o que importa – a morte é inevitável, e irá acontecer depois que esse herói viver uma vida de aspiração, sofrimento e vitórias (ainda que não contra a morte); isso irá bastar para que ele, contemple, ao final, a sua salvação.

A ironia, sob o ponto de vista aristotélico, estaria no fato de não termos, *ainda*, a explicação sobre como esse herói que lutou e sofreu ao longo de quatro movimentos chegará à salvação no final, mesmo tendo “perdido” para o seu próprio destino. Mas nós já podemos antecipar o porquê dessa salvação ocorrer, uma vez que na sinfonia seguinte, assim como vimos no *Fausto*, é o poder do amor *caritas* e da misericórdia divina que irá salvar não apenas o herói da sinfonia, mas toda a humanidade. A aspiração constante desse Titã – o desenvolvimento da sua entelúquia interior – já antecipa, a partir do que estudamos até aqui, a sua salvação na obra seguinte de Mahler.

O Mahler das primeiras composições era, digamos assim, mais explicativo para com as suas obras, principalmente nas quatro primeiras sinfonias.<sup>193</sup> Por isso, nesse trecho inicial do presente capítulo – e principalmente a partir dessa ligação entre 1ª e 2ª sinfonias –, iremos nos apoiar nos comentários de Mahler e de pessoas próximas a ele para seguirmos nessa caminhada pela sua obra e a conectarmos à temática da presente tese.

Passamos agora para 2ª sinfonia, composta entre os anos 1888 e 1894, e intitulada *Auferstehung* (“Ressurreição”). Nela, temos uma grande fonte para discutirmos a questão do

---

<sup>192</sup> “The last movement, which follows the preceding one without a break, begins with a horrible outcry. Our hero is completely abandoned, engaged in a most dreadful battle with all the sorrow of this world. Time and again he-and the victorious motif with him-is dealt a blow by fate whenever he rises above it and seems to get hold of it, and only in death, when he has become victorious over himself, does he gain victory. Then the wonderful allusion to his youth rings out once again with the theme of the first movement. (Glorious Victory Chorale!).”

<sup>193</sup> Elas são conhecidas como sinfonias “Wunderhorn” não apenas pelo fato de todas utilizarem ao menos uma das canções folclóricas, mas por apresentarem um caráter mais popular e singelo – assim como pudemos ver nas “Canções de um Viajante”.

divino não apenas pelo fato de contemplarmos, aqui, a morte do herói da 1ª sinfonia, mas todo um complexo sobre a crença de Mahler e a ideia de salvação.

O que viria a ser o primeiro movimento, inicialmente chamado de *Todtenfeier*<sup>194</sup> (“Ritos Fúnebres”), foi composto não muito tempo depois da 1ª sinfonia, e o restante da composição foi adiado devido aos compromissos de Mahler com a ópera de Hamburgo, seu novo trabalho depois de sair de Budapeste. Em 1894, como dissemos, ele finalmente completa a sinfonia, que agora conta com cinco movimentos. O herói, segundo o próprio Mahler afirma, está aqui no primeiro movimento “morto [...] sob coroas e flores” (MAHLER *apud* FLORES, 2000, p. 51); a música evoca justamente esse momento de luto; nela, temos uma verdadeira procissão de cerimônias e ritos em homenagem ao morto.

O compositor, em carta para um amigo, dá uma breve mas importante explicação do conteúdo do movimento:

Talvez lhe interesse saber que é o herói da minha sinfonia em ré maior [1ª sinfonia] que está sendo levado para o túmulo, sua vida sendo refletida, como em um espelho nítido, de um ponto de vista privilegiado. Aqui também fazemos a pergunta: Para que você viveu? Por que você sofreu? É tudo apenas uma grande e aterrorizante piada? – Temos que responder a essas perguntas se quisermos continuar vivendo – na verdade, mesmo que continuemos morrendo! A pessoa em cuja vida esse chamado ressoou, mesmo que tenha sido apenas uma vez, deve dar uma resposta. E é esta resposta que dou no último movimento<sup>195</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 180).

Aqui fica reforçado o fato de que as principais dúvidas de Mahler estão refletidas na sua obra, e ouvir esse primeiro movimento – que na maioria das execuções tem mais de vinte minutos de duração – é estar diante de uma verdadeira odisséia de diferentes sensações e estados de espírito. Mahler quis, aqui, expressar todo o espectro daquilo que ele entendia pela palavra *morte*, arquitetando diferentes ângulos e pontos de vista para pensarmos sobre o momento após o último suspiro de uma pessoa. É como se, nos primeiros segundos da obra, já contemplássemos o esquife, as flores e, ao redor do morto, pessoas em luto. Em nota de programa para uma apresentação da sinfonia, em Dresden<sup>196</sup>, diz Mahler: “Estamos diante do

<sup>194</sup> O título *Todtenfeier* pode ter sido retirado da obra *Dziady* (“Avós”, ou “Antepassados”), do polonês Adam Mickiewicz (1798-1855) – o texto havia sido traduzido por Siegfried Lipiner, amigo muito próximo de Mahler à época, e um dos capítulos tem esse mesmo título usado por Mahler.

<sup>195</sup> “It may interest you to know that it is the hero of my D major symphony who is being borne to his grave, his life being reflected, as in a clear mirror, from a point of vantage. Here too the question is asked: What did you live for? Why did you suffer? Is it all only a vast, terrifying joke? – We have to answer these questions somehow if we are to go on living -indeed, even if we are only to go on dying! The person in whose life this call has resounded, even if it was only once, must give an answer. And it is this answer I give in the last movement.”

<sup>196</sup> Mahler, embora tenha afirmado não querer mais escrever notas de programa, dá explicações detalhadas nesse caso, muito provavelmente a pedido do rei da Saxônia, que estava presente na apresentação.

caixão de uma pessoa amada. Sua vida, lutas, sofrimentos e ambições passam uma última vez pelo nosso olhar espiritual"<sup>197</sup> (MAHLER *apud* FLOROS, 2000, p. 56).

Assim, a atmosfera de morte – salvo raras exceções – domina esse primeiro movimento, e atua como antítese ao que iremos vislumbrar nos dois últimos movimentos, quando a salvação chega àquele que jaz, aqui, sem vida, em um ambiente sombrio e desesperançado. Nesse sentido, Constantin Floros destaca a presença de certos motivos musicais que irão aparecer levemente modificados ao final da sinfonia – mais luminosos do que vemos no movimento em questão (FLOROS, 2000, p. 59-60).

O segundo movimento segue a *narrativa* do primeiro, e enfatizamos tal ponto pois Mahler diz, em conversa com Natalie Bauer-Lechner, que os três primeiros movimentos funcionam como uma estrutura narrativa: no primeiro a morte e o luto, e agora, dando sequência à história contada, há um momento de reminiscências da parte desse herói (FISCHER, 2013, p. 202-203). Mahler, inclusive, ficou com muitas dúvidas sobre manter esse *andante moderato* logo após um primeiro movimento tão tenso – não é à toa que ele pediu, em indicação na partitura, que fosse feito um intervalo de pelo menos cinco minutos entre o primeiro e o segundo movimento, algo que poucas orquestras hoje fazem. A mudança de clima é clara: temos agora uma delicadeza e leveza quase flutuantes – uma dança que se equipara àquela que vimos no segundo movimento da 1ª sinfonia, só que ainda mais sutil e despretensiosa. E aqueles acostumados com a dinâmica mahleriana sabem o quão efetivo é esse contraste entre a morte e, agora, as lembranças desse herói. Em outras palavras, a luz só pode brilhar em sua totalidade se estiver ao lado do soturno e obscuro.

Há, sim, uma melancolia no *andante*, uma sensação de (ainda) pertencimento à esfera terrena, uma vontade de seguir nesse mundo; e veremos o quanto esse sentimento de pertencimento irá acompanhar a música de Mahler até o fim. A fúria da morte, que vem de repente e sem ser anunciada, é agora contrastada com a beleza das lembranças trazidas a essa voz; e para fechar essa *narrativa* – Mahler chamou os três primeiros movimentos de um *intermezzo* – passamos agora para o terceiro movimento, um *scherzo* intitulado *Die Welt wie im Hohlspiegel* (“O Mundo em um Espelho Côncavo”).

Mahler se baseou em um *Lied* tirado do ciclo *Des Knaben Wunderhorn: Des Antonius von Padua Fischpredigt* (“O Sermão de Santo Antônio de Pádua aos Peixes”). A canção tem a seguinte narrativa: depois de descobrir que a igreja está vazia, sem ninguém para ouvir o seu sermão, Santo Antônio de Pádua vai até um rio e decide pregar para os peixes, e ao longo de

---

<sup>197</sup> "We are standing at the coffin of a beloved person. His life, struggles, suffering, and ambition pass one last time by our spiritual eye."

toda a canção fica sugerido que os animais se interessam pelo que ele tem a dizer; mas, ao final, descobrimos que os peixes também não se interessaram pela fala. E não é por acaso que Mahler usa a canção em uma sinfonia que fala sobre fé e salvação. Como diz o biógrafo Jens Malte Fischer:

Aqui, Mahler sentiu que a atitude irônica do poema com a vida e com as atividades dos peixes (e seres humanos), que escutam atentamente o sermão do santo apenas para retornar, sem se arrepender, para as suas vidas, era a melhor forma de criticar um mundo que gira sem parar em um círculo de estupidez e egoísmo<sup>198</sup> (FISCHER, 2011, p. 206).

Ao colocar esse movimento, mesmo sem texto, na 2ª Sinfonia, Mahler transferiu a “atitude irônica” dos versos para uma obra grandiosa, cujo primeiro movimento, como dissemos, simboliza a morte de uma pessoa – todo ele trágico e solene –, em seguida um idílico segundo movimento de reminiscências dessa mesma pessoa – melancólico, nostálgico –, para chegar no terceiro movimento (o sermão aos peixes), cheio de ironia e crítica para com aqueles que não ouvem a palavra divina. As estrofes finais dizem o seguinte:

Mas assim que o sermão encerra  
Volta cada um a ser o que era,  
Os lúcius ladrões como dantes,  
As enguias grandes amantes;

A prédica agradou demais  
Mas todos ficam tais e quais!

Caranguejos inda recuam,  
Bacalhaus gordos continuam,  
As carpas mais comem ainda,  
Do sermão a lembrança é finda!

A prédica agradou demais  
Mas todos ficam tais e quais!<sup>199</sup>

Mahler, ao tentar explicar o que imaginou ao compor o movimento, faz uma curiosa analogia: é como se olhássemos um salão de baile em que diversos casais dançam, mas observamos a cena por detrás de um vidro, sem podermos ouvir a música que soa – vemos

<sup>198</sup> “Here Mahler felt that the poems ironical attitude to life and to the activities of fish (and human beings), which listen attentively to the saint's sermon only to return, unrepentant, to their former lives, was the best way of criticizing a world that goes round and round in a circle of stupidity and self-interest.”

<sup>199</sup> No original: “Die Predigt geendet,/ Ein jeder sich wendet,/ Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben./ Die Predigt hat g'fallen./ Sie bleiben wie alle./ Die Krebs gehn zurücke,/ Die Stockfisch bleiben dicke,/ Die Karpfen viel fressen,/ die Predigt vergessen. // Die Predigt hat g'fallen./ Sie bleiben wie alle”. Tradução de Napoleão Laureano de Andrade, e que pode ser acessada no seguinte link: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=56424](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=56424). Acesso em 24 nov. 2022.

apenas o rodopio dos casais, o que deixa a situação cômica, como se os movimentos realizados na dança não fizessem sentido, ou seja, oposto àquilo que está de fato acontecendo. Mahler acrescenta:

O espírito da incredulidade, da negação, o dominou. Ele olha para a enxurrada de aparições e, tendo perdido a mente pura de uma criança, perde completamente o firme domínio que só o amor pode dar; ele se desespera de si mesmo e de Deus. O mundo e a vida tornam-se para ele uma estranha aparição; o desgosto por tudo presente e futuro o agarra com mão de ferro e o leva ao grito de desespero<sup>200</sup> (MAHLER *apud* FLOROS, 2000, p. 63).

E o grito acontece no final do movimento, quando temos um clímax arrebatador; e após esse rugido da orquestra, tudo parece ficar suspenso por alguns segundos – algo muda drasticamente, e temos início ao quarto e penúltimo movimento; nele, tem início a preparação da alma para a sua ressurreição, alma esta que, ao início da sinfonia, se separou da matéria e deseja, agora, retornar a Deus. É assim que esse espírito desesperançado, que grita em desespero, pode agora ver diante de si a luz da sua salvação.

Para o movimento, Mahler utiliza a canção *Urlicht* (“Luz Primeva”), também tirado do ciclo de canções *Des Knaben Wunderhorn*, e que tem os seguintes versos:

Ó rosa vermelha!  
 O homem encontra-se em grande necessidade!  
 O homem encontra-se em grande dor!  
 Como eu gostaria de estar no céu.  
 Eu vim por um largo caminho  
 Um anjinho veio e queria me afastar.  
 Ah não! Eu não serei afastado!  
 Eu vim de Deus e retornarei a Deus!  
 O amoroso Deus me dará uma luzinha,  
 Que me iluminará para a abençoada vida eterna!<sup>201</sup>

O ar de inocência da canção contrasta – mais uma vez – com o peso do que ouvimos até agora. A morte no primeiro movimento, com um breve interlúdio nostálgico no segundo, e a dança macabra do terceiro – dança incomum e tortuosa porque não ouvida, como disse Mahler –, são agora voltadas a algo maior: a salvação por Deus. A alma, que diz ter vindo de Deus,

<sup>200</sup> No original: “The spirit of unbelief, of negation, has overpowered him. He looks at the flood of apparitions and, having lost the pure mind of a child, he altogether loses the solid hold that love alone can give; he despairs of himself and of God. The world and life become for him a weird apparition; disgust for everything present and future grips him with an iron fist and drives him to the outcry of despair”.

<sup>201</sup> No original: “O Röschen rot! Der Mensch liegt in größter Not!/ Der Mensch liegt in größter Pein!/ Je lieber möcht' ich im Himmel sein./ Da kam ich auf einen breiten Weg:/ Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen./ Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!/ Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!/ Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben./ Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sinfonia\\_n.º\\_2\\_\(Mahler\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_n.º_2_(Mahler)). Acesso em 24 nov. 2022.

deseja agora retornar a ele, e é preciso retomar, nesse sentido, o conceito de apocatástase, trabalhado no capítulo de Goethe: todos somos parte da substância divina, e a morte torna-se, portanto, apenas a volta do espírito – antes ligado ao material – para o divino.

Fica aqui prenunciado o que pode ser, para Mahler, a salvação: essa ligação intrínseca entre todos os seres, da mesma forma que vemos no *Fausto*. Na cena final da obra de Goethe, fica implícita a ideia de que convivemos todos em um “elo universal!”, como diz um dos versos, e o herói de Mahler, aqui na 2ª sinfonia, aspira, depois de todo o sofrimento terreno, e do esforço empreendido em vida, estar de volta aos braços do divino. Como diz Mahler, o movimento representa “a questionadora e agonizante busca da alma por Deus e pela própria existência eterna”<sup>202</sup> (MAHLER *apud* FLORES, 2000, p. 65). Essa busca, no entanto, se dá, como diz o programa da sinfonia que Mahler preparou, por uma “voz cuja crença é ingênua” (MAHLER *apud* KITA, 2011, p. 82), o que poderia ser contraditório com a primeira colocação, mas reflete exatamente a crença do próprio Mahler, que nunca negou a existência de Deus, mas que, da mesma forma que Ivan Karamázov, questionava a maneira como se dá essa ligação com o divino.

E em mais um paralelo com Goethe, o compositor diz para Natalie Bauer-Lechner que o som de pequenos sinos ao final do movimento (produzido pelo *Glockenspiel*, ou celesta) fez com que ele pensasse nessa alma ascendendo ao paraíso em estado de *crisálida* (BAUER-LECHER, 2003, não paginado) – a mesma forma que o coro de anjos descreve o estado da alma de Fausto quando este já alcançava as esferas celestes.

Depois desse momento de reflexão, tem início, no último movimento, o que os comentadores chamam de “juízo final”. Um grito inicial da orquestra anuncia o que está por vir, e temos, em seguida, uma espécie de prelúdio – da mesma forma que na cena final do *Fausto*, na 8ª sinfonia – que parece preparar o terreno não apenas para a salvação do herói da sinfonia, mas a salvação de toda a humanidade, como veremos em seguida. Há uma sequência de diferentes, digamos, ritos, fanfarras e pausas, revelando a capacidade de Mahler de criar uma atmosfera dramática para a cena: motivos musicais como o do *Dies Irae* aparecem, trompetes posicionados fora do espaço da orquestra passam a entoar anúncios de que algo imenso se aproxima: e aqui, Mahler, em nota sobre esse momento, escreve: “A voz do chamado é retumbante; chegou o fim de todas as criaturas vivas; o Juízo Final está próximo, e todo o terror deste dia irrompeu”<sup>203</sup> (MAHLER *apud* FLORES, 2000, p. 70).

<sup>202</sup> “the questioning and agonized searching for the soul for God and for its own eternal existence.”

<sup>203</sup> “The voice of the caller is resounding; the end of all living creatures has come; the Last Judgment is at hand, and all the terror of this day has erupted.”

Na sequência, Mahler escreve no topo da partitura: “Voz que Clama no Deserto”, o que para Constantin Floros é uma clara referência ao seguinte trecho bíblico do livro de Isaías:

Voz do que clama no deserto: Preparai o caminho do Senhor; endireitai no ermo vereda a nosso Deus. Todo o vale será exaltado, e todo o monte e todo o outeiro será abatido; e o que é torcido se endireitará, e o que é áspero se aplainará. E a glória do Senhor se manifestará, e toda a carne juntamente a verá, pois a boca do Senhor o disse (Isaías 40, 3-5).

Há, antes da salvação, um momento de maior tensão e expectativa: como será esse julgamento? Qual será o Deus que irá nos julgar? Um Deus bondoso e misericordioso, ou um que irá, de fato, nos julgar e decidir entre a salvação ou a danação eterna? A música de Mahler, aqui, parece fazer esses questionamentos. Como dissemos, notas do *Dies Irae* soam nos metais, mas soam também dois outros temas musicais, um deles aparece várias vezes na sinfonia: o tema conhecido pela crítica como “ressurreição” – otimista e esperançoso; o outro, por sua vez, antecipa o seguinte verso de autoria de Mahler, que será cantado adiante: *O glaupe, mein Herz, o glaupe* (“Ó crê, meu coração, crê”). Floros define bem essa miríade de pequenos eventos:

O desenvolvimento é concebido como uma visão temerosa do Juízo Final. Claramente dividido em sete seções, ele fornece drama, suspense e intensidade e não carece de características firmes. Os temas e motivos da exposição são agora manipulados, combinados entre si, entrelaçados de forma contrapontística e colocados uns contra os outros [...]. Mahler pinta uma imagem musical de susto, embora aqui e ali inclua o tema da ressurreição. Os temas da ira e da ressurreição muitas vezes se confrontam. [...] sinos são ouvidos sucessivamente e simultaneamente, como se simbolizassem a proximidade da morte e da ressurreição<sup>204</sup> (FLOROS, 2000, p. 73).

Temos adiante um imenso *crescendo* e mais um “grito de desespero” – como os comentaristas geralmente definem esse momento –, interpretado por Mahler como um terremoto; o compositor usa as seguintes palavras para defini-lo: “A terra treme, os túmulos se abrem em um estrondo, os mortos se levantam e caminham em uma procissão sem fim. Os grandes e os pequenos da terra – reis e mendigos, justos e ímpios – todos unidos – o choro por

---

<sup>204</sup>“ The development is conceived as a fearful vision of the Last Judgment. Clearly divided into seven sections, it provides drama, suspense, and intensity and does not lack in harsh features. The themes and motifs of the Exposition are now manipulated, combined with each other, contrapuntally entwined, and placed against each other [...]. Mahler paints a musical image of fright, though here and there he does include the Resurrection motif. Dies ire and Resurrection themes often confront each other. [...] bells are heard successively as well as simultaneously, as if to symbolize the proximity of death and resurrection.”

misericórdia e perdão atinge com força nossos ouvidos<sup>205</sup> (MAHLER apud FRANKLIN, 2007, p. 14).

Ficará revelado que a salvação virá para todos, e a procissão dos mortos segue com um único propósito e uma única direção. A graça divina irá abarcar tudo – os grandes e os pequenos da terra – e não há discriminação sobre quem é ou não salvo: o *Creator Spiritus* vem para salvar a humanidade. Nesse momento, como diz Mahler, “nós perdemos todos os sentidos, toda a consciência desaparece à medida que o ‘espírito eterno’ se aproxima”<sup>206</sup> (MAHLER apud FLORES, 2000, p. 75). É o divino à semelhança do “espírito da terra” de Goethe, que aparece para o personagem de Fausto na primeira parte da tragédia; um ser de ares panteístas que se aproxima de todos e atrai a humanidade de volta para si – não há mais a separação entre espírito e criaturas, as criaturas serão, agora, unas com o todo. A presença do *glockenspiel* no trecho simboliza essa mudança na música, que agora aspira por eternidade.

O rufar dos tambores e o anúncio solene dos trompetes acrescentam ainda mais expectativa ao que está para acontecer; a flauta e o piccolo aparecem no primeiro plano representando o canto de um rouxinol, definido por Mahler como o “pássaro da morte”, mas também o “pássaro da noite”. Após esse momento sublime da sinfonia, algo ainda mais sublime está prestes a acontecer: um silêncio paira incólume na música, contrastando com tudo o que se passou desde os primeiros compassos da sinfonia, e o coral entoa, *pianissimo* e *misterioso*, as seguintes palavras:

Ressuscitarás, sim, ressuscitarás  
 Ó, meu pó, após breve repouso!  
 Vida imortal! Vida imortal  
 Ser-te-á dada por aquele que te chamou!

Para florescer novamente tu foste semeado!  
 O Senhor da colheita vai  
 E recolhe seus feixes:  
 Nós, que morremos!<sup>207</sup>

Tem início, de fato, a ressurreição de toda a humanidade. Essas duas primeiras estrofes, como dissemos, são de autoria de Friedrich Klopstock, e Mahler ouviu o trecho sendo cantado

<sup>205</sup>“ The earth quakes, the graves burst open, the dead arise and stream on in endless procession. The great and the little ones of the earth – kings and beggars, righteous and godless – all press on – the cry for mercy and forgiveness strikes fearfully on our ears.”

<sup>206</sup>“ We lose all our senses, all consciousness vanishes from us at the approach of the Eternal Spirit.”

<sup>207</sup> No original: “Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,/ Mein Staub, nach kurzer Ruh'!/ Unsterblich Leben!/ Unsterblich Leben// wird der dich rief dir geben!/ Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!/ Der/ Herr der Ernte geht/ und sammelt Garben/ uns ein, die starben!”.

no funeral do maestro e pianista Hans Von Bülow (1830-1894); sua emoção foi tamanha, que não hesitou em acrescentar o coral nesse momento chave da sua 2ª sinfonia.

Assim como diz a epígrafe para o *Os Irmãos Karamázov*, tirada do evangelho de João, é preciso que sejamos semeados para podermos florescer adiante. A vida, portanto, é o momento em que vivemos no solo, prestes a nos desenvolvermos, a semente plantada em vida precisará morrer para renascer – para ressuscitar; lembremos da escolha de Dostoiévski para abrir o seu maior romance: “Em verdade, em verdade vos digo: Se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas se morrer, produz muito fruto” (João, 12, 24), ecoando também um dos discursos do *stárietz* Zossima, que prezava pela mesma ideia de ressurreição.

O conceito irá se desenvolver no restante dos versos, agora de autoria de Mahler, que intercala coral e agora três solistas:

Ó crê, meu coração, crê:  
 Não perderás nada!  
 Alcançou aquilo que desejaste,  
 Aquilo que amaste  
 Aquilo por que lutou!  
 Ó crê,  
 Tu não nasceste em vão!  
 Não viveste nem sofreste em vão!  
 O que foi criado  
 Deve perecer  
 O que pereceu deve ressuscitar!  
 Não trema mais!  
 Prepara-te para viver!  
 Ó dor, que penetra tudo  
 De ti fui separado!  
 Ó morte, que conquistas tudo,  
 Agora foste conquistada!  
 Com asas que ganhei,  
 Na dura batalha do amor,  
 Alçarei voo  
 Para a luz que nenhum olho penetrou!  
 Morrerei para poder viver.  
 Ressuscitará, sim,  
 Meu coração ressuscitará em um instante!  
 Tudo o que sofreste,  
 Te levará a Deus!<sup>208</sup>

<sup>208</sup> No original: “O glaube, mein Herz, o glaube:/ Es geht dir nichts verloren!/ Dein ist, ja dein, was du geseht!/ Dein, was du geliebt,/ Was du gestritten!/ O glaube/ Du wardst nicht umsonst geboren!/ Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!/ Was entstanden ist/ Das muß vergehen!/ Was vergangen, auferstehen!/ Hör' auf zu beben!/ Bereite dich zu leben!/ O Schmerz! Du Alldurchdringer!/ Dir bin ich entrungen!/ O Tod! Du Allbezwinger!/ Nun bist du bezwungen! Mit Flügeln, die ich mir errungen,/ In heißem Liebesstreben,/ Werd'ich entschweben/ Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!/ Sterben werd' ich, um zu leben!/ Aufersteh'n, ja/ aufersteh'n/ wirst du, mein Herz, in einem Nu!/ Was du geschlagen/ zu Gott wird es dich tragen!”

A criação, para ressuscitar, precisa perecer. Aquilo por que lutamos e sofremos em vida – o esforço e o desenvolvimento da nossa alma (enteléquia) – não será em vão; a semente contém todo o potencial existente para que façamos, na terra, o máximo possível para nos aproximarmos do divino através da relação que temos com a natureza e da busca por esse divino, por esse ente que contém o todo e que agora nos reaproxima em uma unidade – em uma única substância. O sofrimento na terra, a convivência trágica entre o bem e o mal, que vimos em profundidade na obra de Dostoiévski, faz com que o nosso esforço a partir do arbítrio da liberdade valha a pena – “Tudo o que sofreste, Te levará a Deus!”. A presença da ideia de “morrer para ressuscitar” irá aparecer na obra de Dostoiévski através do amor e da responsabilidade por todos – assumir a culpa de todos pois fazemos parte desse todo, desse meio em que o sofrimento é sempre presente. A batalha entre bem e mal só é vencida a partir desse reconhecimento por parte de todos nós. Como disse Goethe, que também acreditava nessa salvação através do esforço e do sofrimento: “Eu vivi, amei e sofri terrivelmente – e é isso” (GOETHE *apud* FLOROS, 2016, p. 142).

Aqui nos versos escritos por Mahler fica clara a noção de que a vida é, sim, feita de sofrimento, mas a esperança pela ressurreição, sinalizada ao longo de toda a primeira parte desse último movimento da 2ª sinfonia, torna-se agora realidade uma vez que esse sofrimento, parte intrínseca da nossa condição de sujeitos livres, servirá para renascermos no seio do amor e da misericórdia divina. A partir das considerações realizadas no capítulo sobre a teodiceia de Dostoiévski, temos todo um terreno trabalhado para que tenhamos uma melhor visão da forma que Mahler expõe a temática aqui na *Ressurreição*; tanto que o paralelo traçado, na ideia da semente que morre para renascer, aparece aqui no texto de Mahler, de Klopstock, na epígrafe dos *Irmãos Karamázov*, no discurso de Zossima, e no versículo semelhante em que Mahler diz ter se baseado para a escrita do trecho final da sua sinfonia: “Insensato! O que semeias não nasce a não ser que primeiro morra” (Coríntios, 15, 36).

Sobre a diferença entre o trecho do poema de Klopstock e o texto de Mahler, Stuart Feder nos traz um comentário interessante:

Os versos de Mahler partem da suavidade de sentido dos [versos] de Klopstock como se fossem uma poderosa força centrífuga. Eles passam da autoconfiança para a auto exortação; da fuga extática do inevitável – morte, dor e julgamento – à negação da morte, a morte da própria morte<sup>209</sup> (FEDER, 2004, p. 58).

<sup>209</sup> No original: “Mahler's verses depart from the gentle sense of Klopstock's as if with a powerful centrifugal force. They move from self-reassurance to self-exhortation; from ecstatic escape from the inevitable – death, pain, and judgment – to the denial of death, the death of death itself”.

De fato, se Klopstock nos transmite a confiança de que seremos salvos, Mahler exorta essa salvação, reafirmando diversas vezes que, apesar do nosso sofrimento terreno, iremos renascer no divino – na verdade, *por causa* do esforço terreno, temos a misericórdia divina atuando em todos e para todos. A ressurreição só acontece com a morte. Como diz Mahler:

“Ressuscitará, sim, você ressuscitará!” Aparece a glória de Deus! Uma luz maravilhosa e suave nos permeia até o nosso coração – tudo é calmo e feliz! - “E eis que: não há julgamento – não há pecador, nem homem justo, nem grande nem pequeno – não há punição e nem recompensa! Um sentimento todo-poderoso de amor nos ilumina com uma abençoada sabedoria”<sup>210</sup> (MAHLER *apud* ROMAN, 1980, p. 288).

Se juntarmos essa importante citação com o que temos nos versos musicados na sinfonia, criamos uma espécie de fechamento – um vislumbre mais completo – da crença de Mahler: amor, misericórdia, sem a necessidade de punição e, importante, sem a presença da recompensa. A ideia de que o que fazemos na terra será recompensado não é válida para Mahler; o esforço na busca de desenvolvimento interior acontece para que nos reconheçamos parte de um divino que a tudo abarca. O “julgamento final” não pode nem ser chamado de julgamento, mas um *ato de reconciliação* entre nossos espíritos e o espírito da terra.

Lembrando aqui da filosofia de Gustav Fechner, é importante destacar que, para ele, bem como para Mahler, todos são salvos; há, no entanto, no 3º estágio da nossa existência – aquele depois da nossa morte –, níveis de conhecimento de acordo com o que as pessoas, em vida, realizaram. Essa ideia provavelmente influenciou Mahler, que se esforçou enormemente nessa busca pelo divino através da sua arte. Nesse sentido, a ideia de céu e inferno nunca teve o apreço de Mahler, e “todos serão salvos” é a forma de dizer que não há essa distinção.

Assim, a partir dessa análise, temos mais claro sob que moldes se dá a crença do músico e do quão complexa ela é. Do que vimos até aqui podemos resumir nas seguintes linhas: Deus como entidade que abarca o todo (Agostinho, Leibniz, Espinoza, embora de formas diferentes); a natureza como forma de estabelecer a conexão terreno e transcendental (Espinoza, Goethe); o esforço como forma de reconhecer essa ligação e a arte como instrumento para que isso possa se realizar (Goethe); a ausência de qualquer julgamento e da necessidade de recompensa (Fechner); o trágico como intrínseco à nossa existência (Nietzsche, Schopenhauer) e aquilo que nos permite realizar o bem a partir do livre arbítrio dado por Deus (a equação bem e mal,

---

<sup>210</sup> “Risen again, yea thou shalt be risen again!” There appears the glory of God! A wonderful gentle light permeates us to our very heart - all is quiet and blissful! – And behold: there is no judgement - There is no sinner, no righteous man no great and no small - There is no punishment and no reward! An almighty feeling of love illumines us with blessed knowing and being.”

mediada pela liberdade), quando há o reconhecimento da nossa unidade como irmãos (Dostoiévski).

Mahler transita por todos esses pontos destacados, e ainda temos uma boa caminhada pela frente; nela, iremos não apenas acrescentar mais pontos para a crença mahleriana, mas desenvolver ainda mais o que juntamos até aqui.

Passamos agora para a 3ª sinfonia, composta entre os anos de 1893 e 1896, e que faz jus ao comentário de Mahler de que a sinfonia deve ser um mundo, deve abraçar tudo; nela, temos o uso de textos de Nietzsche e uma das canções folclóricas de *Des Knaben Wunderhorn*. Mas é importante destacar aqui algumas características dela: é a sinfonia mais longa de Mahler – dura em torno de 90 minutos; além disso, ainda que criticasse o uso de notas de programa, Mahler dá nome aos movimentos, como havíamos mencionado anteriormente:

1. Pã desperta, o verão chega marchando
2. O que as flores no prado me dizem
3. O que os animais da floresta me dizem
4. O que o homem me diz
5. O que os anjos me dizem
6. O que o amor me diz

Como é possível perceber, Mahler deseja abraçar tudo nessa composição, e toda a natureza é contemplada nela; como diz Carl Niekerk: “A 3ª de Mahler foi claramente concebida para ser uma expressão imediata dos sons da própria natureza [...], Mahler se refere à 3ª como ‘sempre e em todos os lugares sons da natureza’”<sup>211</sup> (NIEKERK, 2004, p. 194). Com relação aos nomes cogitados por Mahler para a obra, importante lembrar que o compositor pensou no título *Die fröhliche Wissenschaft* (“A Gaia Ciência”), um dos livros de Nietzsche, que Mahler, à época, admirava muito, e até mesmo *Ein Sommernachtstraum* (“Sonho de uma Noite de Verão”), em referência clara a Shakespeare; ademais, o fato de o compositor dar o título do primeiro movimento de “Pã desperta” revela um gosto pelas figuras mitológicas gregas – o movimento teria o subtítulo “Procissão do Deus Baco” –, bem ao gosto daquilo que Nietzsche trabalhou no seu *O Nascimento da Tragédia*, livro que Mahler também admirava.

O nome do deus Pã intrigava Mahler pelo fato de nomear tanto um deus como significar a palavra “tudo”, em grego. E transcrevemos aqui uma carta de Mahler para Anna von Mildenburg, seu amor à época, que não apenas conta uma coincidência curiosa, mas também revela esse apreço de Mahler pelo deus Pã:

---

<sup>211</sup> “Mahler's Third was clearly conceived to be an immediate expression of the sounds of nature itself, Elsewhere, Mahler refers to the Third as ‘immer und überall Naturlaut.’”

Uma coisa tão estranha aconteceu quando sua carta chegou. Como de costume, olhei para o carimbo do correio, e desta vez, em vez de dizer Malborghet, como em outras vezes, consistia apenas nas letras P.A.N [...] Veja, há semanas que procuro um título para toda esta minha obra, e finalmente encontrei Pã que, como você sabe, era o nome de uma divindade grega que posteriormente simbolizava a natureza essencial de todas as coisas (Pã, grego para “tudo”). Bem, você pode imaginar minha surpresa ao ver essas três primeiras letras incompreensíveis, que acabei decifrando como 'Postamt Nr. 30' [Correios Nr. 30]. Não é engraçado?<sup>212</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 189-190).

É interessante pensar que quando Mahler decide falar sobre “tudo”, é o deus que dá nome ao panteísmo a sua primeira escolha. Assim como em Goethe, o que mais interessa é representar da melhor forma aquilo que se deseja colocar na obra de arte; no caso, se a sinfonia que Mahler está compondo fala da natureza e de todos os seus níveis – desde as flores até o amor –, a figura do deus Pã é a que mais *diz* sobre a obra. Ou seja, o divino existe, disse Mahler não tem dúvida, mas torna-se um jogo interessante poder nomeá-lo de diferentes formas, seja um deus cristão, pagão ou simplesmente um deus panteísta; aqui na 3ª sinfonia, Pã não precisa ser algo ou alguém, mas representar toda a natureza que o compositor decidiu colocar na sua sinfonia.

A sinfonia, aqui, é o mundo, e Mahler diz, em outra carta para Anna von Mildenburg, que vê sua nova composição “literalmente refletindo o mundo inteiro”:

Mas escrevi para te dizer que estava engajado em um trabalho importante. Você não percebe que é preciso tudo o que um homem tem, e de como alguém pode estar tão profundamente envolvido [nele] que está quase morto para o mundo exterior. Mas tente imaginar uma obra tão grande, literalmente refletindo o mundo inteiro – a pessoa é apenas ela mesma, é, por assim dizer, um instrumento tocado por todo o universo [...]. Minha sinfonia será algo que o mundo nunca ouviu antes! Nele a própria Natureza adquire voz e conta segredos tão profundos que talvez sejam vislumbrados apenas em sonhos! Garanto-lhe que há passagens em que eu mesmo às vezes tenho uma sensação estranha, parece que não fui eu quem as compôs<sup>213</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 190).

<sup>212</sup> “Such an odd thing happened when your letter came. As usual, I looked at the postmark, and this time, instead of saying Malborghet, as at other times, it consisted solely of the letters P.A.N. You see, for weeks I have been searching for a title for the whole of this work of mine, and finally I hit upon Pan which, as you know, was the name of a Greek divinity that subsequently symbolized the essential nature of All Things (Pan, Greek for 'everything'). Well, you can imagine my surprise at seeing these three at first incomprehensible letters, which I ultimately deciphered as 'Postamt Nr. 30'. Isn't it droll?”

<sup>213</sup> “But I did write and tell you I was engaged in a major work. Don't you realise it takes all a man has, and how one can be so deeply involved that one is almost dead to the outside world. But just try to imagine such a major work, literally reflecting the whole world one is oneself only, as it were, an instrument played by the whole universe [...]. Look, everyone who has shared my life has had to learn this. At such times I am no longer my own master [...]. My symphony will be something the world has never heard before! In it Nature herself acquires a voice and tells secrets so profound that they are perhaps glimpsed only in dreams! I assure you, there are passages where I myself sometimes get an eerie feeling, it seems as though it were not I who composed them.”

O mundo é, aqui, representado na voz que a Natureza emite, e que conta segredos, como diz Mahler. No primeiro movimento, com mais de trinta minutos, Pã (a natureza) acorda, como indica o título dado pelo compositor; e de fato, como já dissemos, nos primeiros minutos da sinfonia sentimos algo gigante despertar: sons ancestrais são ouvidos, semelhantes a uma erupção vulcânica, ou ao início do universo – as interpretações abarcam todo um espectro, e qualquer um pode visualizar o início de algo, o nascimento do dia, as primeiras horas da criação. Como em toda a obra de Mahler, a música, em seguida, varia de humor das mais diferentes formas, com danças, marchas solenes, fanfarras, momentos de plena contemplação, e assim por diante: a natureza, agora desperta, é toda uma miríade de sons, cantos e cores – ela aparece diante dos nossos olhos em sua total beleza e em uma singela complexidade.

Sobre o movimento, diz Mahler:

"O Verão Chega Marchando", pretende abarcar um conteúdo humorístico e subjetivo. O verão é o vencedor no meio de tudo o que está crescendo e florescendo, rastejando e voando, imaginado e ansiado e, finalmente, sentido (anjos – sinos – o transcendental. Acima de tudo paira o amor eterno, como raios de luz convergindo em uma lente<sup>214</sup> (MAHLER *apud* FLOROS, 2000, p. 89).

E ainda:

O primeiro movimento se aproxima, furioso como o vendaval do Sul que estamos experimentando aqui nestes dias e que – tenho certeza disso – traz consigo fertilidade, vindo de países distantes, frutíferos e quentes, não como o vento suave do Leste que costumamos desejar. Com um ritmo de marcha arrebatador, ele ruga, cada vez mais perto, cada vez mais alto, crescendo como uma avalanche, até que todo o barulho alto e jubiloso te engole. No meio, ouvimos sons místicos, extraordinários, misteriosos pontos de descanso: "Ó homem, tome cuidado!" [primeiro verso da "Canção da Meia-noite", de Nietzsche]<sup>215</sup> (MAHLER *apud* FLOROS, 2000, p. 97).

Na primeira citação, Mahler liga o primeiro movimento ao *finale*; neste, é o amor que diz algo a ele. É um amor entendido não como algo romântico ou pessoal, mas universal, de um divino que abraça tudo, que é tudo. E acreditamos ser muito pertinente, e também curioso, traçarmos um paralelo entre os movimentos da sinfonia e o poema "Genesis", de autoria do seu

<sup>214</sup> "'Summer Marches In,' is meant to imply the humorous, subjective content. Summer is the victor in the midst of all that is growing and blooming, creeping and flying, imagined and longed for and, finally, sensed (angels--bells--the transcendental). Above everything hovers eternal love, like light rays converging in a lens."

<sup>215</sup> "The first movement sweeps in, raging like the southern gale we are experiencing here these days and which-I am sure of this--brings with it fertility, coming from faraway, fruitful, hot countries, not like the gentle east wind we usually wish for. With a sweeping march tempo it roars, closer and closer, louder and louder, swelling like an avalanche, until all the loud, jubilant noise engulfs you. In between we hear mystic sounds, extraordinary, mysterious resting-points: "O Mensch, gib acht! Oh, human, be on guard!"

amigo Siegfried Lipiner, já mencionado.<sup>216</sup> Aqui no primeiro movimento, a atmosfera poderia ser descrita a partir das seguintes palavras de Lipiner:

Era como se o universo  
 Fosse uma nuvem gigantesca –  
 A nuvem estava adormecida;

Mas de repente –  
 Era como se cada átomo da nuvem  
 Estivesse falando em uma língua diferente,

Cada átomo em um tom diferente:  
 Assim murmurou em todo o espaço –  
 [...]  
 E cada vez mais alto crescia [...] marchando como se fosse de uma grande distância  
 Finalmente – finalmente para cada um ficou claro  
 Seu caminho próprio:  
 Mas agora o conflito mudou para uma dança feliz,  
 O grito de guerra mudou  
 Para cantar.  
 A voz da brisa da noite  
 Dançou com a tempestade.<sup>217</sup>

(LIPINER *apud* FLOROS, 2016, p. 86)

O segundo movimento, um minueto, reflete a graciosidade e a beleza das flores do campo, e podemos lembrar aqui dos inúmeros passeios que Mahler fazia, principalmente nas suas férias de verão. Sobre a composição, diz Mahler: “É a música mais despreocupada que já escrevi, tão despreocupada quanto só as flores podem ser” (MAHLER *apud* BAUER-LECHNER, não paginado). Lembremos que a sinfonia foi escrita na região dos lagos austríacos, mais especificamente em Steinbach am Atterssee, uma região paradisíaca, cheia de montanhas e lagos cristalinos, e que o autor da presente tese teve o prazer de conhecer – a cabana em que Mahler compôs a sinfonia fica à beira de um dos lagos, e não há dúvida de que o compositor se inspirou na vista que tinha, bem como nos passeios que fazia, para escrever sua 3ª sinfonia. No poema de Lipiner, podemos tirar os seguintes versos para descrever esse movimento: “E gloriosamente floresceram/ Os filhos das estrelas e da Terra,/ As ervas e as flores”, e aqui há a união com o terceiro movimento, intitulado “O que os Animais me Dizem”, com o verso seguinte do poema: “e todos os seres que se movem”.

<sup>216</sup> Foi Constantin Floros o responsável por notar tal paralelo, e hoje em dia a crítica costuma se utilizar do poema de Lipiner quando trabalha com a 3ª sinfonia de Mahler.

<sup>217</sup> Os versos do poema de Lipiner foram traduzidos do alemão para o inglês por Ernest Bernhardt-Kabisch. Traduzidos para o português por nós.

O movimento é baseado em uma canção de *Des Knaben Wunderhorn* de título *Ablösung im Sommer* (“Alívio de Verão”). Ele é dotado de um certo tom mais cômico – Mahler diz que ele “soa como se toda a natureza estivesse fazendo caretas e mostrando a língua”<sup>218</sup> (MAHLER *apud* FRANCISCO, 2016, p. 25-26) – que se intercala com os solos de uma trompa; Mahler pede que o músico se posicione acima da orquestra, geralmente nos fundos, atrás da plateia. O ar mais jocoso da parte dos animais – de uma “barulhenta exuberância”, como disse Floros (2000, p. 101) – é contrastado pela melodia mais nostálgica dessa trompa, que aparece diversas vezes ao longo do movimento. Comentadores dizem que essa pode ter sido uma forma de Mahler fazer recair sobre o momento o olhar humano sobre a natureza – um olhar mais contemplativo de um ser que, diferentemente do restante dos animais, tem consciência da sua mortalidade. Megan H. Francisco, sobre o movimento, comenta: “Ao usar música instrumental em vez de linguagem neste movimento, Mahler continuou a escalada da sinfonia em direção à consciência da natureza não-consciente até os animais, antes de finalmente chegar ao reino do Homem”<sup>219</sup> (FRANCISCO, 2016, p. 26).

E é justamente o ser humano o próximo “homenageado” por Mahler na sinfonia. E como já havíamos mencionado, o compositor usa a “Canção da Meia-noite”, de Nietzsche, para dar voz a toda a humanidade; nela, a dicotomia dor e prazer, essencial na filosofia de Nietzsche, encontra o terreno da música como meio de expressão. Como disse Megan H. Francisco, a tragédia, aqui, é purificadora (FRANCISCO, 2016, p. 8); Jeremy Barham, por sua vez, menciona o fato de a canção ser a representação “do despertar do indivíduo do sono e do sonho para a consciência dos aspectos mais íntimos do mundo”<sup>220</sup> (BARHAM, 2007, p. 100). Diz o texto de Nietzsche:

Ó homem, presta atenção!  
 Que diz a meia-noite profunda?  
 “Eu dormia, eu dormia –,  
 De um sono profundo acordei: –  
 O mundo é profundo,  
 Mais profundo do que pensava o dia!  
 Profunda é sua dor –,  
 O prazer – mais profundo ainda que o pesar:  
 A dor diz: Passa!

<sup>218</sup> “This piece really sounds as if all of nature were making faces and sticking of its tongue.”

<sup>219</sup> “By using instrumental music instead of language in this movement, Mahler continued the symphony’s climb towards awareness from non-conscious nature to animals before finally arriving in the realm of Man.”

<sup>220</sup> “awakening of the individual from sleep and dream to awareness of the innermost aspects of the world.”

Mas todo prazer quer a eternidade –,  
– quer profunda, profunda eternidade!”<sup>221</sup>

(NIETZSCHE, 2019b, p. 306)

Outro aspecto da crença de Mahler a ser incorporado aqui, a partir do uso da canção de Nietzsche, é a admissão da existência do sofrimento e da dor como parte intrínseca da nossa existência – o trágico explorado por Dostoiévski e aceito por Nietzsche como parte da condição humana –, e a ideia de que o prazer consegue ser mais presente e profundo pois aspira pela eternidade. Há um amálgama de conceitos a serem explorados aqui, a começar pelo fato de que Mahler, ao colocar essa canção no movimento chamado de “O que o Homem me Diz”, entende que, sim, vivemos em meio ao sofrimento, mas que a busca por prazeres nos leva à salvação.

Diferentemente de Nietzsche, que via na busca pelo prazer a única possibilidade para a salvação terrena em um mundo sem Deus, Mahler entende essa procura como uma forma de chegarmos ao divino – é o esforço que empreendemos na terra que irá nos dar a salvação; o momento, após a nossa morte, em que iremos vislumbrar a eternidade.

De qualquer forma, tanto Nietzsche quanto Mahler aceitam abraçar o trágico da nossa existência; além disso, ambos entendem que devemos nos esforçar na busca por prazeres para *atingirmos* a eternidade – no caso de Nietzsche, a eternidade seria o super-homem, o ápice da nossa existência, quando não precisaremos mais de outra vida pois já conquistamos a eternidade ao não necessitarmos mais de mais uma nova existência. O conceito de eterno retorno, trabalhado na parte dedicada ao filósofo, entra aqui como base para essa ideia. Nele, a hipótese de uma existência em eterna recorrência – morremos e renascemos na mesma vida que tínhamos antes, *ad infinitum* –, deveria ser negada por esse homem que deseja chegar ao topo da sua vida, ou seja, viver, agir e realizar na sua plena capacidade de potência, chegando a um ponto em que não se deseja mais viver uma outra vida pois a que temos no presente é a ideal e perfeita – é infinita. O conceito do eterno retorno se (auto) anula e vivemos a eternidade no nosso presente.

Em Mahler, as realizações terrenas na busca pelo divino – na busca por respostas sobre a nossa morte, sobre a existência do sofrimento, etc. – são vitais para que possamos desenvolver a nossa entelúquia e chegar a Deus, que representa a eternidade para Mahler. Como havíamos dito, o esforço é a meta, pois não se chega a respostas claras sobre o que é esse divino; e o sofrimento humano, fruto da nossa liberdade, nunca será extirpado, e aqui retornamos à obra

---

<sup>221</sup> No original: “O Mensch! Gib Acht!/ Was spricht die tiefe Mitternacht?/ ‘Ich schlief, ich schlief –/ Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –/ Die Welt ist tief,/ Und tiefer als der Tag gedacht./ Tief ist ihr Weh –/ Lust – tiefer noch als Herzeleid:/ Weh spricht: Vergeh!/ Doch alle Lust will Ewigkeit –/ – will tiefe, tiefe Ewigkeit!”

de Dostoiévski, que, como mostramos, vê na comunhão entre todos e no amor *caritas* uma forma de vivermos nesse mundo trágico em essência. O príncipe Míchkin como o ideal a ser seguido – o Cristo terreno –, os ensinamentos do *stárietz* Zossima como formas de se buscar uma completude espiritual, e os exemplos de personagens como Sônia, em *Crime e Castigo*, e Aliócha em *Os Irmãos Karamázov*.

Assim, Mahler e Nietzsche se unem em determinadas formas de ver o mundo – na nossa condição trágica e no esforço para o autodesenvolvimento –, e se distanciam na finalidade da nossa existência que, para o filósofo, tinha vistas a nos tornarmos deuses aqui na terra, e, para o músico, vivermos a eternidade em comunhão com o divino a partir do nosso desenvolvimento espiritual. Embora fique implícito nas explicações que demos até agora, é importante ressaltar que a ideia de esforço terreno difere entre uma e outra visão: Nietzsche prezava pela individualidade – no esforço que supere o restante dos homens e coloque esse indivíduo acima de tudo e de todos; em Mahler, assim como em Dostoiévski, o esforço é comunitário e preza, acima de tudo, pelo amor e pela graça – a união com o divino acontece *com* todos, assim como a salvação acontece *para* todos, como vimos na 2ª sinfonia. O questionamento de Mahler que mencionamos anteriormente: “nós não podemos dizer que somos inteiramente afortunados se existem outros nesse mundo que são desafortunados”<sup>222</sup> (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 89) mostra essa necessidade de comunhão e o fato de que nada pode ser alcançado se existirmos apenas individualmente, alheios ao sofrimento do outro.

A música que Mahler une a essas palavras transmite exatamente a atmosfera de um sonho durante uma “noite profunda” – a palavra “profundo(a)” é repetida oito vezes –, e durante o movimento ficamos em uma atmosfera em que algo é despertado, mas permanecemos ainda nessa noite profunda. O movimento contrasta com toda a sinfonia devido ao seu estilo e forma de expressão, que atua como uma pausa reflexiva sobre a condição humana. É como se a terra, nessa noite profunda, despertasse no homem que sonha uma sensação de plena consciência dos sofrimentos do mundo e da forma com que esse sofrimento pode ser deixado de lado para que a busca da humanidade por clareza (o dia profundo?) possa ser empreendida.

No movimento seguinte, é fugindo totalmente da “Canção da Meia-noite” e das ideias de Nietzsche que Mahler traz uma alternativa para o enigma.<sup>223</sup> A filosofia de Nietzsche, da

<sup>222</sup> “We cannot count ourselves entirely fortunate as long as there are others on this earth who are unfortunate.”

<sup>223</sup> Carl Niekerk destaca o contraste entre os dois movimentos fazendo uma comparação com o texto de Schiller *Sobre Poesia Ingênua e Sentimental*, já trabalhando na presente tese. Para Niekerk, a “Canção da Meia-noite” seria sentimental por expressar a natureza de toda poesia sentimental – do sujeito inserido em um contexto que o aflige; já o movimento dos anjos coloca, sem mediação, os desejos que são expostos (NIEKERK, 2004, p. 196).

mesma forma que o pensamento de Mahler, serviu ao seu propósito: despertar o homem dessa noite profunda e vislumbrar, agora, a luz divina.

No quinto movimento, de título “O que os Anjos me Dizem”, um coro de crianças, de mulheres e uma solista conta uma história sobre arrependimento, contrição e a busca por perdão. A canção, tirada novamente de *Des Knaben Wunderhorn* cujo título é *Es sungen drei Engel* (“Três Anjos Cantaram”), conta a história de São Pedro e do perdão que lhe é concedido depois de ter pecado. Dizem os versos:

Três anjos cantavam uma doce canção,  
Com alegria ressoou alegremente até o céu.  
Eles também se regozijaram alegremente:  
Que São Pedro estava livre do pecado!

E quando o Senhor Jesus se sentou à mesa  
Para cear com seus doze apóstolos,  
O Senhor Jesus disse: Por que você está aqui?  
Quando eu olho para você, você chora.

E por que eu não deveria chorar, Deus misericordioso?  
Eu violei os Dez Mandamentos!  
Eu choro amargamente,  
Oh, venha e tenha misericórdia,  
Tenha piedade de mim!

Se você violou os Dez Mandamentos,  
Ajoelhe-se e ore a Deus!  
Ore [Ame]<sup>224</sup> somente a Deus em todos os momentos  
Assim você alcançará a alegria celestial!

A alegria celestial é uma cidade abençoada;  
Alegria celestial, que já não tem fim!  
A alegria celestial foi concedida a São Pedro  
Por Jesus, e para a salvação de todos!<sup>225</sup>

Esse paraíso contado na canção segue em oposição à filosofia de Nietzsche, e reforça a visão de Mahler de um céu onde reina a inocência – o paraíso é visto a partir do ponto de vista de uma criança, relação esta que será reforçada na 4ª sinfonia. E se a sinfonia abre com o deus Pã acordando, agora é o céu cristão que toma a dianteira; e mesmo tendo visto até aqui o quanto

<sup>224</sup> Mahler muda esse trecho do texto, usando “ame” ao invés de “ore”.

<sup>225</sup> No original: “Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,/ Mit Freuden es selig in den Himmel klang./ Sie jauchzten fröhlich auch dabei:/ Daß Petrus sei von Sünden frei!// Und als der Herr Jesus zu Tische saß,/ Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,/ Da sprach der Herr Jesus: Was stehst du denn hier?/ Wenn ich dich anseh', so weinst du mir.// Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott,/ Ich hab' übertreten die zehn Gebot!// Ich gehe und weine ja bitterlich!// Ach komm' und erbarme dich! / Ach komm' und erbarme dich über mich!// Hast du denn übertreten die zehen Gebot.// So fall' auf die Knie und bete zu Gott!// Bete zu Gott nur alle Zeit./ So wirst du erlangen die himmlische Freud'!// Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt.// Die himmlische Freud', die kein End' mehr hat.// Die himmlische Freude war Petro bereit't/ Durch Jesum und Allen zur Seligkeit”. Tradução do alemão para o inglês feita por Emily Ezust. Traduzido para o português, a partir do inglês, por nós.

Mahler se conecta à ideia da salvação universal, há, na canção, o processo de arrependimento e da necessidade de o perdão divino ser concedido para que o pecado de São Pedro seja perdoado, e, por conseguinte, termos “a salvação de todos”.

Mas talvez o que tenha atraído Mahler a essa canção é a ideia da “alegria celestial, que já não tem fim”. Além disso, ao descrever a sua sinfonia para Natalie Bauer-Lechner, Mahler enfatiza a necessidade desse movimento apresentar um certo humor, uma vez que, para o compositor, “o humor aqui tem que visar alturas de expressão onde todos os outros meios ficam aquém” (MAHLER *apud* LECHNER, 2013, não paginado). E de fato, não só o texto é vibrante e dotado de um humor de extrema leveza, mas a música corresponde totalmente ao que é cantado: as crianças fazem o som de sinos – tocados também pela orquestra –, enquanto o coral conta a história do perdão dado a São Pedro e que se destina à salvação de toda a humanidade. É como se a salvação divina, que ocorre às custas de muita dor e sofrimento na 2ª sinfonia, aparecesse aqui plena de luz e de “alegrias celestiais”. Nesse sentido, ainda que o movimento anterior da 3ª sinfonia enfatize o sofrimento humano, um dos versos finais escritos por Nietzsche – “todo prazer quer eternidade” – já aponta para a luz que irá brilhar neste quinto movimento. No poema de Lipiner, “Genesis”, tal momento pode ser complementado pelas seguintes palavras: “E a terra e o sol e as estrelas ressoaram,/ Ressoando assim eles cantaram Seu louvor” (LIPINER *apud* FLOROS, 2016, p. 86).

Sobre essa relação entre o movimento em questão e o anterior, Megan H. Francisco escreve algo pertinente para nossa análise: “O quarto movimento tratou da dor como uma dor abrangente, mas o quinto movimento se concentra na dor dos pecadores. A resolução da dor dos pecadores é a ‘Alegria Celestial’ descrita na estrofe final”<sup>226</sup> (FRANCISCO, 2016, p. 17). Ainda: “O quarto movimento se ampara no texto, enfatizando a dor de Zarathustra, antes de uma transição perfeita para a exuberante abertura do quinto movimento – pode-se interpretar o canto angélico como a alegria alcançada através da dor do quarto movimento”<sup>227</sup> (*ibid.*, p. 18-19).

A canção termina com o som de sinos se apagando, e tem início o sexto e último movimento da sinfonia. Nele, é “O que o Amor Diz” a Mahler dentro de toda essa caminhada empreendida ao longo dos movimentos anteriores. Em um belo adágio, vamos avançando aos poucos até a plenitude eterna, da mesma forma que vimos na 8ª sinfonia, quando Fausto ascende

---

<sup>226</sup> “The fourth movement dealt with woe as all-encompassing pain, but the fifth movement focuses on the pain of sinners. The resolution of the sinners pain is the Heavenly Joy described in the final stanza.”

<sup>227</sup> “The fourth movement lingers on text, emphasizing Zarathustra’s grief, before seamlessly transitioning into the exuberant opening of the fifth movement – one could interpret the angelic song as the joy achieved through the pain of the fourth movement.”

aos céus, e na 2ª sinfonia, em que vislumbramos a salvação de toda a humanidade pela misericórdia divina. Sobre o movimento, diz Bruno Walter:

No último movimento, as palavras se calam – pois que linguagem pode expressar o amor celestial com mais força e intensidade do que a própria música? O Adágio, com sua linha melódica ampla e solene, é, como um todo – e apesar das passagens de dor ardente – eloquente em conforto e graça. É um som singular de sentimentos sinceros e exaltados, em que toda a gigante estrutura encontra seu ápice.<sup>228</sup>

Interessante, aqui, entender melhor qual a ideia de amor para Mahler. Sabemos que já está de certa forma revelado, pela presente pesquisa, como Mahler via o amor, mas em uma carta que o compositor escreve para a sua paixão à época, Anna von Mildenburg, datada 1 de julho de 1896, o compositor expressa sua visão sobre o que queria colocar no último movimento:

Você gostaria de saber ‘o que o amor me diz’? Querida Annerl [apelido carinhoso], o amor me diz coisas muito bonitas! E quando o amor fala comigo agora, sempre fala sobre você! Mas o amor na minha sinfonia é diferente do que você supõe. O ‘lema’ deste movimento [...] é:

Pai, cuide das minhas feridas!  
Que nenhuma criatura se perca!

Agora você entende do que se trata? É uma tentativa de mostrar o cume, o nível mais alto do qual o mundo pode ser visto.<sup>229</sup>

(MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 188)

O amor é visto do cume, do ponto mais alto onde Deus pode contemplar suas criaturas e curar as feridas que o sofrimento da vida terrena traz. É possível perceber que Mahler mantém a sua visão de que o mundo vive em uma “noite profunda” e “profunda é a dor”, como diz Zaratustra, mas o amor na concepção de Mahler cura todas as feridas, todo o sofrimento advindo da nossa condição de sujeitos livres, que vivem constantemente entre o bem e o mal. O amor divino, ao longo desse movimento, purifica todos os seres – o perdão que vimos no movimento anterior é agora transpassado pelo amor de Deus, um amor de pura graça e misericórdia (*caritas*). E ao longo do todo o movimento, de mais de vinte cinco minutos, vamos tendo

<sup>228</sup> A citação, no original em inglês, pode ser encontrada no seguinte endereço: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/symphony-no-3/symphony-no-3-movement-6-ruhevoll/>. Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>229</sup> “You would like to know ‘what love tells me’? Dearest Annerl, love tells me very beautiful things! And when love speaks to me now it always talks about you!) But the love in my symphony is one different from what you suppose. The (motto) of this movement [...] is: ‘Vater, sich an die Wunden mein!/ Kein Wesen lass verloren sein!’. Now do you understand what it is about? It is an attempt to show the summit, the highest level from which the world can be surveyed.”

vislumbres e lampejos cada vez maiores desse estado transcendental a que todo ser vivo será conduzido – desde as flores, animais, homens... enfim, toda a natureza que a sinfonia descreveu. Três “crises” ao longo do movimento são superadas, e os minutos finais são de uma grandiosidade e beleza singulares – terminamos a obra tendo a sensação de que algo imenso acabou de acontecer. Como disse Mahler, aludindo, ao final do comentário, à obra de Nietzsche que seria o título da sinfonia: “‘O que o amor me diz’ é um resumo de minhas emoções sobre todas as criaturas. Interlúdios profundamente dolorosos não podem ser evitados, mas gradualmente se transformam em uma confiança abençoada: ‘a gaia ciência’”<sup>230</sup> (MAHLER *apud* FLOROS, 2000, p. 106).

Interessante lembrar aqui da descrição que Alfred Roller faz sobre quem era o Deus de Mahler: “Ele era profundamente religioso. Sua fé era a de uma criança. Deus é amor e o amor é Deus. Essa ideia aparecia mil vezes em nossas conversas” (ROLLER *apud* HARLAND, 2019, p. 271). Tal visão sobre o divino é reforçada no seguimento da carta que citamos anteriormente; diz Mahler, ainda sobre o último movimento:

Eu poderia igualmente chamar o movimento de algo como: 'O que Deus me diz!' E isso no sentido de que Deus só pode, afinal, ser compreendido como 'amor'. E assim meu trabalho é um poema musical que passa por todas as etapas da evolução, passo a passo. Começa com a Natureza inanimada e progride para o amor de Deus! As pessoas precisarão de tempo para quebrar as nozes que estou derrubando desta árvore para elas<sup>231</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 188).

O Deus aqui é amor, podendo ser visto como um ente que atua em tudo e todos ao mesmo tempo. É o amor da comunhão universal que o *stárietz* Zossima enaltecia, o amor que é pura caridade, como vemos no relacionamento de Sônia com um atormentado Raskólnikov, o amor de Margarida por Fausto, que faz com que ele, um pecador, seja salvo e ascenda aos céus.

O amor entendido por Mahler é o mesmo descrito por Zossima em um dos seus sermões; o *stárietz* menciona o grão de areia, as folhas, os animais e as plantas, assim como vemos nos títulos dados por Mahler para os movimentos da sinfonia:

Amai toda a criação de Deus, no conjunto e em cada grão de areia. Amai cada folha, cada raio de Deus. Amai os animais, amai as plantas, amai todas as coisas. Amaráis

<sup>230</sup> “‘Was mir die Liebe erzählt’ is a summary of my emotions about all creatures. Deeply painful interludes cannot be avoided, but these gradually turn into blessed confidence: ‘the joyful science.’”

<sup>231</sup> “I could equally well call the movement something like: ‘What God tells me!’ And this in the sense that God can, after all, only be comprehended as ‘love’. And so my work is a musical poem that goes through all the stages of evolution, step by step. It begins with inanimate Nature and progresses to God’s love! People will need time to crack the nuts I am shaking down from this tree for them”.

toda e qualquer coisa e nas coisas alcançarás a compreensão do mistério de Deus. Uma vez tendo compreendido, já começarás a compreender tudo sem esmorecimento, e cada vez mais com o passar do tempo, todos os dias. E finalmente amarás o mundo inteiro já com um amor total, universal (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 433).

E é justamente esse amor que contemplamos ao terminar a 3ª sinfonia – ficamos sabendo a forma como Mahler o sentia através da música que compôs. E não sabemos se Mahler já havia lido *Os Irmãos Karamázov* quando compôs a sinfonia, mas não deixa de ser intrigante o quanto as visões de Dostoiévski e de Mahler coincidem quando falamos sobre esse assunto – visões tão complexas sobre um tema igualmente complexo. Constantin Floros destaca a relação entre músico e a obra de Dostoiévski nas seguintes palavras: “Uma vez registrado o interesse extraordinariamente vivo de Mahler por problemas e questões religiosas, perceberemos que a extensão de suas relações com Dostoiévski deve ser demarcada muito mais do que se poderia supor à primeira vista”<sup>232</sup> (FLOROS, 2016, p. 69).

Na palavra poética, por sua vez, podemos acrescentar os seguintes versos de Lipiner, que descreve o amor como a fonte e a origem de todos os seres, ele, “O Grande, o Puro, o Imortal: O primogênito Amor!” (LIPINER *apud* FLOROS, 2016, p. 86). Ainda: como diz Megan H. Francisco, o final da 3ª sinfonia é o encontro com a *vontade* da filosofia de Schopenhauer, algo que, para a pesquisadora, só pode ser atingido através da música instrumental (FRANCISCO, 2016, p. 2). Nesse sentido, Megan Francisco cita Stephen Johnson ao mencionar o termo “vozes instrumentais” para o movimento final da 3ª sinfonia, e de como elas atuam para expandir, ainda mais, a magnitude do que está sendo “dito”:

As vozes instrumentais se baseiam na ideia de vozes humanas, mas não substituem vocalistas ausentes. Em vez disso, eles reformulam a ideia do cantar em um meio supostamente mais introspectivo e abstrato da música instrumental. Essa derivação da própria voz cantada é, evidentemente, um elemento-chave no processo pelo qual a música instrumental autônoma é entendida como falar como uma voz, transmitir e contar, ainda, algo crucial para a estética romântica, de uma maneira que excede a particularidade das palavras<sup>233</sup> (JOHNSON *apud* FRANCISCO, 2016, p. 35).

Se Mahler queria musicar aquilo que a natureza diz, ele definitivamente conseguiu através dessa sinfonia. Abraçou toda a natureza ao longo dos quatro primeiros movimentos

<sup>232</sup> “Once having registered Mahler’s uncommonly lively interest in religious problems and questions, one will realize that the expanse of his relations to Dostoevsky has to be staked out far wider than one would at first think one could assume.”

<sup>233</sup> “The instrumental voices draw on the idea of human voices, but they do not simply substitute for absent vocalists. Instead, they rework the idea of singing in the putatively more inward, abstract medium of instrumental music. This derivation from the actual singing voice is of course a key element in the process by which autonomous instrumental music is understood to speak like a voice, to impart and to tell, yet, crucially for the aesthetics of romanticism, in a manner that exceeds the particularity of words.”

para, no 5<sup>o</sup>, celebrar a extinção do pecado e exaltar a glória divina e, fechando a obra, musicar o que o amor diz – um amor universal que une o divino com a natureza, ou, talvez, prove que a criação é uma coisa só: todos pertencemos à mesma substância divina. E se Nietzsche aspirava pelo nascimento do super-homem, Mahler procurava apenas enfatizar essa união através da (re)conciliação divino e natureza.

Passamos agora para sua 4<sup>a</sup> sinfonia, na qual encontramos um clima bastante diferente da 3<sup>a</sup>. Nela, há um ar de maior simplicidade na música, e dizemos isso não no sentido da orquestração, ou do trabalho da composição como um todo, mas na mensagem que está sendo passada, o que deixa a música mais despreocupada e singela<sup>234</sup>; de qualquer forma, ela utiliza o menor número de músicos de todas as sinfonias, além de ser mais curta para os padrões mahlerianos, durando, em média, uma hora. A obra é a última em que Mahler se utiliza de canções tiradas de *Des Knaben Wunderhorn*; aqui, ela estará no último movimento, fechando a obra com o olhar de uma criança descrevendo o paraíso. A canção tem o nome *Das himmlische Leben* (“A Vida Celestial”), e foi musicada por Mahler em 1892; ao longo de toda a sinfonia, motivos e temas musicais da canção aparecem em maior ou menor quantidade, unindo a sinfonia nessa ideia de paraíso visto através dos olhos de uma criança.

“A Vida Celestial” estaria presente no final da 3<sup>a</sup> sinfonia, em um movimento intitulado “O que a Criança me Diz”, e não devemos ficar surpresos que Mahler desejasse isso, uma vez que a 3<sup>a</sup> segue, como vimos, em uma constante ascensão até o último movimento, além de contar com um movimento em que crianças cantam sobre a “alegria celestial” e o fato de ela não ter fim, estando muito próxima da temática trabalhada em “A Vida Celestial”, como veremos adiante. Assim, podemos dizer que a 4<sup>a</sup> sinfonia simboliza o cumprimento e a realização daquilo a que a 3<sup>a</sup> sinfonia alude, pois podemos vislumbrar essa vida no paraíso ao longo dos quatro movimentos – principalmente no último. Como diz Constantin Floros, “a 4<sup>a</sup> é uma meditação sinfônica sobre a vida após a morte – um assunto sobre o qual Mahler pensou muito, leu e conversou muito com amigos”<sup>235</sup> (FLOROS, 2016, p. 211).

A sinfonia foi composta nos anos de 1899-1900 e conta com quatro movimentos; mas é importante mencionar que nos planos iniciais um dos movimentos teria o título “Caritas” –

<sup>234</sup> Singela, sim, mas “por detrás da simplicidade deliberada e da orquestração relativamente modesta esconde-se uma riqueza de invenção, uma densidade polifônica, uma concentração de ideias musicais e, ao mesmo tempo, uma técnica soberana e uma complexidade e sofisticação quase vertiginosas, todas sem precedentes na obra de Mahler”. O trecho pode ser acessado no seguinte link: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/symphony-no-4/symphony-no-4-introduction/>. Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>235</sup> “In reality, the Fourth is a symphonic meditation on life after death - a subject about which Mahler thought a great deal, read and talked much with friends.”

assim como um dos movimentos da 8ª sinfonia seria chamado –, o que reforça a ideia do apreço que Mahler tinha por essa maneira de ver o amor, algo que aparece simbolizado no último movimento da 3ª sinfonia. Mais adiante no processo de composição, Mahler promete, pela primeira vez, não comentar a respeito da obra – seja através de notas de programa ou em explicações para seus amigos próximos – à exceção do texto do último movimento. Tal promessa, claro, não se concretizou, e temos algumas falas, principalmente através de conversas com Natalie Bauer-Lechner, em que o compositor fala sobre a sua mais nova sinfonia; vamos destacar um desses comentários aqui:

O que eu tinha em mente aqui era incrivelmente difícil de fazer. Imagine o azul uniforme dos céus, que é mais difícil de pintar do que todos os tons mutáveis e contrastantes. Esse é o humor fundamental do todo. Só que às vezes escurece e se torna fantasmagórico, horrível. Mas o próprio céu não está escuro, ele brilha em um azul eterno. Só para nós de repente parece horrível, assim como no dia mais bonito na floresta, inundado de luz, muitas vezes somos tomados pelo pânico e pelo medo. O Scherzo é místico, confuso, assustador e seu cabelo irá ficar de pé. Mas no Adagio seguinte você logo verá que as coisas não eram tão ruins – tudo está resolvido<sup>236</sup> (MAHLER *apud* FLOROS, 2000, p. 113).

No primeiro movimento, o som de guizos dá início à sinfonia – naquilo que Adorno comparou com o “era uma vez” dos contos de fadas. O movimento é leve, luminoso, cheio de pequenas brincadeiras musicais intercaladas com momentos idílicos – podemos compará-lo a um passeio no campo, mas tendo sempre em mente que esse campo, esse espaço aberto, pertence a uma outra esfera da existência; é como se a música acontecesse em um sonho – ela não é terrena ou tocada pelo real. Adorno novamente define bem: são “canções infantis não-existentes” (ADORNO *apud* FLOROS, 2000, p. 117). É um movimento em um eterno “céu azul”, como definiu Mahler.

No segundo movimento, um *scherzo*, temos uma das “danças da morte” de Mahler, o que não significa dizer que a sinfonia muda totalmente de humor – a dança segue nessa esfera “não-existente”, como disse Adorno, e embora tenha esse ar mais sombrio, não toma o caminho do trágico, tão característico de Mahler em outras sinfonias. O violino solo, de acordo com indicação do compositor, é afinado um tom acima, deixando o som estridente e áspero; Mahler o definiu da seguinte maneira: “como se a morte estivesse brincando” (MAHLER *apud*

---

<sup>236</sup> “What I had in mind here was unbelievably difficult to do. Imagine the uniform blue of the skies, which is more difficult to paint than all changing and contrasting shades. This is the fundamental mood of the whole. Only sometimes it darkens and becomes ghostly, gruesome. But heaven itself is not darkened, it shines on in an eternal blue. Only to us it suddenly seems gruesome, just as on the most beautiful day in the woods, flooded with light, we are often gripped by a panic and fear. The Scherzo is mystical, confused and eerie so that your hair will stand on end. But in the following Adagio you will soon see that things were not so bad-everything is resolved.”

BAUER-LECHNER, 2013, não paginado). Alma Mahler diz que seu marido se baseou em uma pintura de Arnold Böcklin intitulada “Autorretrato da Morte Tocando Violino”, em que um esqueleto toca o instrumento. O movimento se assemelha, de fato, a essa imagem fantasmagórica e soturna.

A morte, aqui, é, de certa forma, sensualizada, quase um chamamento para que todos a sigam – é uma melodia encantatória, quase à maneira do que vemos no final do filme *O Sétimo Selo* (1957), de Ingmar Bergman, quando os personagens, de mãos dadas, seguem o personagem que simboliza a morte em uma espécie de dança macabra. Interessante pensarmos, aqui, nessa maneira como Mahler via a morte: inevitável, bela (por ser invencível), mas que nos leva a um caminho superior; ou seja, uma vez que a morte irá chegar para todos, que ela seja, ao menos, uma melodia irônica e definitiva.

Uma sombra paira sobre este *scherzo* em ritmo de *ländler*: o som estridente de um violino (cada uma de suas cordas é afinada um tom acima) adiciona nestas páginas uma sugestão de paródia, embora fique claro ao final do movimento que, como o próprio Mahler explicou, “afinal de contas, a intenção não era tão séria”. Originalmente, Mahler havia intitulado esse movimento: “A morte inicia a dança para nós; ela toca o violino de forma bizarra e nos leva para o céu”.<sup>237</sup>

E, de fato, somos levados, no terceiro movimento, um adágio, ao céu. Há uma espécie de transição entre o ar pastoril do primeiro movimento e a brincadeira da morte do segundo para termos, agora, uma visão do paraíso – ou o caminho para ele, já pleno de luz e sem qualquer resquício de desesperança ou dúvida. Mais uma vez a morte, para Mahler, carrega sim o estigma de ser algo que nos causa questionamento, como o *scherzo* revela, mas é, aqui na 4ª sinfonia, um momento passageiro e necessário durante a nossa estadia na terra.

Ao final do movimento há uma catarse na música, e aquilo que chamamos de “grito de desespero” na 2ª sinfonia soa, agora, como um coral celestial – é um momento de plenitude e êxtase, uma passagem para a outra vida. Floros faz uma comparação pertinente com Schopenhauer para descrever esse momento da sinfonia, mais especificamente no estado de serenidade plena que a música pode trazer – a contemplação direta da *vontade*, da essência da “coisa em si”:

<sup>237</sup> “A shadow hangs over this Scherzo in *ländler* rhythm: the shrill sound of a violin (each of its strings is tuned a whole tone higher) invests these pages with a suggestion of parody, although it is clear by the end of the movement that, as Mahler himself explained, ‘it wasn’t meant so seriously after all’. Originally, Mahler had headed this movement: ‘Death strikes up the dance for us; she scrapes her fiddle bizarrely and leads us up to heaven.’” Disponível em: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/symphony-no-4/symphony-no-4-movement-2-in-gemachlicher-bewegung/>. Acesso em 24 nov. 2022.

O terceiro movimento repousa sobre a base sólida da filosofia de Schopenhauer, especificamente na sua teoria de que a condição de um ser humano em quem a negação da vontade de viver alvoreceu seria “uma paz inabalável, uma profunda quietude e serenidade interior”. Em um esboço inicial, o movimento teria o título “O mundo como um eterno agora” [...]. Ele [Mahler] acreditava firmemente na transcendência e na missão transcendente da música. Muitas de suas conclusões *morendo* proclamam a mensagem da continuação da existência após a morte<sup>238</sup> (FLOROS, 2016, p. 211).

Ficamos em um estado de expectativa para o que está por vir, mesmo sabendo que o que virá é essa aproximação com o divino.

Com o terceiro movimento, chegamos à essência da música de Mahler e, quase se poderia dizer, de sua alma. Nenhum outro compositor que escrevesse na tradição beethoveniana poderia ter criado uma música tão serena, tão séria e tão profunda. Nas palavras de Adorno: “[...] a longa melodia descobre a quietude de uma pátria feliz, aliviada do sofrimento que é causado pela limitação. Sua autenticidade, que não precisa temer comparações com a de Beethoven, é confirmada pelo fato de que, após um período de inatividade, uma sensação de nostalgia brota novamente<sup>239</sup> [...]”.

Após a catarse, a música vai desfalecendo sem, no entanto, desaparecer. É como se houvesse, sim, um fim, mas o sublime do momento fica pendendo no ar – algo se mantém ainda em expectativa, uma espera que não demora nada para acontecer: o movimento final logo tem início; é, na verdade, o início da eternidade vista a partir do ser mais inocente e puro: o olhar de uma criança que está no paraíso. Nesse sentido, se o ser humano maduro é pecador e passível de falhas que muitas vezes não podem ser evitadas, a criança é dotada de uma pureza que faz parte da sua essência – qualquer erro que ela cometa é fruto dessa inocência e desconhecimento do entorno. O paraíso visto pelos olhos de uma criança é o mais puro possível pois é ausente da maldade consciente e premeditada do mundo adulto. Os versos de *Das himmlische Leben*<sup>240</sup> (“A Vida Celestial”) dizem o seguinte:

<sup>238</sup> “The third movement rests on the solid foundation of Schopenhauer’s philosophy, specifically his theory that the condition of a human being on whom the negation of the will to live has dawned would be “an unshakable peace, a deep quietude and inward serenity.” In an early sketch, the head movement bore the title ‘The world as eternal Now’ [...]. He firmly believed in the transcendence and in the transcendent mission of music. Many of his *morendo* conclusions proclaim the message of a continued existence after death.”

<sup>239</sup> “With the third movement we reach the essence of Mahler’s music and, one could almost say, of his soul. No other composer writing in the Beethovenian tradition could have created music so serene, so serious and so profound. In Adorno’s words: “[...] the long melody discovers the quietude of a happy homeland, relieved of the suffering that is caused by limitation. Its authenticity, which does not need to fear comparisons with Beethoven’s, is confirmed by the fact that, after a period in abeyance, a sense of nostalgia wells up again, incorruptibly [...].” Disponível em: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/symphony-no-4/symphony-no-4-movement-3-ruhevoll-poco-adagio/>. Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>240</sup> O nome da canção em *Des Knaben Wunderhorn* era, originalmente, *Der Himmel hängt voll Geigen* (“O Céu está Cheio de Violinos”). *Das Himmlische Leben* é um título criado pelo próprio Mahler.

Vivendo em gozos celestes,  
 Evitamos os terrestres.  
 O mundano escarcéu  
 Não se ouve aqui no céu!  
 Doce paz em tudo incide!  
 Vida de anjo não afasta  
 Nossa alegria a mais vasta!  
 Bailamos tanto e saltamos,  
 Pulamos tanto e cantamos!  
 No céu São Pedro preside!

São João solta seu cordeiro,  
 Pega-o Herodes o açougueiro!  
 Conduzimos esse manso,  
 Esse inocente tão manso,  
 Cordeirinho ao facão!  
 São Lucas abate os bois  
 Sem um remorso depois.  
 Vinho não custa um vintém  
 Aqui no céu, no armazém,  
 Os anjos assam o pão.

Muita e da boa verdura  
 Na horta do céu tem fartura!  
 Feijão e aspargos, primícias  
 Das que quisermos delícias!  
 Pra nós só há prato cheio!  
 Boas maçãs, uvas, peras!  
 Deixam comer o que queiras!  
 Queres lebre ou outra caça?  
 Uma trás outra aqui passa  
 Andando no nosso meio.

Se de abstinência é o dia,  
 Vêm os peixes com alegria!  
 Vem São Pedro -- rede e isca,  
 Muito peixe já belisca  
 E essa pescaria farta  
 Deve cozer Santa Marta.

Não há música que possa,  
 Na Terra, igualar-se à nossa.  
 Onze milhares de virgens  
 Dançando de dar vertigens!  
 Santa Úrsula até se ria  
 Cecília com seus parentes  
 Formam orquestra excelente!  
 De cada anjo a voz bela  
 O nosso enlevo revela  
 Tudo acorda pra alegria.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> No original: "Wir genießen die himmlischen Freuden,/ Drum tun wir das Irdische meiden,/ Kein weltlich Getümmel/ Hört man nicht im Himmel!/ Lebt alles in sanftester Ruh'!/ Wir führen ein englisches Leben!/ Sind dennoch ganz lustig daneben!/ Wir tanzen und springen,/ Wir hüpfen und singen!/ Sankt Peter im Himmel sieht zu!// Johannes das/ Lämmlein auslasset,/ Der Metzger Herodes drauf passet!/ Wir führen ein geduldig's,/ Unschuldig's, geduldig's,/ Ein liebliches Lämmlein zu Tod!/ Sankt Lucas den Ochsen tät schlachten/ Ohn' einig's Bedenken und Achten,/ Der Wein kost' kein Heller/ Im himmlischen Keller,/ Die Englein, die backen das Brot.//

Ao longo do movimento, os guizos, que no início da sinfonia soavam como uma introdução ao que estava por vir, agora são tocados rapidamente, deixando a música em um estado mais, digamos, aflito, como se estivesse com pressa – Caroline Kita vê, subjacente a essa sonoridade, a ideia de morte e de destino quando o instrumento soa dessa maneira (KITA, 2011, p. 197). A questão aqui é que os guizos entram em contraste com uma música “celestial” evocada pela voz de uma soprano e nas melodias idílicas que refletem a atmosfera que a canção transmite. Esse contraste, plenamente mahleriano, causa um certo estranhamento ao ouvinte, da mesma forma que os versos, que em determinados momentos descrevem um paraíso onde Herodes mata um cordeirinho com seu facão, ou quando São Lucas abate os bois “sem um remorso depois”. Ou seja, há um banquete no paraíso às custas do sacrifício de um cordeiro – alusão, será, a Cristo? – e de outros animais. A música reflete, portanto, essas mudanças que a canção promove. Em relação a tais contrastes no movimento, Carl Niekerk destaca a potencial ironia de Mahler e coloca a existência desse paraíso em dúvida:

As instruções de Mahler para usar uma voz feminina infantil levantam a questão de saber se o momento utópico é pretendido seriamente, ou se os ouvintes deveriam percebê-lo conscientemente como uma fantasia infantil, ou ambos ao mesmo tempo. A expressão de dois sentimentos diametralmente opostos, mas igualmente válidos – outro marcador estilístico da ironia romântica – é claramente reconhecível aqui na 4ª de Mahler<sup>242</sup> (NIEKERK, 2004, p. 201).

Independentemente disso, é importante mencionar que o movimento se assemelha muito a vários momentos da 3ª sinfonia, principalmente quanto à ideia, aqui descrita em detalhes, de como é esse paraíso que o *finale* da 3ª apresenta. E achamos interessante adotar o ponto de vista de Caroline Kita sobre essa relação e aparente ironia; a pesquisadora diz, sobre o final da 4ª sinfonia: “ela não é uma regressão à infância, mas uma redescoberta da criança

---

Gut' Kräuter von allerhand Arten,/ Die wachsen im himmlischen Garten!/ Gut' Spargel, Fisolen/ Und was wir nur wollen!/ Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!/ Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!/ Die Gärtner, die alles erlauben!/ Willst Rehbock, willst Hasen,/ Auf offener Straßen/ Sie laufen herbei!// Sollt' ein Fasttag etwa kommen,/ Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!/ Dort läuft schon Sankt Peter/ Mit Netz und mit Köder/ Zum himmlischen Weiher hinein./ Sankt Martha die Köchin muß sein.// Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,/ Die uns'rer verglichen kann werden./ Elftausend Jungfrauen/ Zu tanzen sich trauen!/ Sankt Ursula selbst dazu lacht!// Cäcilia mit ihren Verwandten/ Sind treffliche Hofmusikanten!/ Die englischen Stimmen/ Ermuntern die Sinnen./ Daß alles für Freuden erwacht”. Tradução para o português: Napoleão Laureano de Andrade. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=54569](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=54569). Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>242</sup>“ Mahler's instructions to use a child-like female voice raises the question of whether the utopian moment is intended seriously and whether the listeners were to consciously perceive it as a child's fantasy, or both at once. The expression of two diametrically opposed but equally valid feelings – another stylistic marker of early Romantic irony? – is clearly recognizable here in Mahler's Fourth.”

dentro da humanidade em relação a uma divindade parental, enfatizando ainda mais a reconciliação sugerida na conclusão do Adágio da 3ª sinfonia de Mahler”<sup>243</sup> (KITA, 2011, p. 207). E de fato, o compositor parece unificar a crença de uma criança à da humanidade em geral, algo que vislumbramos na sinfonia anterior. Lembremos ainda que um dos movimentos da 4ª seria chamado de *Caritas*, reforçando, ainda que indiretamente, essa ideia do amor universal, e não apenas um paraíso cantado por uma criança. Ainda, precisamos trazer de volta a citação de Alfred Roller, amigo próximo de Mahler no seu período em Viena: “Sua fé [Mahler] era a de uma criança. Deus é amor e o amor é Deus. Essa ideia aparecia mil vezes em nossas conversas” (ROLLER *apud* HARLAND, 2019, p. 271). Assim, Mahler concebe um céu muito semelhante à sua crença.

E unindo essa ideia com a de Caroline Kita – de que há uma “redescoberta da criança dentro da humanidade” para que haja essa ligação com o sublime –, fica mais discernível o céu contemplado no último movimento da 4ª. Alma já dizia, ao ouvir Mahler falando sobre a obra: “Mas ele sabia que queria exatamente assim porque era tão ingênuo; e no começo eu não podia acreditar nisso. Ele era infantil. Não dava para entender isso quando o ouvia falar pela primeira vez [sobre a 4ª sinfonia]”<sup>244</sup> (MAHLER, A., *apud* FLOROS, 2000, p. 115).

Não por acaso, na última estrofe do texto a música parece se sublimar em uma substância intocável, como se o paraíso apresentado nos versos anteriores agora se transfigurasse no divino prenunciado ao longo de toda a sinfonia – seja ele uma fantasia infantil e/ou “pretendido seriamente”, como disse Niekerk. Assim como veremos no final de *Das Lied von der Erde* (“Canção da Terra”), escrita nove anos depois, a música passa a pertencer, finalmente, àquilo que todos imaginamos ser o estado de perfeição da existência. E da mesma forma que no final do terceiro movimento, é com um *morendo* que a música se encerra. Não obstante, diferentemente da “Canção da Terra”, que toma ares de resignação e aceitação pelo fim da existência, aqui temos um convite para conhecermos o além. Como diz um dos versos dessa última estrofe: “Não há música que possa,/ Na Terra, igualar-se à nossa”. E de fato, após toda a 4ª sinfonia, quando vislumbramos, de diversos ângulos, essa vida celestial, temos, agora, o paraíso sendo celebrado em sua totalidade.

---

<sup>243</sup> No original: “this is not a regression to childhood, but a rediscovery of the child within humanity in relation to a parental divinity, further emphasizing the reconciliation suggested in the Adagio conclusion to Mahler’s Third Symphony”.

<sup>244</sup> No original: “But he knew why he wanted it exactly like this because he was so naive; and at first I could not believe this. He was childlike. One could not understand this when one first heard him talk”.

Carl Niekerk traz Nietzsche para a discussão, e chama a atenção para o fato de que esse paraíso só pode ser concebido através dos olhos de uma criança, e de que para nós, adultos, o retorno à religião, e suas mitologias antigas, só pode ser ilusório; o autor completa: “Somente as crianças podem ter tal crença, enquanto os adultos terão que aceitar as condições de uma era pós-metafísica<sup>245</sup>” (NIEKERK, 2004, p. 202). E sabemos o apreço que Mahler tinha pela filosofia de Nietzsche, ainda àquela época; mas é provável que os escritos de Friedrich Albert Lange pesassem mais para Mahler sobre esse tema – o filósofo, embora admitisse a ascensão do materialismo na sua época, colocava a metafísica à frente de qualquer exegese que considerasse a matéria como o princípio de tudo. O céu da 4ª sinfonia é, claro, um espaço utópico e fantasioso, mas a crença de Mahler na existência de uma esfera superior nunca foi abalada, nem mesmo pela sua leitura de Nietzsche; e o céu que fecha as sinfonias do ciclo *Wunderhorn* não poderia ser diferente: o idealismo mahleriano da existência pós-morte refletido aqui nesse lugar onde soa uma música que não pode, na Terra, “igualar-se à nossa”, uma música inocente e de luminosa plenitude.

Termina aqui a caminhada pelas quatro primeiras sinfonias, fechando, assim, um ciclo em que Mahler buscou, ao longo do percurso, responder diversas das suas questões primordiais. Michael Lee Garland resume bem cada uma das obras; para o estudioso, as sinfonias completam uma cosmologia: “a luta heroica da 1ª, a afirmação religiosa da 2ª, o arranjo em camadas da Natureza na 3ª e a exploração da vida após a morte na 4ª” (HARLAND, 2019, p. 77).

E antes de passarmos para a próxima sinfonia, vamos analisar as composições conhecidas como *Rückert Lieder*<sup>246</sup> (“Canções de Rückert”), que Mahler compôs quase em conjunto com a sua 4ª sinfonia.

A obra foi concluída em 1901, mesmo ano que Mahler conhece Alma. Os dois iriam se casar em março do ano seguinte, mas a escolha de uma das canções, *Liebst du um Schönheit* (“Se Amas pela Beleza”), teve certamente influência da sua mais nova e definitiva amada. A composição apresenta cinco canções, todas elas de autoria do poeta Friedrich Rückert, autor de uma obra influenciada por textos orientais – ele foi professor da disciplina de línguas asiáticas na universidade. Coincidentemente, *Das Lied von der Erde*, “A Canção da Terra”, composta alguns anos depois, foi composta por Mahler a partir de poemas chineses, revelando o seu

<sup>245</sup> “Only children can hold such a belief, while adults will have to accept the conditions of a post-metaphysical age.”

<sup>246</sup> Importante mencionar que a obra não é um ciclo em que a ordem das canções é fechada e estabelecida. Para a sequência colocada aqui na presente tese, utilizamos como fonte a fundação oficial de Gustav Mahler. A composição está descrita no seguinte link: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/ruckert-lieder/>. Acesso em 20 jan. 2023.

apreço pelo tom e a temática dos textos vindos do oriente, da mesma forma que Friedrich Rückert.

A primeira canção tem o nome *Blicke mir nicht in die Lieder!* (“Não Olhe para minhas Canções!”), e pede para o ouvinte não se ater ao processo de criação do artista, mas à obra realizada. O fato de Mahler gostar de se isolar do mundo quando compunha talvez tenha influenciado a escolha do *Lied* – o processo criativo para Mahler era sagrado, e isso fica enfatizado na declaração que faz a Alma, e que já mencionamos anteriormente, de que o processo de criação é mais importante que a obra em si, usando nada mais nada menos do que a nona de Beethoven como exemplo (DE LA GRANGE, 2005, p. 324). Na canção que abre *Rückert Lieder*, temos essa ideia explorada:

Não olhe para as minhas canções!  
 Eu volto meus olhos para baixo,  
 Como que flagrado em um ato mau.  
 Não posso confiar em minha própria capacidade  
 De acompanhar o crescimento delas.  
 Tua curiosidade é uma traição!

As abelhas, quando constroem suas celas,  
 Também não se deixam ser vistas.  
 Também não olham umas para as outras  
 Quando trazem os seus ricos favos  
 Para a luz do dia.  
 Então, antes de todos, você os provará!<sup>247</sup>

No segundo *Lied*, *Ich atmet' einen linden Duft!* (“Eu Aspirei uma Fragrância Delicada”), a fragrância do ramo de uma tília, presente dado pela amada, faz a voz poética pensar no amor. A sinestesia que Mahler consegue provocar através da música, ao transmitir em notas essa fragrância, é de uma beleza ímpar – a capacidade do compositor de ligar texto e música fica mais uma vez provada nessa canção, e as ondulações produzidas pelos violinos – o perfume flutuando no ar – reforçam ainda mais o idílico do momento.

Eu aspirei uma fragrância gentil!  
 No quarto havia  
 Um ramo de tília,  
 Um presente  
 De uma mão querida.

<sup>247</sup> No original: “Blicke mir nicht in die Lieder!/ Meine Augen schlag' ich nieder,/ Wie ertappt auf böser That;/ Selber darf ich nicht getrauen,/ Ihrem Wachsen zuzuschauen:/ Deine Neugier ist Verrath.// Bienen, wenn sie Zellen bauen,/ Lassen auch nicht zu sich schauen,/ Schauen selber auch nicht zu./ Wann die reichen Honigwaben/ Sie zu Tag gefördert haben,/ Dann vor allen nasche du!”. Os poemas do ciclo podem ser acessados no seguinte link: [https://www.lieder.net/lieder/assemble\\_translations.html?LanguageId=22&SongCycleId=24&ContribId=1168T](https://www.lieder.net/lieder/assemble_translations.html?LanguageId=22&SongCycleId=24&ContribId=1168T). Tradução para o português: Caê Vieira. Acesso em 24 nov. 2022.

Quão amável foi o perfume da tília!

Quão amável é o perfume da tília!  
O galho de tília  
Que você arrancou tão ternamente!  
Eu aspiro suavemente  
A fragrância da tília,  
A gentil fragrância do amor.<sup>248</sup>

A terceira canção do ciclo passa do dia brilhante para a noite profunda. *Um Mitternacht* (“À Meia-noite”) lembra o sujeito poético mais desesperançado de *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Aqui a noite permanece não apenas no ambiente, mas pesa na alma da voz poética até o último verso – o fato de não termos o uso de cordas deixa a música mais solene e sombria, sem momentos de contemplação, apenas lamentos: cada estrofe começa e termina com “À Meia-noite”, lembrando o ouvinte da noite que permanece ao longo de toda a canção:

À meia-noite  
Eu acordei  
E olhei para o céu;  
Dentre a multidão de estrelas, nenhuma  
Sorriu para mim  
À meia-noite.

À meia-noite  
Eu pensei  
Em direção a essa escura clausura.  
Nenhum pensamento luminoso  
Para me trazer conforto  
À meia-noite.

À meia-noite  
Eu prestei atenção  
Às batidas do meu coração.  
Um solitário pulsar de dor  
Irrompeu  
À meia-noite.

À meia-noite  
Eu me embrenhei na luta,  
Oh, humanidade, do teu sofrimento.  
Eu não fui capaz de decidi-la  
Com o meu poder  
À meia-noite.

À meia-noite  
O meu poder  
Eu entreguei em tuas mãos!

<sup>248</sup> No original: “Ich atmet' einen linden Duft!/ Im Zimmer stand/ Ein Zweig der Linde,/ Ein Angebinde/ Von lieber Hand./ Wie lieblich war der Lindenduft!// Wie lieblich ist der/ Lindenduft!/ Das Lindenreis/ Brachst du gelinde!/ Ich atme leis/ Im Duft der Linde/ Der Liebe linden Duft”. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=129500](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=129500). Traduzido para o português: Caê Vieira. Acesso em: 24 nov. 2022.

Senhor da morte e da vida  
 Tu és a sentinela que está de guarda  
 À meia-noite.<sup>249</sup>

Algum lampejo de resposta chega apenas na última estrofe, mas tal resposta vem do “Senhor da morte e da vida”; e mesmo sendo um momento quase apoteótico, não há resolução a não ser a entrega a esse deus inevitável. Mas precisamos pensar aqui que a música desse breve momento adquire um ar de grandiosidade, uma espécie de respeito incomensurável por esse deus que vem para todos nós. Da mesma forma que temos visto até aqui, a morte é colocada sempre com profunda reverência – a dança da morte na 4ª sinfonia, o *finale* da 2ª, “Ressurreição”, e o padecimento do herói na 1ª sinfonia, que termina também de forma grandiosa, mesmo que a morte tenha vindo buscá-lo.

A quarta canção é talvez a mais conhecida de Mahler: *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (“Eu estou Perdido para o Mundo”). O clima de entrega de *Um Mitternacht* segue agora para um ponto de vista (ainda) mais pessoal da voz poética, que deseja desaparecer por estar, justamente, perdida para o mundo.

Eu me tornei um desaparecido para o mundo  
 Com o qual eu antes gastava tanto tempo.  
 Faz tanto tempo que ele não escuta nada de mim  
 Que deve estar pensando que eu esteja morto.

Mas, para mim, não faz diferença  
 Se ele me dá como morto.  
 Eu também não posso dizer nada em contrário  
 Porque eu verdadeiramente morri para o mundo.

Eu morri para o tumulto do mundo  
 E achei descanso em um reino tranquilo!  
 Eu vivo somente no meu céu,  
 No meu amor, na minha canção.<sup>250</sup>

<sup>249</sup> No original: “Um Mitternacht/ Hab' ich gewacht/ Und aufgeblickt zum Himmel;/ Kein Stern vom Sternegewimmel/ Hat mir gelacht/ Um Mitternacht.// Um Mitternacht/ Hab' ich gedacht/ Hinaus in dunkle Schranken./ Es hat kein Lichtgedanken/ Mir Trost gebracht/ Um Mitternacht.// Um Mitternacht/ Nahm ich in Acht/ Die Schläge meines Herzens;/ Ein einz'ger Puls des Schmerzens/ War angefacht/ Um Mitternacht.// Um Mitternacht/ Kämpf' ich die Schlacht,/ O Menschheit, deiner Leiden;/ Nicht konnt' ich sie entscheiden/ Mit meiner Macht/ Um Mitternacht.// Um Mitternacht/ Hab' ich die Macht/ In deine Hand gegeben!/ Herr über Tod und Leben/ Du hältst die Wacht/ Um Mitternacht!”. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=129504](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=129504). Tradução para o português: Caê Vieira. Acesso em: 24 nov. 2002.

<sup>250</sup> No original: “Ich bin der Welt abhanden gekommen,/ Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,/ Sie hat so lange von mir nichts vernommen,/ Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.// Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,/ Ob sie mich für gestorben hält,/ Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,/ Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.// Ich bin gestorben dem Weltgewimmel,/ Und ruh' in einem stillen Gebiet./ Ich leb' allein in mir und meinem Himmel,/ In meinem Lieben, in meinem Lied”. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=129503](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=129503). Traduzido para o português por: Caê Vieira. Acesso em 24 nov. 2022.

A música composta por Mahler é de uma beleza incomensurável, e reflete perfeitamente a atmosfera estabelecida pelos versos de Rückert. O conceito de “eterno viajante”, “perdido”, que temos em *Lieder eines fahrenden Gesellen*, é aqui explorado em todas as suas cores, e reflete o que Mahler disse em uma famosa autoconstatação: “Sou três vezes apátrida: como um nativo da Boêmia na Áustria, como austríaco entre os alemães e como judeu em todo o mundo. Um intruso em todos os lugares. Nunca bem-vindo.” (MAHLER *apud* WREFORD (1992, p. 25).

Independente disso, essa solidão de Mahler servia como força para que ele compusesse suas obras, principalmente no que diz respeito à ideia, já trabalhada, do estado de um caminhante solitário que se fecha diante do mundo para, no entanto, compor mundos. Não que Mahler fosse alguém sempre fechado e de personalidade marcadamente melancólica – como havíamos dito, segundo depoimentos, ele, sim, costumava ficar em um silêncio reflexivo por minutos a fio, mas, logo em seguida, mudava completamente de humor e dava, inclusive, altas gargalhadas.

A questão aqui é o modo de Mahler encarar sua atividade artística como sempre dever, sem exceções, estar ligada à natureza e ao trabalho solitário de composição – a obra de arte era fruto do seu enorme esforço intelectual, mas também da sua capacidade de se concentrar na sua arte de maneira a se isolar completamente por horas, e, logo em seguida, “encarar” o mundo que sempre o viu como alguém estrangeiro. Assim, o “estar perdido para o mundo” sempre fez parte da sua vida, desde a infância, mas isso se tornou uma força para que ele compusesse esses mundos a partir desse sentimento de não pertencimento. Essa característica, aliada à sua necessidade de estar constantemente *questionando* esse mundo – Deus, primeiramente –, é o que confere o timbre da música de Mahler. Por isso a importância dessa canção para pensarmos na obra de Mahler como um todo e para a presente tese.

Ademais, o fato do eu lírico estar “morto” para o mundo era provavelmente visto por Mahler como o conceito mais poético que ele poderia musicar. A morte para Mahler não era o fim, como já sabemos, mas a morte poética e artística devia soar, para ele, como uma forma rica de transmitir a sensação do artista como uma voz separada da realidade – uma voz que transcende o mundo através da arte realizada. Nesse sentido, os versos do *Lied* terminam nessa total entrega: a morte *para e pela* a arte. Resta ao compositor de mundos estar realizado na sua própria obra, envolto pelo seu céu, sua vida e sua canção, como dizem os dois últimos versos.

A quinta e última canção do ciclo reinaugura a esperança da voz poética, e, como mencionado anteriormente, reflete, conscientemente ou não, uma mudança no estado de espírito

de Mahler, agora apaixonado pela bela Alma, que tinha 22 quando conheceu o compositor, em novembro de 1901. O título é, lembremos, *Liebst du um Schönheit* (“Se amas pela beleza”), e os versos revelam muito um Mahler incomodado com a diferença de idade entre os dois (20 anos), a beleza dela frente a um homem de menor estatura, que não tinha uma beleza física exatamente atraente, e com uma saúde que refletia os anos de trabalho à frente de diversas orquestras, muitas vezes com um calendário extenuante. Diz o poema de Rückert:

Se amas pela beleza  
Oh, então não me ames!  
Ama o sol  
Que tem cabelo dourado!

Se amas pela juventude  
Oh, então não me ames!  
Ama a primavera  
Que jovem é todos os anos!

Se amas pela riqueza  
Oh, então não me ames  
Ama a sereia  
Que tem muitas pérolas claras!

Se amas pelo amor,  
Oh então sim, ama-me  
Ama-me sempre,  
Amar-te-ei sempre mais.<sup>251</sup>

A composição nunca foi orquestrada por Mahler provavelmente por questões pessoais do compositor – o casal enfrentava alguns problemas no casamento à época, contribuindo para o compositor deixar a música apenas em versos. Apenas em 1916 o músico e crítico Max Puttmann musicou uma versão que é tocada até os dias atuais, para protesto de Alma Mahler, que não queria que ela saísse do papel.

Passamos agora para a 5ª sinfonia, que inaugura um novo ciclo sinfônico da obra de Mahler. Se nas quatro primeiras o compositor utiliza canções folclóricas para, digamos, moldar aquilo que está dizendo, a 5ª, 6ª e 7ª sinfonias não usam nenhum texto, e são conhecidas como introspectivas – exploram questões psicológicas, de uma voz mais reflexiva. E embora elas sejam importantes para compreendermos melhor o que estamos trabalhando na presente tese, não iremos nos deter tanto nas obras como estamos fazendo até aqui, uma vez que são

---

<sup>251</sup> No original: “Liebst du um Schönheit,/ O nicht mich liebe! / Liebe die Sonne,/ Sie trägt ein gold'nes Haar!// Liebst du um Jugend,/ O nicht mich liebe!// Liebe den Frühling,/ Der jung ist jedes Jahr! // Liebst du um Schätze,/ O nicht mich liebe. / Liebe die Meerfrau,/ Die hat viel Perlen klar.// Liebst du um Liebe,/ O ja, mich liebe!// Liebe mich immer, / Dich lieb' ich immerdar”. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=27224](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=27224). Traduzido para o português por: Maria Guimarães. Acesso em: 24 nov. 2022.

interpretações mais abertas por não fazerem o uso da palavra. Até mesmo os comentários do próprio Mahler a respeito delas são mais escassos, deixando a obra ainda mais aberta para diferentes interpretações da parte do ouvinte.

A 5ª sinfonia de Mahler foi composta nos anos de 1901 e 1902, em uma fase de mudanças na vida do compositor. Já sabemos que foi nessa época que ele conheceu sua futura esposa – em novembro de 1901 –, e não muito tempo depois, em março de 1902, os dois casam-se, e Alma já estava grávida nesse momento, o que provavelmente acelerou o processo para que os dois se unissem em matrimônio. A sinfonia, portanto, passa a orbitar não apenas os questionamentos interiores de Mahler, mas agora também recolhe inspiração do seu novo amor.

Embora muitos considerem a 5ª como uma obra sem qualquer tipo de programa – “música absoluta” é o termo utilizado –, algumas considerações são pertinentes ao tratarmos da sinfonia. A mudança de tons ao longo dos movimentos é o primeiro sintoma que traz à mente a necessidade de Mahler de expressar uma espécie de caminhada que, aqui na 5ª, vai de uma marcha fúnebre no primeiro movimento até um luminoso rondó no quinto e último movimento. As tonalidades de cada movimento são as seguintes: Dó sustenido menor, Lá menor, Ré maior, Fá maior e Ré maior, naquilo que Robert Samuels chamou de “tonalidade progressiva”:

O sentido de “tonalidade progressiva”, onde uma peça percorre as tonalidades em uma sequência significativa, terminando em um lugar diferente de onde começou, é mais forte nesta sinfonia do que em qualquer outra obra de Mahler. Aqui ela é atrelada a uma narrativa sinfônica de transformação, que estou descrevendo como redenção<sup>252</sup> (SAMUELS, 2011, p. 249).

Isso transmite a sensação de que há uma caminhada empreendida – uma história sendo contada a partir da estratificação temporal dos movimentos. O herói das sinfonias anteriores agora enfrenta mais diretamente a morte, mas será, aos poucos – e até através de muita luta e sofrimento – sendo redimido pelo amor.

O primeiro movimento, uma marcha fúnebre, como dissemos, se inicia com um solo de trompete que apresenta o mesmo motivo rítmico da abertura da 5ª de Beethoven – o destino batendo à porta. O mesmo solo aparece outras vezes e é intercalado com outras marchas fúnebres, só que agora o cortejo é realizado pelos violinos. A atmosfera soturna e solene tem ainda os seus momentos tempestuosos e que contrastam apenas em intensidade, pois o ambiente

---

<sup>252</sup>“ The sense of ‘progressive tonality’, where a piece travels through keys in a meaningful sequence, ending in a different place from where it began, is stronger in this symphony than in any other of Mahler’s works. Here it is harnessed to a symphonic narrative of transformation, which I am describing as redemption.”

segue sempre com a morte rondando, mas é, como já dissemos em outros momentos da obra de Mahler, uma visão respeitosa, quase uma homenagem à inevitabilidade desse ente tão presente nas suas composições – o solo do trompete segue pairando todo o movimento, como para lembrar da presença do inevitável, e vai diminuindo até que, no final, se apaga.

E já havíamos mencionado *O Sétimo Selo*, filme do sueco Ingmar Bergman. Nele, a morte também aparece diversas vezes ao longo da obra, seja pessoalmente, ou através das reações dos personagens, que muitas vezes param o que estão fazendo pois sentem que algo maior está pairando no ambiente. E se na obra prima de Bergman a morte vem silenciosa para os personagens – eles olham todos para o mesmo ponto, e lá está ela em toda a sua plenitude – , no final do movimento de Mahler o último acorde parece dizer o mesmo que uma das personagens, ajoelhada, exclama diante da morte: “Está acabado”, palavras estas pronunciadas pelo próprio Beethoven antes da sua morte.

O segundo movimento tem a indicação *Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz* (“Movendo-se Tempestuosamente, com Veemência”), e de fato, temos aqui uma caminhada desse herói da sinfonia em uma busca desesperada por escape – ele tenta enganar a morte, e ao longo do movimento vemos isso quase acontecer em alguns momentos. E é realmente admirável a forma com que Mahler vai pontoando esses momentos de maneira a ir expandindo, aos poucos, os lampejos de luz e de possível fuga. Em outras palavras, nós, ouvintes, vamos vislumbrando as pequenas vitórias desse herói – vitórias que vão ganhando cada vez mais força e espaço – até que, no clímax do movimento, temos, finalmente, o ápice: chegamos à redenção. A música é grandiosa aqui, e reflete a vitória plena, depois de tanto esforço. O momento, no entanto, ascende até o topo para, logo em seguida, desabar, sem forças para se levantar – a vitória era apenas uma ilusão, o olhar da morte, assim como em *O Sétimo Selo*, estava sempre presente, pronto a derrubar novamente aquele que se esforçou tanto.

O terceiro movimento foi marcado como um *scherzo* por Mahler, embora, para Constantin Floros, ele seja mais complexo e rico em contrastes (FLOROS, 2000, p. 150). E não há dúvida de que esse movimento explora toda uma plêiade de humores. Sobre ele, Natalie Bauer-Lechner anotou as seguintes colocações de Mahler: “Ele [o herói] é esmagado até que nenhum grão da mistura permaneça sem ser misturado e inalterado. Cada nota é carregada de vida, e a coisa toda gira em uma dança vertiginosa [...]. Não há nada romântico ou místico nisso;

é simplesmente a expressão de uma energia incrível<sup>253</sup>” (MAHLER *apud* BAUER-LECHNER, 2013, não paginado).

E ainda, sobre a estrutura:

O movimento é extremamente difícil de trabalhar por causa da sua estrutura e por causa da habilidade artística máxima exigida pelas complexas inter-relações de todos os seus detalhes. A aparente confusão deve, como em uma catedral gótica, ser resolvida na mais alta ordem e harmonia<sup>254</sup> (*ibid.*).

A partir da nossa análise realizada até aqui, podemos dizer que o terceiro movimento segue na tentativa por parte do herói de desviar do seu destino, mas as investidas contra esse destino são, aqui, feitas quase em um tom irônico, o que dá uma certa comicidade. É como se os caminhos escolhidos para a fuga fossem percorridos em passos de dança e saltos inesperados – os momentos mais serenos, por sua vez, sustentam uma tensão que é praticamente onipresente ao longo de todo o movimento. Uma excelente definição para esse jogo de contrastes e aparente leveza da música pode ser encontrada nas seguintes palavras:

Uma atmosfera alegre e exuberante, quase burlesca, causada pelas típicas valsas rurais mahlerianas, parece se espalhar, mas não aparenta ser séria, mas forçada, quase exagerada, como se tentasse afugentar uma depressão com alegria artificial, voltar-se para a vida cheio de força e energia para não ter que ouvir o trágico interior.<sup>255</sup>

O movimento termina abruptamente, em uma atmosfera de expectativa, e não sabemos o que exatamente acontece. Os segundos finais colocam em tensão máxima tudo aquilo que foi acontecendo ao longo do movimento – eles são frenéticos, caóticos e beiram o trágico, mas, como dissemos, tudo acaba sem um ponto final. O longo caminho percorrido até aqui irá ter como final a morte iminente? Ou seria aquele momento em um filme, quando a tela fica subitamente preta e, por alguns segundos, não sabemos o que irá acontecer?

---

<sup>253</sup> “It is kneaded through and through till not a grain of the mixture remains unmixed and unchanged. Every note is charged with life, and the whole thing whirls around in a giddy dance [...]. There is nothing romantic or mystical about it; it is simply the expression of incredible energy.”

<sup>254</sup> “The movement is enormously difficult to work out because of its structure, and because of the utmost artistic skill demanded by the complex inter-relationships of all its details. The apparent confusion must, as in a Gothic cathedral, be resolved into the highest order and harmony.”

<sup>255</sup> “A joyful and exuberant, nearly burlesque atmosphere, caused by the typical Mahlerian rural valsas, seems to spread, but it does not seem being serious, rather forced, nearly exaggerated, as if one tries to chase away a depression by artificial cheerfulness, to turn towards life full of force and energy in order not having to listen to the inner tragic”. Disponível em: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/symphony-no-5/symphony-no-5-movement-3-scherzo-kraeftig-nicht-zu-schnell/>. Acesso em 24 nov. 2022.

Quando o quarto movimento tem início – provavelmente o mais conhecido de toda a obra de Mahler<sup>256</sup> –, sabemos que algo diferente aconteceu, e aqui entra Alma Maria Schindler – seu nome de solteira –, que causou uma mudança não apenas na vida do músico, mas na própria obra sinfônica. É sabido a partir de declarações de Natalie Bauer-Lechner que Mahler havia composto os três primeiros movimentos da sua 5ª sinfonia no verão de 1901; e de acordo com Willem Mengelberg, regente e admirador da música de Mahler, e, assim como Natalie, uma fonte confiável para os estudos mahlerianos, o quarto movimento – um *adagietto* – viu a luz do dia já em novembro do mesmo ano, justamente quando Mahler conheceu a sua futura esposa. Uma vez que o último movimento é um rondó que usa muito do material do *adagietto*, fica pressuposto que Mahler o compôs no ano seguinte, nas suas férias de verão.

O movimento é, novamente segundo Mengelberg, uma declaração de amor de Gustav para Alma. A música é gentil, delicada – *sehr langsam* (“muito lentamente”, diz a indicação de Mahler) – e avança em diversas tentativas de compreender esse amor ainda tão recente, mas já de enormes proporções para o compositor. Mesmo nos momentos mais intensos da música, parece haver uma vontade de apreender melhor o que está acontecendo, e nos trechos de maior reflexão por parte dos violinos e da harpa fica no ar, flutuando, uma vontade de pertencimento ao sublime que o amor traz para essa voz – um anseio, uma espera por algo ainda maior –, e só resta a ela contemplar e seguir admirando e descrevendo todas as sensações que dali brotam.

O fato de muitos críticos darem ao *adagietto* o nome de “canção sem palavras” fica bem amparado quando descobrimos que Mahler escreveu um pequeno e singelo poema para Alma, dizendo a ela que a melodia da música entra em consonância com a leitura dos versos em questão. Dizem os versos:

O quanto eu te amo, você, meu sol,  
 Não posso dizer isso com palavras.  
 Eu só posso cantar a você meu desejo e amor.<sup>257</sup>

O terceto é, na verdade, uma constatação de que é apenas na música que ele poderá dizer o quanto a ama. Como disse Mahler: “Se um compositor puder dizer o que quer em palavras, não precisa colocar em música”; e aqui no *adagietto* temos justamente isso – o amor é sentido de uma forma tão imensa, que palavras não cumprem a tarefa de comunicar isso, é preciso dizer

<sup>256</sup> A fama do movimento não vem apenas da beleza da música, mas do fato de Luchino Visconti ter usado ele – talvez em excesso – no filme *Morte em Veneza*, de 1971. Na obra, o personagem principal, que à diferença do romance de Thomas Mann é um compositor, é abertamente baseado na compleição física do próprio Mahler.

<sup>257</sup> No original: “Wie ich dich liebe, Du meine Sonne,/ ich kann mit Worten Dir’s nicht sagen./ Nur meine Sehnsucht kann ich Dir klagen und meine Liebe”.

em música. Mengelberg, sobre o movimento, diz: “Se música é uma linguagem, essa é a prova. Ele [Mahler] diz a ela [Alma] tudo em tons e sons, em música”<sup>258</sup> (MENGELBERG *apud* FLOROS, 2000, p. 155).

É dessa forma que temos aqui uma sublimação dessa *voz sinfônica* a partir do reconhecimento de um amor que muda totalmente a caminhada empreendida até aqui. No primeiro movimento, a marcha fúnebre e a resignação predominam; no segundo, há uma tentativa – que ao final se revela frustrada – de vencer o destino inexorável; no terceiro, a resignação parece retornar, mas agora de maneira quase lúdica, como se o adeus à vida, agora inevitável, precisasse ser dado em tom irônico.

Mas com a descoberta do amor por parte dessa voz sinfônica, a música muda totalmente de figura, e a esperança retorna novamente com toda a força. Com relação a isso, Michael Lee Harland segue nos mesmos termos ao afirmar que

O *adagietto* introduz o elemento que falta – o amor romântico – e prevê a possibilidade de redenção através do amor. Neste futuro esperado, o protagonista move-se para estágios mais elevados de reconciliação. Primeiro, ele reconcilia os dois mundos de sua personalidade: a natureza simples de sua vida interior e sua complexa relação com o mundo exterior, interligada pelo espírito de criatividade que o impulsiona. Em segundo lugar, o protagonista se move para fora de si mesmo através da percepção da possibilidade de redenção através do amor, observada na combinação dos temas do herói romântico e do *adagietto*. Terceiro [...], este último passo permite ao herói recuperar a promessa de salvação do coral em Ré maior [do *finale*] não apenas como algo dado, mas como algo conquistado através das lutas da vida<sup>259</sup> (HARLAND, 2019, p. 193-194).

Ademais, se tivemos nas sinfonias anteriores o amor *caritas* sendo exaltado para a salvação e a redenção de toda a humanidade, o amor *eros*, visto também como individual e sensual, aparece pela primeira vez em uma sinfonia de Mahler. O *adagietto* pode ser visto sob esse ângulo: uma música que deseja constantemente algo, mas é um desejo que vai também para o lado sensual ao estar sempre aspirando – os violinos muitas vezes revelam uma certa insistência, que beira a compulsão, em ter, de fato, o que é desejado.

<sup>258</sup> “If music is a language, then this is proof. He tells her everything in *tones* and *sounds*, in music.”

<sup>259</sup> “The *Adagietto* introduces the missing element—romantic love—and envisions the possibility of *redemption through love*. In this hoped-for future, the protagonist moves into higher stages of reconciliation. First, he reconciles the two worlds of his personality: the simple nature of his inner life and his complex relationship to the outside world, bridged by the spirit of creativity that drives him. Second, the protagonist moves outside of himself through a realization of the possibility of *redemption through love*, observed in the combination of the *romantic hero* and *Adagietto* themes. Third [...], this last step allows the hero to recover the D-major chorale’s promise of salvation not merely as something given, but as something earned through the struggles of life.”

A negação da morte acontece, portanto, através do amor incondicional – da entrega a um outro ser, que faz com que esqueçamos da nossa mortalidade e vivamos como se fôssemos infinitos. Não é à toa que o movimento que fecha a sinfonia funciona como uma verdadeira celebração desse amor recém-descoberto – uma verdadeira antítese do que ouvimos no primeiro movimento. Robert Samuels explica que a transição se dá através da mudança de tonalidade entre o final do *adagio* e o início do rondo: “O Lá natural com que os primeiros violinos fecham o *adagio* é captado uma oitava acima pela trompa, sendo a tonalidade que liga os acordes tônicos dos dois movimentos (Fá maior e Ré maior)”<sup>260</sup> (SAMUELS, 2011, p. 249).

A crítica muitas vezes considera o movimento eufórico demais; no entanto, sabemos que a personalidade de Mahler era extremamente volúvel, e a descoberta do grande amor da sua vida fez com que esse *finale* ficasse, de fato, nos extremos da alegria e da celebração da nova vida que se iniciara. O compositor usa aqui muitas fugas, e percebermos claramente os temas musicais utilizados no *adagio* – uma prova de que o amor descoberto, musicado no *adagio*, é agora festejado com uma euforia que raramente encontramos na música de Mahler.

A redenção na 5ª sinfonia acontece, portanto, através do amor romântico, e não pelo amor divino que a 2ª e 3ª sinfonias contemplam. Ainda: a morte é superada – mesmo que o destino siga rondando, como veremos na 6ª sinfonia – e a voz sinfônica pode, finalmente, celebrar esse amor, como atesta o rondó que fecha a sinfonia.

Mas antes da 6ª sinfonia, Mahler compôs entre os anos de 1901 e 1904 um ciclo de canções intitulado *Kindertodtenlieder* (“Canções sobre a Morte das Crianças”), também baseado em poemas de Friedrich Rückert. O compositor escolhe cinco poemas dentre os 428 que Rückert escreveu depois de perder dois filhos, vítimas de escarlatina. Em termos de extensão, a obra é pensada para uma orquestra de câmara e tem a duração de pouco mais de vinte e cinco minutos.

Mais uma vez Mahler trabalha com a morte, só que agora a composição passa para a esfera pessoal, tendo como foco a morte de uma criança. No texto escolhido pelo músico há, claro, o luto, mas a situação não é apenas o lamento da morte de um filho, mas expõe fantasias de que a criança ainda vive – uma das canções diz que ela está brincando próximo da casa onde mora e que irá voltar em breve.

Alma Mahler, ao saber que seu marido estava compondo o ciclo, diz a ele para não tentar o destino:

---

<sup>260</sup> “The A natural with which the first violins close the Adagio is picked up an octave higher by the horn, as the pitch that connects the tonic chords of the two movements (F major and D major).”

Eu posso entender muito bem que alguém possa escrever textos tão terríveis se não tiver filhos ou se tiver perdido filhos. Afinal, esses versos chocantes não chegaram a Friedrich Rückert do nada; ele os escreveu depois de sofrer a perda mais cruel de sua vida. Não consigo entender como se pode cantar sobre a morte de crianças se meia hora antes se abraçou e beijou aqueles que são alegres e saudáveis. Na hora eu disse imediatamente [a Mahler]: “Pelo amor de Deus, não tente o destino!”<sup>261</sup> (MAHLER, A. *apud* FLOROS, 2000, p. 162).

Dois anos após a estreia da obra em Viena, o casal perde a sua filha mais velha, vítima da febre tifoide; logo após o ocorrido, Mahler escreve para seu amigo, Guido Adler, que após perder a sua filha, nunca iria pensar em musicar essas canções.

De qualquer forma, não faltavam motivações para o compositor musicar um ciclo de canções sobre o tema. A morte pairava não apenas as composições de Mahler, mas, como vimos, foi parte marcante na sua vida; Jeremy Barham descreve algumas das motivações que, segundo ele, teriam atuado para que o compositor musicasse o ciclo:

A memória de seus [agora] oito irmãos falecidos; luto antecipatório de sua própria morte; identificação com os pais, principalmente com o pai; e representação simbólica de seu próprio desejo de ter filhos, expresso negativamente uma vez que a morte e o nascimento estiveram intimamente ligados para Mahler desde a infância. Esse emparelhamento é discutido com frequência pelo filósofo da música favorito de Mahler, Arthur Schopenhauer: “Nascimento e morte pertencem igualmente à vida e mantêm o equilíbrio como condições mútuas um do outro, ou, (...) como polos de todo um fenômeno da vida”<sup>262</sup> (BARHAM, 2007, p. 111-112).

O *Lied* que abre o ciclo é intitulado *Nun will die Sonn' so hell aufgehn* (“Agora o Sol quer Nascer tão Brilhante”):

Agora o sol quer nascer tão brilhante,  
Como se nenhum infortúnio tivesse ocorrido à noite!  
O infortúnio se sucedeu apenas comigo.  
O sol, ele brilha para todos.

Tu não deves guardar a noite dentro de ti,  
Deves submergi-la na luz eterna!

<sup>261</sup> No original: “I can well understand that one might compose such terrible texts if one does not have any children or if one has lost children. After all, these shocking verses did not come to Friedrich Rückert out of nowhere; he wrote them after he experienced the most cruel loss of his life. I cannot understand how one can sing about the death of children if a half hour before one has hugged and kissed those who are cheerful and healthy. At the time I said immediately: ‘For heaven's sake, don't tempt fate!’”

<sup>262</sup> “Mahler's multiple motivations for setting these texts have been explored by psychoanalyst Stuart Feder. In brief: memorialization of his eight deceased siblings; anticipatory mourning of his own death; identification with his parents, especially his father; and symbolic representation of his own wish for children, negatively expressed because death and birth had been closely paired for Mahler since infancy. That pairing is discussed frequently by Mahler's favourite philosopher of music, Arthur Schopenhauer: ‘Birth and death belong equally to life, and hold the balance as mutual conditions of each other, or, ... as poles of the whole phenomenon of life.’”

Uma pequena lâmpada se apaga em minha tenda,  
Bem-vinda, luz das felicidades do mundo!<sup>263</sup>

Poderíamos esperar uma canção de abertura que abordasse diretamente a tragédia que ocorreu a essa voz poética, mas aqui o sol brilha apesar do ocorrido e a natureza segue na sua existência indiferente para com os infortúnios dos homens. Os versos descrevem contrastes entre a luz e a escuridão – assim como todas as canções do ciclo, exceto a última –, e lidam com a infelicidade em meio a um dia que brilha – a lâmpada se apaga na tenda, mas o sol nasce do lado de fora. Não há brilho na música orquestrada – ela permanece “apagada” ao longo das duas estrofes, e o dolorido do ocorrido faz com que qualquer momento de maior efusividade seja negado.

Na segunda canção, *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle* (“Agora Vejo Bem, Porque Chamas tão Escuras”), o contraste luz e sombra agora recai nos olhos da criança; olhos que, “silenciosamente expressivos, mas incompreendidos nesta vida, tornaram-se estrelas no céu por toda a eternidade”<sup>264</sup> (BARHAM, 2007, p. 112).

Agora vejo bem, por que chamas tão escuras  
Brilhavam para mim de teus olhares tantas vezes.  
Ó olhos, em apenas uma mirada  
Concentravam todo seu poder.

Porém eu não imaginava, por estar envolto em névoas,  
Tecidas pelo ofuscante destino,  
Que o raio logo se enviava ao lar,  
Lá, de onde surgem todos os raios.

Tu querias me dizer com tuas luzes:  
Gostaríamos de ficar juntos de ti!  
Mas isso nos é recusado pelo destino.

Olhe para nós, pois logo estaremos longe de ti!  
O que nestes dias são apenas teus olhos:  
Nas noites futuras, serão estrelas.<sup>265</sup>

<sup>263</sup> No original: “Nun will die Sonn' so hell aufgehn./ Als sei kein Unglück die Nacht geschehn!/ Das Unglück geschah nur mir allein!/ Die Sonne, sie scheinete allgemein!// Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,/ Mußt sie ins ew'ge Licht versenken!/ Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!/ Heil sei dem Freudenlicht der Welt!”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha. Os poemas do ciclo podem ser encontrados no seguinte link:

[https://www.lieder.net/lieder/assemble\\_translations.html?LanguageId=22&SongCycleId=107&ContribId=1156](https://www.lieder.net/lieder/assemble_translations.html?LanguageId=22&SongCycleId=107&ContribId=1156).

Acesso em 24 nov. 2002.

<sup>264</sup> “mutely expressive yet misunderstood in this life, have become stars in the sky for eternity.”

<sup>265</sup> No original: “Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen/ Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke./ O Augen, gleichsam, um in einem Blicke/ Zu drängen eure ganze Macht zusammen.// Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen./ Gewoben vom verblendenden Geschicke,/ Daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke./ Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.// Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:/ Wir möchten nah dir immer bleiben gerne!// Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen./ Sieh' recht uns an, denn bald sind wir dir ferne!// Was dir noch Augen sind in diesen Tagen:/ In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha.

A tonalidade de Dó menor tenta ser superada o tempo todo na música, mas nunca chegamos de fato a um tom maior. O destino acaba sendo o algoz, da mesma forma que veremos na 6ª sinfonia, quando a morte, ainda que inevitável, tenta ser vencida pela voz sinfônica. Aqui, a névoa ofusca a visão que o destino reserva ao sujeito poético, e o raio simboliza o cataclismo que acontece; a luz, por sua vez, representa a união com os filhos, mas o destino recusa essa possibilidade. O único conforto é saber que, agora, a criança morta será uma estrela no céu.

*Wenn dein Mütterlein* (“Quando tua Mãezinha”) é a terceira canção do ciclo. Nela, a chegada da mãe, vista pelos olhos do pai, traz consigo o vazio da morte prematura – a mãe chega sozinha, e não mais acompanhada da criança, do “brilho de alegria que foi apagado rápido demais”, como dizem os últimos versos.

Quando tua mãezinha  
entra pela porta  
E eu viro a cabeça  
olhando em sua direção,  
Não é sobre seu rosto  
que recai o meu olhar  
E sim no local  
próximo ao batente  
Lá, onde estaria  
teu lindo rostinho,  
Quando tu, iluminada de alegrias,  
Entravas junto,  
Como outrora, minha filhinha.

Quando tua mãezinha  
entra pela porta  
Com o brilho de uma vela,  
para mim, é como se sempre  
Tu entrasses junto  
escondida atrás dela,  
Como outrora no quarto.  
Ó tu, célula do pai,  
Ah, brilho de alegria  
que foi apagado rápido demais.<sup>266</sup>

O contraste luz e sombra segue aqui, e representa os opostos entre a alegria da presença e o sofrimento da ausência. Embora os versos terminem com um lamento definitivo, a música

---

<sup>266</sup> No original: “Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein,/ Und den Kopf ich drehe, / ihr/ entgegen sehe,/ Fällt auf ihr Gesicht / erst der Blick mir nicht,/ Sondern auf die Stelle, / näher nach der Schwelle,/ Dort, wo würde dein / lieb Gesichten sein,/ Wenn du freudenhelle/ trätest mit herein,/ Wie sonst, mein Töchterlein.// Wenn dein Mütterlein / tritt zur Tür herein,/ Mit der Kerze Schimmer,/ ist es mir, als immer/ Kämst du mit herein,/ huschtest hinterdrein,/ Als wie sonst ins Zimmer! /O du, des Vaters Zelle,/ Ach, zu schnell / erloschner Freudenschein!”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha.

acaba sem um fechamento – as coisas ficam no ar, prontas para se encaminharem à quarta canção, *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* (“Frequentemente Penso que eles só Saíram”).

Frequentemente penso que eles só saíram,  
e brevemente voltarão pra casa.  
O dia está lindo, não fique triste,  
Eles estão apenas dando um passeio longo.

Sim, eles só saíram,  
E voltarão pra casa agora,  
Ó, não fique triste, o dia está bonito,  
Eles estão só passeando até aquelas colinas.

Eles apenas continuaram a andar,  
E não irão mais voltar pra casa.  
Nós os alcançaremos naquelas colinas,  
sob o brilho do sol, o dia está lindo naquelas colinas.<sup>267</sup>

A canção reforça ainda mais a ideia de “presença na ausência” no sentido de que a voz poética mantém uma esperança – ainda que falsa – de que a criança ainda está ali; no caso, está brincando nas colinas, ou, como dizem as canções anteriores, ainda parece estar ao lado da mãe, ou no olhar da criança que ainda perdura na lembrança do sujeito poético. A negação de algo que é fato consumado – a criança está morta e não voltará – funciona como elemento catártico dessa voz, que imagina o brilho das colinas em um dia lindo e a criança passeando pela região.

A última canção, *In diesem Wetter* (“Nesse Tempo”), mostra que todo o cuidado para com as crianças foi em vão, e cada estrofe revela que qualquer preocupação com os filhos serviu apenas para que eles fossem levados para longe. A última estrofe, no entanto, traz conforto a essa voz poética – mesmo com a tempestade, as crianças descansam “cobertas pelas mãos de Deus”.

Nesse tempo, nesse vendaval,  
Eu nunca mandaria as crianças para fora;  
Eles foram levados para fora,  
Eu não pude falar nada!

Nesse tempo, nessa tempestade,  
Eu nunca deixaria as crianças saírem,  
Eu tinha medo que elas ficassem doentes;  
Agora, isso são pensamentos vãos.

---

<sup>267</sup> No original: “Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen./ Bald werden sie wieder nach Hause gelangen./ Der Tag ist schön, o sei nicht bang./ Sie machen nur einen weiten Gang.// Ja wohl, sie sind nur ausgegangen./ Und werden jetzt nach Haus gelangen./ O, sei nicht bang, der Tag ist schön./ Sie machen den Gang zu jenen Höh'n.// Sie sind uns nur voraus gegangen./ Und werden nicht hier nach Haus verlangen./ Wir holen sie ein auf jenen Höh'n/ Im Sonnenschein, der Tag is schön”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha.

Nesse tempo, nessa tormenta,  
 Eu nunca teria deixado as crianças saírem;  
 Eu temi que elas morressem amanhã,  
 Agora, não há mais com o que se preocupar.

Nesse tempo, nessa tormenta,  
 Eu nunca mandaria as crianças para fora!  
 Eles foram levados para fora,  
 Eu não pude falar nada!

Nesse tempo, nesse vendaval, nessa tormenta  
 Eles descansam como que na casa da mãe,  
 Sem nenhuma tempestade os assustar,  
 Cobertos pela mão de Deus.<sup>268</sup>

Como aponta Jeremy Barham, a tempestade nessa canção é apenas interior – habita a mente da voz poética, que, reiteradamente ao longo do ciclo, imagina ver as crianças, mesmo sabendo que elas já se foram (BARHAM, 2007, p. 113). Assim como na 4ª sinfonia, os filhos agora estão no céu, amparados pelas mãos de Deus, como se estivessem na casa da mãe. A música vai se apagando, e a morte, antes um símbolo de resignação a partir da não aceitação da finitude, agora funciona como uma abertura para a crença de que elas estão bem – mas agora na esfera do divino, e não mais na vida terrena, como a voz poética gostaria de acreditar.

Mais uma vez temos aqui a crença de Mahler amparada na certeza de que tudo ficará bem depois da morte. A diferença aqui reside no fato de acompanharmos o lamento de um pai que perdeu seus filhos, da mesma forma que Mahler viria a lamentar a perda da sua filha. A ironia aqui é que, a partir da escolha de poemas para a *Kindertodtenlieder*, pudemos vislumbrar um pouco a forma como o compositor vê tal acontecimento: aquilo que chamamos de “presença na ausência”, a incapacidade de lidar com a perda e tentar, através da criação de situações do cotidiano, reviver a existência daquilo que foi perdido.

Além disso, temos todos os motivos para acreditar que o questionamento de Ivan Karamázov – “por que pessoas inocentes sofrem?” – veio à mente de Mahler depois que a sua filha morreu. A sua fé em Deus pode, inclusive, ter sido abalada pelo terrível acontecimento, e a sua obra seguinte, a 6ª sinfonia, ainda que por acaso, abriga muito desses questionamentos voltados para o *Altíssimo* – usando aqui o nome que Goethe adota no *Fausto*. Na próxima

---

<sup>268</sup> No original: “In diesem Wetter, in diesem Braus./ Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;/ Man hat sie getragen hinaus./ Ich durfte nichts dazu sagen!// In diesem Wetter, in diesem Saus./ Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus./ Ich fürchtete sie erkranken./ Das sind nun eitle Gedanken.// In diesem Wetter, in diesem Graus./ Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus;/ Ich sorgte, sie stürben morgen./ Das ist nun nicht zu besorgen.// In diesem Wetter, in diesem Graus!// Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus!/ Man hat sie hinaus getragen./ ich durfte nichts dazu sagen!// In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus./ Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus./ Von keinem Sturm erschrecket./ Von Gottes Hand bedeckt”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha.

sinfonia de Mahler, temos a luta constante de um herói que, ao final, sucumbe, derrubado por forças imensamente superiores.

Mahler compôs a sua 6ª sinfonia nos anos de 1903 e 1904, em um período particularmente feliz da sua vida: o casamento com Alma estava indo bem, sua primeira filha crescia e, durante a composição da sinfonia, o casal esperava o nascimento da segunda menina. Isso não impediu Mahler de compor uma obra que foi intitulada “Trágica” – o título é motivo de muito debate, e mesmo que inicialmente a palavra tenha aparecido em um dos programas divulgados, em versões subsequentes ele não mais aparece.

Independentemente disso, a obra realmente versa sobre os atentados do destino na direção da voz sinfônica. O *finale* termina de uma forma sombria, diferente de todas as outras sinfonias do compositor: a 1ª, 2ª, 5ª, 7ª e 8ª tem um final grandioso; a 3ª, 4ª e 9ª têm, nas palavras de Constantin Floros, uma conclusão que beira a transfiguração (FLOROS, 2000, p. 161).

Já sabemos que, à época, Mahler completava também suas *Kindertodtenlieder*; ou seja, o compositor estava realmente em uma fase mais soturna da sua criatividade. E o destino, ironicamente, foi cruel nos anos seguintes, como já descrevemos anteriormente: em 1907, Mahler perde sua filha mais velha, é diagnosticado com um problema cardíaco e é desligado da Ópera de Viena. A ironia, tão cara a Mahler nas suas composições, é agora direcionada à sua própria vida. Alma comenta, ao rememorar o momento que Mahler toca a sinfonia para ela no piano:

Nenhum outro trabalho fluiu tão diretamente de seu coração como este. Nós dois choramos na hora; nós sentimos tão profundamente o que essa música significava, o que ela nos dizia de forma agourenta. A Sexta é sua obra mais pessoal e também profética. Nas "Canções sobre a Morte das Crianças" [Kindertodtenlieder] e na 6ª, ele "antecipou musicalmente" sua vida. Ele também recebeu três golpes do destino, e o terceiro o derrubou. Na época, porém, ele estava alegre, consciente da grandeza de seu trabalho, e seus galhos folheavam e florescia (MAHLER, A. *apud* FLOROS, 2000, p. 163).

A sinfonia tem quatro movimentos e, assim como a 5ª, não faz uso de nenhum texto e de notas de programa escritas por Mahler. Ao longo do primeiro movimento, ouvimos diversas batidas promovidas pelo tímpano – uma espécie de marcha, que antecipa o inevitável –, recorrente não apenas aqui, quando aparece seis vezes, mas no *scherzo* (10x) e no *finale* (5x); sua presença é associada à ameaça do destino, que está constantemente rondando a vida desse herói. Podemos chamá-las de “batidas do destino”, como Alma as descreveu.

Intercalado com esses momentos mais tempestuosos, o segundo tema é, de acordo com Alma, uma tentativa de Mahler de capturá-la em música. O tema é hoje conhecido como o “Tema de Alma”, e representa um momento mais contemplativo do movimento, embora sempre em tensão com o restante do material – não é possível desligar o tema musical com o que ouvimos antes, e as batidas do destino estão sempre presentes e atuam como um mote para o desenrolar da sinfonia. Embora o movimento termine com o tema dedicado a Alma, há uma sensação de instabilidade graças ao teor do que ouvimos anteriormente: uma espécie de pessimismo e mau agouro, mesmo que vislumbrando uma tentativa de esperança ao final.

O segundo movimento é motivo de muita discussão, uma vez que, na primeira versão publicada, seria um *scherzo*, seguido, no terceiro movimento, de um *andante*. Mahler, ao reger a sinfonia, decide inverter a ordem, colocando o *andante* primeiro. A obra é hoje tocada das duas formas, embora a escolha posterior de Mahler predomine nas versões apresentadas hoje em dia – efeitos diferentes são produzidos, e vai muito da escolha do maestro qual propósito ele deseja atingir.

Seguindo a escolha de Mahler, vamos considerar o *andante* como o segundo movimento, ele, uma das “canções sem palavras” de Mahler, que pede que a orquestra toque “gentilmente, mas de forma expressiva”. A música ouvida aqui é sublime, como se o sofrimento terreno que vislumbramos no primeiro movimento fosse suspenso e agora habitássemos a esfera celeste. O corne inglês e o som de sinos conferem ao movimento uma atmosfera idílica e introspectiva, como se a voz sinfônica estivesse “perdida para o mundo”, como diz uma das canções *Rückert Lieder*.

Embora tenhamos alguns momentos mais soturnos, é a paz que reina aqui; podemos entendê-lo, talvez, como uma declaração de amor à vida, a uma pessoa (Alma?), ou simplesmente um momento de reflexão sobre a existência – há, nele, um desejo de permanência neste mundo, sentimento este tão presente em obras como a 9ª sinfonia e a “Canção da Terra”, como veremos. A orquestração é mais contida, refletindo a maneira singela que Mahler deseja passar – uma pausa para o que veio antes e o que está por vir em seguida.

O terceiro movimento, um *scherzo*, é, segundo Constantin Floros, o mais demoníaco já feito por Mahler (FLOROS, 2000, p. 174), e lembra muito o que ouvimos no primeiro. Os interlúdios mais reflexivos são muito breves, e atuam como um momento de pausa em que respiramos e aguardamos o ritmo mais frenético retornar novamente. Assim como em outros *scherzos* de Mahler, a ironia faz transparecer uma espécie de “risada demoníaca” – uma brincadeira da morte com a voz sinfônica.

O último movimento é, de fato, a coroação da nossa condição *trágica*, como a sinfonia foi inicialmente nomeada. Nele, a luta da voz sinfônica com a morte é realizada em campo aberto, sem regras e já com um vencedor declarado – ouvimos constantes tentativas de recuperação do herói, que se levanta para, em seguida, ser derrubado novamente pelo destino – a resignação proposta por Schopenhauer é aqui negada, e a aceitação do trágico, presente na filosofia de Nietzsche, é abraçada inteiramente. Em certos momentos é possível ter até mesmo esperança de uma vitória – ouvimos, por exemplo, o “Tema de Alma” em um determinado momento –, mas quando chegamos a uma quase resolução a música prontamente nos derruba. Nada mais enfático e literal do que usar um martelo para registrar esses momentos de queda: em dois momentos do movimento, o som do martelo – que Mahler pediu para ser “seco, não metálico” – atua como sinal da verdade mais arrebatadora da vida: a de que a morte está sempre pairando ao nosso redor e irá chegar inevitavelmente. Mahler havia colocado inicialmente três batidas, mas, com medo de estar tentando demais o destino, decide tirar uma delas. Como dissemos, ironicamente, no ano seguinte, 1907, ele sofreria três duras pancadas na sua vida.

E lembrando aqui de Dostoiévski, a nossa condição de ser humano livre exige – obriga – que lutemos contra as forças do bem e do mal; o indivíduo aspira por essa liberdade, mesmo sabendo que, ao final (da sinfonia e da vida) irá sucumbir. Depois de ouvirmos as duas batidas do martelo – a primeira é a mais forte e a segunda mais fraca (o herói perdendo suas forças), – ouvimos indícios de ainda uma terceira batida, mas ela não acontece, e se converte em uma espécie de vazio – a sensação de morte paira pela sala de concerto. Nos últimos segundos da obra as “batidas do destino” retornam pela última vez, e confirmam o fim daquele que viveu, lutou e sofreu.

Muitas leituras sobre a 6<sup>a</sup> sinfonia enfatizam apenas esse lado de derrota da voz sinfônica, mas é importante lembrarmos aqui do quanto a luta em vida é o que mais importava para Mahler (e Goethe). O final da vida é, claro, o momento da morte – isso temos por certo, acreditando ou não no divino –, temos, portanto, a vida como espaço para realizarmos algo através do esforço com vistas ao desenvolvimento da nossa entelúquia. Esse desenvolvimento é o que mais importa, e será importante para (re)conhecermos o divino e entrarmos em sinergia com ele.

O lamento pelo final da nossa vida, e a música ouvida aqui, embora de posse da angústia e da luta incessante, aspira pela realização de algo maior. O *andante* é o momento de pura contemplação e reflexão dessa nossa condição, por isso dissemos que ele carrega, acima de tudo, a vontade de pertencimento a esse mundo – um desejo melancólico porque impossível de ser realizado. Assim, é interessante perceber que Mahler, mesmo acreditando no divino, e

enaltecendo a vida eterna, como vimos na sua 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> sinfonias, lamenta a nossa condição trágica de existência.

Se Dostoiévski descreveu essa condição nos seus romances, Mahler faz o mesmo na sua 6<sup>a</sup> sinfonia. Os tormentos, as angústias, os momentos de plenitude e alegria, tudo acontece ao longo das páginas de Dostoiévski e na partitura de Mahler. A crença, por sua vez, está amparada naquilo que lemos nas páginas de *Os Irmãos Karamázov*, *O Idiota*, e assim por diante; mas é importante, claro, lembrarmos de Goethe, autor em que, como dissemos, Mahler se inspirava para estabelecer as bases da sua crença – antidogmática, questionadora e impossível de definir em apenas uma ou duas palavras. Isso dá riqueza à obra de Mahler, não há resposta exceto na certeza da luta que devemos empreender em vida – luta esta que acontece na 6<sup>a</sup> sinfonia.

Na 7<sup>a</sup> sinfonia de Mahler, composta nos anos de 1904 e 1905, temos uma grande mudança em relação à 6<sup>a</sup>. Ela é uma verdadeira jornada que começa na noite e vai até o dia mais brilhante possível, mas é uma noite em sua maioria suave, de temperatura agradável – o mistério que cerca o primeiro movimento não parece estar tocado pela morte, ou por algo que possa causar ansiosos negativos ou uma expectativa de que algo ruim está prestes a acontecer. Mahler, em carta para Alma, diz ter tirado inspiração para o primeiro movimento quando ouviu o som de remos batendo na água:

No verão anterior eu pretendia completar a 7<sup>o</sup> [...]. Por duas semanas eu me atormentei até o desespero, como você certamente se lembra – e finalmente parti para os Dolomitos. Mas lá foi a mesma história. Por fim, desisti e voltei para casa, convencido de que o verão havia sido desperdiçado.

Você não estava me esperando em Krumpendorf porque eu não tinha anunciado minha chegada. Entrei no barco para ser transportado. Ao som de remos cortando a água, de repente fui inspirado pelo tema (ou melhor, pelo ritmo e atmosfera) da introdução do primeiro movimento – e em quatro semanas o primeiro, terceiro e quinto movimentos estavam completamente terminados<sup>269</sup> (MAHLER *apud* DE LA GRANGE, 2005, p. 357).

Mahler diz que se inspirou também na poesia de Joseph von Eichendorff, cuja obra o compositor admirava. O clima “noturno” da obra teria sido influenciado pela forma com que

---

<sup>269</sup>“ The previous summer I'd been intending to complete the 7<sup>th</sup> [...]. For two weeks I plagued myself to desperation, as you surely recall - and finally I made off for the Dolomites. But there it was the same story. Finally I gave up and drove home, convinced that the summer had been wasted. You weren't waiting for me at Krumpendorf because I hadn't announced my arrival. I got into the boat to be ferried across. At the sound of oars plying through water I was suddenly inspired to the theme (or rather the rhythm and atmosphere) of the introduction to the first movement - and within four weeks the first, third and fifth movements were completely finished.”

Eichendorff trabalhava os contrastes entre o dia e noite, e de como o “escuro” era ressaltado em muito dos seus poemas.

A sinfonia tem cinco movimentos, um primeiro movimento, duas *Nachtmusik* (“Músicas da Noite”), como definiu o compositor – segundo e quarto movimentos –, um *scherzo* como terceiro e fechando com um rondó, da mesma forma que na sua 5ª sinfonia. De acordo com Thomas Peattie, a 7ª sinfonia é uma sucessão de paisagens:

Na Sétima Sinfonia [...] é a própria paisagem que parece estar em movimento. Pois no lugar do quadro estático, o ouvinte é convidado a prestar atenção a um panorama sonoro em que os eventos musicais, ao mesmo tempo em que se desenrolam em um fluxo contínuo, também estão sujeitos a constantes interrupções<sup>270</sup> (PEATTIE, 2015, p. 118).

Mahler diz que para as duas *Nachtmusik* tinha em mente o famoso quadro de Rembrandt, “A Ronda Noturna”, que apresenta contrastes entre luz e sombra, algo que Mahler, sem dúvida, procurou explorar na sua 7ª sinfonia. Além disso, podemos lembrar da obra de Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*, que Mahler gostava muito, e as constantes alusões do personagem principal a passeios noturnos e do quanto a noite pode nos dizer sobre a nossa existência.

De forma geral, a sinfonia é considerada por muitos como uma obra romântica – de um viajante que olha a paisagem sem a pressa que a vida moderna impunha às pessoas. Roland Barthes, sobre esse assunto, diz:

Para os românticos, a viagem teve um efeito totalmente diferente de sua contraparte moderna; hoje em dia participamos de uma viagem "apenas com os olhos", e a própria rapidez de nosso percurso faz de tudo o que vemos uma espécie de tela remota e imóvel. A fisiologia da viagem romântica (a pé ou de carruagem) é justamente o contrário: aqui, a paisagem é conquistada lenta e arduamente; a paisagem cerca, pressiona, ameaça, invade – é preciso forçar o caminho através dela, não apenas com os olhos, mas com os músculos e a paciência: daí sua beleza e seus terrores, que hoje nos parecem excessivos: a viagem romântica conhece dois movimentos nos quais o corpo humano está engajado: ou o desconforto do progresso ou a euforia de uma paisagem<sup>271</sup> (BARTHES *apud* PEATTIE, 2015, p. 125-126).

<sup>270</sup> “In the Seventh Symphony, by contrast, it is the landscape itself that seems to be in motion. For in place of the static tableau, the listener is asked to attend to a sonic panorama in which musical events, while unfolding in a continuous stream, are also subjected to constant disruption.”

<sup>271</sup> “For the romantics, travel had an entirely different effect from its modern counterpart; nowadays we participate in a journey by "eyes only," and the very rapidity of our course makes whatever we see a kind of remote and motionless screen. The physiology of romantic travel (walking or coach) is just the contrary: here, landscape is slowly, arduously conquered; landscape surrounds, presses in, threatens, invades - one must force one's way through it, and not only by eyes but by muscles and patience: whence its beauty and its terrors, which today seem to us excessive: romantic travel knows two movements in which the human body is engaged: either the discomfort of progress or else the euphoria of a panorama.”

A presença, no quarto movimento – a segunda *Nachtmusik* –, de um *andante amoroso*, reforça essa ideia. É uma composição singular na obra de Mahler – um momento de contemplação idílica, que parece trazer a lembrança de momentos singelos ao lado da pessoa amada, ou, talvez, de uma noite sob o luar, na beira de um lago. Podemos considerar também a visão do biógrafo de Mahler, Richard Specht, que diz ser o movimento uma peça noturna “cheia de doces vozes de amor, sussurros misteriosos, ondulações de fontes e farfalhar de tílias na praça enlustrada de uma pitoresca cidade antiga”<sup>272</sup> (SPECHT *apud* FLOROS, 2000, p. 192).

Constantin Floros destaca a semelhança do movimento com a seguinte passagem de *Assim Falou Zaratustra*:

É noite: agora todas as fontes estão falando mais alto.  
E minha alma também é uma fonte saltitante.  
É noite: Só agora despertam todas as canções dos amantes.  
E minha alma também é a canção de um amante.<sup>273</sup>

(NIETZSCHE *apud* FLOROS, 2000, p. 206)

O *scherzo* talvez seja uma escuridão mais misteriosa – tem o título *Schattenhaft* (“Semelhante a uma Sombra”), e versa de forma, digamos, mais “demoníaca” a partir das suas danças e de momentos mais sombrios; como diz o seguinte comentário, “se a primeira *Nachtmusik* possuía um clima amigável disfarçado de grotesco, esse movimento é um demônio zombando do ouvinte. [...] é uma zombaria mórbida e sarcástica da valsa vienense”.<sup>274</sup> Ainda, de acordo com Karl Weigl: “Há [no *scherzo*] uma constante e inquieta corrida, uma correria e uma perseguição que é então interrompida por um ritmo vigoroso de dança e uma melodia suavemente sonhadora”<sup>275</sup> (WEIGL *apud* FLOROS, 2000, p. 202).

Sobre o *rondo finale*, há muita controvérsia envolvida: muitos críticos o consideram um movimento fraco, que não cumpre com a expectativa criada ao longo dos quatro movimentos anteriores. Adorno, que apreciava a parte mais soturna de Mahler, não viu ser possível conciliar a “noite” da sinfonia com, de repente, a música luminosa do *finale*. E de fato, fica difícil ligar a sinfonia com esse final exortativo – é como se a noite não pudesse transmitir nada de positivo

<sup>272</sup> "full of sweet voices of love, mysterious whispering, rippling of fountains, and rustling of linden trees in the moonlit square of a quaint little old town."

<sup>273</sup> No original: “Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen./ Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen./ Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden./ Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden”.

<sup>274</sup> Comentário disponível em: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/symphony-no-7/symphony-no-7-movement-3-scherzo-schattenhaft/>. Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>275</sup> No original: “There is a constant, restless scurrying away, a rushing and chasing that is then interrupted by a vigorous dance rhythm and a gently dreamy melody”.

e apenas a chegada da luz do dia fosse a resposta e a resolução. Diz Adorno: “O movimento é teatral; somente em um palco o céu pode ser tão azul [...]” (ADORNO *apud* FLOROS, 2000, p. 207). A escolha da palavra “palco”, por parte de Adorno, deixa não tão implícita a ideia de que o *finale* é algo simulado e ensaiado – sabemos que estamos vendo uma performance, e embora possamos mergulhar na narrativa que está sendo contada, não iremos acreditar cegamente que os atores são, de fato, os personagens interpretados.

De maneira geral, a 7ª sinfonia pode ser vista, a partir da temática da presente tese, como um olhar menos questionador de Mahler a respeito da morte e da análise do trágico que contemplamos em Dostoiévski. Se as obras anteriores do compositor versavam sobre tais questões, aqui na 7ª sinfonia parece haver um diálogo com o mundano – aquilo que pode ser vislumbrado a partir do nosso olhar para o entorno. E não estamos querendo dizer que, com isso, a obra perca o seu mérito – muito pelo contrário. Podemos até destacar a dissonância entre os quatro primeiros movimentos e o *rondo finale*, mas a obra em si é rica em detalhes e profundamente abrangente – a temática noturna trabalhada por Mahler vê sob os mais variados ângulos “o que a noite diz”, traçando aqui um paralelo com os títulos dos movimentos que Mahler dá para sua 3ª sinfonia.

Interessante também mencionar que é a partir desse noturno que o compositor consegue sobrepor diversas camadas de música: o obscuro, o romântico, o demoníaco, etc.; enfim, um caleidoscópio de todas as cores que a noite pode entregar. O nascimento do sol – se assim pudermos nos referir ao último movimento – serve como contraste ao que se passou anteriormente, como se tivéssemos passado a noite em claro nos quatro primeiros movimentos e agora contemplássemos o dia que irrompe no horizonte. É uma obra que deixa ainda mais claro o amor de Mahler pela natureza que o circunda.

A 8ª sinfonia, já tratada aqui em detalhes, é uma espécie de transição entre a 5ª, 6ª e 7ª. Nela, o compositor faz uma “pausa” na introspecção e retorna à exaltação que vimos na 2ª e 3ª sinfonias – o *Fausto*, de Goethe, atua como fonte para que a mensagem de salvação seja entregue. Como dissemos, a obra é considerada por Mahler como a sua missa – sem um *credo*, importante mencionar – e destaca a ideia do amor *caritas*, aquele que abarca a todos a partir da misericórdia divina.

A 9ª sinfonia de Mahler, sua última sinfonia completa, não faz o uso de palavras, mas é uma verdadeira jornada que disserta sobre a nossa mortalidade, sobre a vontade de permanecer aqui na terra e a despedida final, melancólica sem ser resignada – uma afirmação da vida em meio à inevitabilidade da morte. A obra, assim como *Das Lied von der Erde* (“A Canção da Terra”), que será tratada em seguida, está no grupo das “obras maduras” do compositor no

sentido de serem não apenas reflexões da nossa mortalidade – isso, como sabemos é corrente na obra de Mahler –, mas por abraçarem o mundo a partir de um ponto de vista mais complexo. Em outras palavras, na 9ª sinfonia não há uma exaltação da nossa salvação (2ª, 3ª e 8ª sinfonias), mas uma maturidade que, mesmo aceitando a existência do divino, sabe que as belezas do mundo e da natureza, tão caras ao compositor, um dia irão acabar. Não porque a vida deixará de existir – a natureza segue eternamente soberana e infinita –, mas porque um dia deixaremos de admirar essa beleza por sermos, nós, humanos, finitos.

Como dissemos, o ponto de vista adotado por Mahler na 9ª é, sim, de aceitação da nossa mortalidade, mas há um desejo de pertencimento a essa existência, algo pleno de ternura e agradecimento. Se Mahler queria falar sobre o mundo na sua obra, a 9ª é sem dúvida um ótimo exemplo disso, e, se pudermos ousar, pode ser chamada de *dostoievskiana*. Dizemos isso não no sentido da vida de um Dmitri Karamázov, que se assemelha muito mais à 6ª – dotada do trágico em essência, cheia de som e fúria –, mas algo muito mais abstrato e de difícil descrição.

É como se, com a 9ª sinfonia, Mahler descrevesse a parte mais profunda da existência, não querendo falar apenas sobre os eventos que acontecem a olho nu – do sofrimento e das alegrias que presenciamos e vivenciamos ao longo das nossas vidas –, mas da esfera mais íntima e tempestuosa da nossa condição de seres finitos: aquilo que não conseguimos descrever devido à complexidade do nosso eu interior. A obra abraça toda a existência no sentido mais pessoal possível, e trabalha a partir de um ângulo que considera, por um lado, a angústia pela existência da morte e, ao mesmo tempo, a afirmação do amor pela vida. Nesse sentido, tudo aquilo que vemos na descrição que Dostoiévski faz dos seus personagens – o tumulto interior, impulsivo e apaixonado – é aqui, na 9ª de Mahler, exposto com mesma paixão e o mesmo desejo pela vida.

Na literatura de Dostoiévski, a vida aparece tanto da esfera exterior – quando acompanhamos as ações dos personagens e as conseqüências advindas desses atos – quanto no nível interior – este, tumultuoso e reflexo da luta contra a nossa condição trágica. Na música ouvida na 9ª sinfonia, o tumulto interior e exterior acontece da mesma forma, e vislumbramos uma existência que ama e sofre, tudo ao mesmo tempo. Na música de Mahler, a tempestade de sensações se assemelha ao que vemos nos personagens mais fascinantes de Dostoiévski. Vamos descrever aqui, portanto, a estrutura da 9ª para tentarmos mostrar como isso acontece.

A obra foi composta nos anos de 1908 e 1909, ou seja, no ano seguinte à morte da sua filha e à descoberta do seu problema cardíaco. Isso, claro, dá motivos para interpretações que ressaltam a ideia de “despedida do mundo” e de consciência da proximidade da morte. Mahler morre em 1911, dois anos depois de iniciar a composição, mas ele, obviamente, não poderia

prever o que o futuro reservava a ele; além disso, os anos em que ele compôs a obra revelam aquilo que mencionamos sobre a 9ª: um desejo de pertencimento e uma alegria pela existência.

Mahler havia assinado um contrato extremamente vantajoso na Ópera Metropolitana de Nova Iorque – sua primeira temporada lá foi um sucesso de público – e já planejava o calendário para o ano seguinte.

Da cidade americana, Mahler faz o seguinte comentário – já mencionado anteriormente – a seu amigo, Bruno Walter:

Vejo tudo sob uma nova luz – estou em tal estado de fluxo, às vezes dificilmente me surpreenderia se de repente me encontrar em um novo corpo. (Como Fausto na última cena.) Tenho mais sede de vida do que nunca e acho o “hábito da existência” mais doce do que nunca. Esses dias da minha vida são de fato como os Livros Sibílicos.<sup>276</sup> (MAHLER *apud* MARTNER, 1979, p. 329)

Acreditamos que a 9ª sinfonia não seja uma despedida *per se*, mas uma reafirmação da existência – um pedido para que possamos permanecer nesse caso de amor com o mundo. O adágio final vai se desvanecendo, e mal conseguimos ouvir os violinos, que entoam as notas finais em *pianississimo* (*pppp*), conforme indicação de Mahler. Há, portanto, um tom de *apagamento*, de conformação com a finitude, embora não se queira chegar à despedida derradeira.

O primeiro movimento é uma sinfonia por si só; nele, há toda uma caminhada percorrida, como se fosse um “resumo” de tudo o que acontece para, ao final, termos a aceitação da nossa mortalidade – Mahler escreve *leb' wohl* (“adeus”) no início da recapitulação. A palavra “resumo” é, no entanto, muito fraca para descrever o que estamos querendo dizer aqui, mas temos nesse primeiro movimento um todo sendo descrito, funcionando não como um prelúdio ao que vamos ouvir em seguida, mas como um *compêndio* daquilo que o compositor entende sobre a nossa caminhada terrena.

Sobre o movimento, diz o crítico Manfred Wagner:

Caberá a um futuro biógrafo de Mahler demonstrar como Mahler, sempre defensor de uma filosofia de vida poderosa e que insistia obstinadamente em sua própria vontade, gradualmente chegou a uma filosofia de vida que buscava a felicidade na autossuficiência e [...] fez as pazes com todas as coisas sobre as quais repousava a

---

<sup>276</sup> “I see everything in such a new light--am in such a state of flux, sometimes I should hardly be surprised suddenly to find myself in a new body. (Like Faust in the last scene.) I am thirstier for life than ever before and find the 'habit of existence' sweeter than ever. These days of my life are in fact like the Sibylline Books.”

maldição do peso terreno. Dessa sabedoria nasceu sua última grande obra.<sup>277</sup>  
(WAGNER, M. *apud* FLOROS, 2000, p. 273)

“Fazer as pazes” talvez defina bem esse movimento. Não que o compositor estivesse constantemente “brigado” com o mundo, mas, como já sabemos até aqui, sua obra está sempre *questionando* o mundo, juntamente com momentos de pura exaltação e entrega. Aqui na 9ª sinfonia, Mahler, ainda que de forma relutante, aceita a finitude humana, faz as pazes com o seu questionamento final: quem é o divino, o que ele quer de nós e por que há tanta maldade direcionada a pessoas boas e honestas.

A resposta que a sinfonia dá é de agradecimento, afirmação da vida, e que da nossa condição trágica de existência – a morte inevitável e o sofrimento onipresente – pode irromper a beleza de se estar no mundo, o contemplar a natureza, tão caro a Mahler, o estar em sinergia com o mundo através da criação artística. Essa salutar obsessão do compositor é o motor primevo para a sua obra musical, e aqui na 9ª sinfonia a vida parece chegar a uma conclusão, e a voz sinfônica se volta para a sua existência, seja através dos momentos de serenidade que foram vividos, seja nos momentos tumultuosos – Mahler abraça tudo, aceita tudo.

Em alusão aos títulos dados pelo compositor na sua 3ª sinfonia, o crítico Paul Bekker define a 9ª como “O que a Morte me Diz”, mas acreditamos que seja mais pertinente chamar a obra de “O Que a *Vida* me *Disse*”, e, assim como havíamos mencionado a respeito da presença da morte no filme de Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo*, a 9ª de Mahler é, sim, uma afirmação da vida, como dissemos, mas é uma afirmação feita na presença incontestável da morte. O olhar para a vida que a sinfonia realiza só pode ser feito se soubermos que, ao lado, a nossa finitude cria, a cada dia, mais e mais raízes à nossa volta. O tumulto, a tranquilidade, o choque de elementos opostos – tudo acontece ao longo dos mais de trinta minutos do movimento.

O compositor Alban Berg define com singular delicadeza esse mundo criado pelo compositor no primeiro movimento:

O primeiro movimento é a música mais maravilhosa que Mahler escreveu. É a expressão de um amor notável por esta terra, o desejo de viver sobre ela em paz, de desfrutar da natureza em sua maior profundidade antes que a morte entre. Porque a morte vem, inexoravelmente. Todo esse movimento é baseado em um pressentimento de morte, ela aparece repetidamente. Todo o encantamento terreno atinge um ápice; temos, portanto, continuamente, essas explosões crescentes, sempre após as passagens mais ternas. Esse pressentimento é mais forte no momento tremendo em que nesta profunda, mas dolorosa alegria da vida, a morte anuncia com força sua chegada.

---

<sup>277</sup> No original: “It will be up to a future Mahler biographer to demonstrate how Mahler, always the proponent of a powerful philosophy of life and one who doggedly insisted on his own will, gradually arrived at a philosophy of life that sought bliss in self-sufficiency and forever had made peace with all things on which the curse of earthly weight was resting. Out of this wisdom his last great work was born”.

Depois, há esses sombrios solos de viola e violino e sons de cavalaria: A Morte de armadura! Não há rebelião contra ela! O que vem depois disso me parece resignação. Os pensamentos sobre o além [...] são sempre misteriosos, como um ar muito rarefeito – mesmo acima das montanhas – numa esfera rarefeita (éter). E mais uma vez, pela última vez, Mahler se volta para a terra – não às batalhas e feitos, que ele ignora [...] mas sim totalmente e apenas à natureza. Ele quer desfrutar de quaisquer tesouros que a terra ainda lhe ofereça enquanto puder. Ele quer criar para si um lar, longe de todos os problemas, no ar livre e rarefeito da Montanha [...], para beber esse ar, esse ar mais puro da terra com respirações cada vez mais profundas respirações cada vez mais profundas, para que o coração, este coração mais maravilhoso que já bateu entre os homens, alargue-se mais e mais – antes de parar de bater<sup>278</sup> (BERG *apud* FLOROS, 2000, p. 274-275).

Ao final do movimento, ficamos com a sensação de que tudo foi dito – há serenidade e, podemos dizer, extenuação, depois de tanto esforço. Mas com o início do segundo movimento, um *ländler*, abre-se uma nova página nessa sinfonia que deseja abarcar toda a vida. A indicação de Mahler para que ele seja tocado “um pouco desajeitado e muito áspero” dá uma boa ideia do está para ser ouvido. Uma série danças se desdobra diante de nossos olhos, mas elas vão se alterando aos poucos, chegando ao ponto de ficarem “distorcidas” e sarcásticas – o musicologista Anthony Newcomb diz que a voz sinfônica “se joga na sensualidade do mundano” (NEWCOMB, 1992, p. 124); há também uma semelhança com o segundo movimento da 4ª sinfonia, quando a dança vai ficando mais e mais macabra. Sobre as danças da 9ª, diz Floros:

A singularidade do movimento é resultado do forte contraste entre os diferentes estilos. Nesta composição multifacetada, Mahler inclui o rude (*ländler* sem pressa) e o suave (*ländler* lento), melodias vivazes de valsa e passagens semelhantes a *scherzando*. Há seções tristes [...] e o grotesco não é excluído<sup>279</sup> (FLOROS, 2000, p. 284).

---

<sup>278</sup> “The first movement is the most wonderful music Mahler wrote. It is the expression of remarkable love for this earth, the longing to live upon it in peace, to enjoy nature to its greatest depths before death enters. Because death does come, inexorably. This whole movement is based on a foreboding of death, It appears over and over. All earthly enchantment reaches a peak; therefore we continually have these rising outbursts, always after the tenderest passages. This foreboding is strongest at the tremendous moment when in this profound, yet painful joy of life, death forcefully announces its arrival. Then there are these eerie viola and violin solos and knightly sounds: Death in armor! There is no rebellion against him! What comes after this seems to me like resignation. The thoughts about the hereafter [...] are always misterioso, like very thin air – even above the mountains – in a rarefied sphere (ether). And once again, for the last time, Mahler turns toward earth – not to battles and deeds, which he brushes off [...], but rather totally and only to nature. He wants to enjoy whatever treasures earth still offers him for as long as he can. He wants to create for himself a home, far away from all troubles, in the free and thin air of the [...] Mountain, to drink this air, this purest earthly air with deeper and deeper breaths-deeper and deeper breaths, so that the heart, this most wonderful heart ever to have beaten among men, widens-widens more and more – before it must stop beating.”

<sup>279</sup> “The uniqueness of the movement results from the strong contrast between the different styles. In this multifaceted composition, Mahler includes the crude (unhurried *ländler*) and the gentle (slow *ländler*), sprightly waltz melodies, and *scherzando*-like passages. There are mournful sections [...], and the grotesque is not excluded.”

Isso não impede de termos um momento de calma, e a música ouvida agora remete ao início do primeiro movimento da obra – há uma pausa para reminiscências, como se a voz sinfônica parasse o redemoinho de arrebatamentos no qual ela está imersa e refletisse sobre o que passou e o que está por vir.

O terceiro movimento, um “Rondó Burlesco”, como nomeou Mahler, é a tempestade em todas as suas facetas: o ritmo frenético dos violinos, recheado de inúmeras elaborações contrapontísticas, faz com que as danças ouvidas no movimento anterior pareçam agora ainda mais rápidas – quase perdendo o controle sobre os próprios passos – a ponto de não sabermos mais onde estamos e restando, ao final, ficarmos entregues à tormenta.

O movimento é interrompido na sua metade e traz um prenúncio do que está por vir: a música passa, por um tempo, a uma atmosfera quase de sonho, mas é um sonho fantasmagórico, com trechos sarcásticos. Mahler pede que o trecho seja tocado “com grande sensibilidade” – o ritmo frenético é agora substituído por um momento de calma cuja melodia será ouvida e desenvolvida, no movimento final, até o apagamento total, a dissolução absoluta. Mas depois desse momento de uma beleza soturna, a tempestade retorna com as diversas fugas que Mahler arquitetou na primeira parte do movimento. O trecho final é tempestuoso, e podemos ouvir, inclusive, em meio a todo o frenesi da orquestra, citações de música judaica.

O contraste entre o final do terceiro movimento e o início do quarto, um *adagio*, deixa a atmosfera de expectativa ainda maior. A abertura, apenas com os violinos, dá início a uma série de momentos de reflexão da voz sinfônica; há, no movimento, uma junção daquilo que ouvimos até aqui na sinfonia: o desejo de permanência e de pertencimento ao mundo, o lamento pela consciência de que a morte um dia chegará e uma elegia às belezas do mundo. Essa unidade de elementos dá ao movimento um ar gentil e trágico ao mesmo tempo, a harpa toca diversas vezes algo que se assemelha ao tique-taque de um relógio – talvez uma contagem regressiva? –, e em vários momentos a música se torna angustiada, em rompantes de desespero, como se quisesse se livrar da sensação de finitude que a voz sinfônica sente reiteradamente. Em seguida, ela silencia e retorna a uma reflexão que possibilita novamente a contemplação do mundo. Como destaca Constantin Floros: “Ouvimos inúmeros contrastes esperados e inesperados entre *fortissimo* e *pianissimo*”<sup>280</sup> (2000, p. 294).

Em um determinado momento do *adagio*, quando a dissolução e o apagamento estão próximos, há uma citação musical do último verso da sua *Kindertodtenlieder*, que diz: “sob o brilho do sol, o dia está lindo naquelas colinas”. A indicação que Mahler dá aos violinos é *mit*

---

<sup>280</sup> “We hear numerous expected and unexpected contrasts between and pianissimo.”

*inniger Empfindung* (“com um sentimento terno”) e *ersterbend* (“morrendo”), e ainda que ele não tivesse em mente fazer alusão a esse trecho da *Kindertodtenlieder*, o verso é perfeito para compreendermos como se dá essa dissolução da voz sinfônica: um último olhar para a natureza, esta que foi uma das principais paixões de Mahler, se não a maior.

Os violinos vão morrendo, as violas tentam manter o ritmo seguindo, mas a música não consegue evitar o apagamento, que acontece mais e mais lentamente – as duas últimas páginas da partitura duram, em média, sete minutos para serem tocadas e, como dissemos, Mahler coloca *pppp* (*pianississimo*) como indicação para as cordas. Na última página, o compositor escreve novamente *leb' wohl*, adeus, e *Welt*, mundo. A última tentativa das cordas é em vão, e a música é sublimada no ar – etérea –, como se ouvíssemos o último suspiro dessa pessoa que amou o mundo, compôs mundos, e por mais que saiba do inevitável destino a que todos estamos reservados, tenta permanecer e olhar, em um dia brilhante, a beleza do lugar que tanto ama. Que tanto amava.

Assim, no final do último movimento da última sinfonia completa de Mahler “A alegria de viver e a tragédia de não viver [...] são mantidas uma em face da outra: a temporalidade final, ao abraçar tanto a completude quanto a incompletude, sustenta a paz com e apesar da alegria e da tragédia”<sup>281</sup> (GREENE *apud* WREFORD, 1992, p. 119). Ainda: “[o final] apresenta a possibilidade de um novo tipo de paz, uma paz que combina a lembrança a um sentido de finalidade e ambos com uma premonição de beleza. É a paz de uma consciência que permite sustentar o ‘ainda não’ diante do ‘não mais’”<sup>282</sup> (*ibid*, p. 120).

O *finale*, portanto, está intimamente ligado à relutância de Mahler em deixar esse mundo – o adeus, por mais que seja dado juntamente a uma certa paz interior, não quer ser proferido, e a presença da palavra *leb' wohl* é pronunciada musicalmente, nos minutos finais, com muita angústia e tristeza, ainda que o final da obra termine sereno ao aceitar a inevitabilidade do destino. Antony Newcomb comenta que o silêncio que se segue após a última nota da obra seria a “suspensão do tempo” (2009, p. 136), o final de todo o ciclo de acontecimentos que ouvimos nos quatro movimentos – o tumulto, a contemplação, a nostalgia da lembrança e o enfrentamento, mesmo em vão, da nossa mortalidade: tudo conflui para esse silêncio que aspira eternidade, momento este em que o tempo é suspenso.

<sup>281</sup> “The joy of living and the tragedy [...] are maintained in the face of one another: the final temporality, in embracing both completeness and incompleteness, sustains peace with and in spite of both joy and tragedy.”

<sup>282</sup> “presents the possibility of a new kind of peace, a peace that combines remembrance with a sense of finality and both of them with a premonition of beauty. It is a peace of a consciousness that makes it possible to sustain ‘not yet’ in the face of ‘no longer.’”

Dissemos no início da análise da 9<sup>a</sup> que a obra comunica um amor profundo pela existência, e Mahler, sem dúvida, viveu com todas as suas forças a sua vida, em um constante aspirar goethiano – simbolizado na figura de Fausto – e aceitando, ao longo da caminhada, o trágico da existência, como vemos na obra de Dostoiévski. A obra pode ser inclusive vista sob o ponto de vista do panteísmo, ao não apresentar indicações que pudessem se assemelhar a exortação de um deus, ou ao apreço por temas musicais de origem religiosa, como temos na 2<sup>a</sup> e a 3<sup>a</sup> sinfonias. Em outras palavras, podemos, sim, aceitar que o divino paira por toda a obra, mas é a natureza e a presença de um elemento divino *a partir* dela que predomina – o amor pelo mundo e suas belezas.

No campo filosófico, a sua última sinfonia mistura perfeitamente os escritos de Schopenhauer e de Nietzsche. O primeiro pelo fato de sabermos, sem qualquer tipo de dúvida, que a morte é a única certeza e que somos regidos pelas nossas vontades; Mahler, no entanto, converte a sua vontade em pura aspiração na direção do eterno ao realizar, na sua obra, aquilo que o próprio Schopenhauer acreditava e defendia: a capacidade da música de chegar à essência da nossa existência a partir do reconhecimento do trágico; e aqui entra Nietzsche, que conclama o homem a explorar toda a sua capacidade intelectual e física através da busca incessante pelo conhecimento e crescimento interior. Isso Mahler fez com maestria, provando, através da obra realizada, que a música consegue falar sobre o todo, ainda que não chegue a qualquer conclusão ou resposta; como dissemos, a caminhada é o que importa. Assim, se o divino que Mahler sempre acreditou é vislumbrado por nós, ouvintes – seguidores ou não de um credo religioso – , isso pouco importa, uma vez que Mahler não compunha suas obras com um objetivo final em mente; mas não resta dúvida de que ao ouvir não apenas a 9<sup>a</sup> sinfonia, mas toda a sua obra, temos sempre a discussão pairando ao longo das notas e na música que é ouvida.

Passamos agora para *Das Lied von der Erde* (“A Canção da Terra”), obra que foi composta antes da 9<sup>a</sup> sinfonia, em 1907 e 1908. Preferimos deixá-la por último por acharmos que terminar a análise com a palavra escrita – a obra usa poemas chineses ao longo dos seus seis movimentos – seria mais pertinente para o presente texto. Nela, podemos contemplar muito da crença de Mahler, crença esta que tem muitos pontos de contato com os conceitos que desenvolvemos na interpretação da 9<sup>a</sup> sinfonia, principalmente no final de cada uma delas, quando temos a despedida final.

Há muita discussão entre os estudiosos se ela não é, na verdade, a 9<sup>a</sup> sinfonia – Mahler deu o subtítulo *Eine Symphonie für eine Tenor und eine Alt und Orchester* (“Uma Sinfonia para Tenor, Contralto e Orquestra”). Mas o compositor, lembrando que tanto Beethoven quanto Bruckner – este, seu estimado professor no conservatório – morreram após a composição das

suas nonas sinfonias, decide dar à sua próxima obra um título ao invés de chamá-la de sinfonia, e a ironia mais uma vez bate à porta: Mahler morre com nove sinfonias completas, da mesma forma que os dois compositores mencionados acima.

Os versos usados por Mahler para *Das Lied von der Erde* vieram de um livro de poemas chineses intitulado *Die Chinesische Flöte* (“A Flauta Chinesa”), traduzido para o alemão por Hans Bethge, em 1907. O livro contém poemas escritos por quatro poetas: Li Bai, Quian Qi, Mong Kao Yen e Wang Wei, todos da dinastia Tang, do século VIII. Sobre a ligação de Mahler com os poemas, o seguinte comentário é pertinente aqui:

A “Flauta Chinesa” está repleta das imagens poéticas que Mahler utilizou recorrentemente ao longo de sua vida, algumas das quais agora adquiriram, ao que parece, um novo significado para ele. Uma das coisas que sem dúvida agradou em particular foi a metáfora oriental para a morte como uma jornada “para as montanhas”.<sup>283</sup>

Como veremos a seguir, não há dúvida de que Mahler se identificou com os poemas justamente pelo fato de eles comunicarem essa ideia de jornada de um viajante “perdido para o mundo”. A ideia central, que se conecta à temática da presente pesquisa, é a de que a crença do compositor, embora beba de diferentes fontes para ser moldada, tem como cerne a ligação desse viajante com o entorno através de uma atmosfera mística. A conexão homem e natureza é estabelecida de forma a ver o divino como um ente totalizante e único – Deus e natureza são a mesma coisa, e talvez nem precisemos usar a palavra “Deus”, pois é individualizar algo tão complexo. Nesse sentido, a crença de Mahler só pode ser mais bem compreendida quando deixamos de pensar que o divino é alguém desligado do todo e passarmos a vê-lo como sendo, ele mesmo, a sua própria criação. A existência pressupõe uma criação? Não há dúvida que é tentador pensarmos assim, como pensaram Santo Agostinho, Leibniz, e outros nome aqui mencionados. Mas acreditamos que, para Mahler, a existência é, por si só, a criação – se autocontém, em vida e em morte, para sempre existindo e se recriando.

É claro que o nome de Espinoza ganha força a partir desse raciocínio, e de fato, como já demonstramos até aqui, a maior parte dos estudiosos dá voz aos escritos do filósofo quando procuram descrever a crença de Mahler. E por isso deixamos *Das Lied von der Erde* como fechamento da presente tese por acreditarmos que nos versos desses quatro poetas está colocada

---

<sup>283</sup> “The Chinese ‘Flute is full of the poetic images that Mahler used recurrently throughout his life, some of which now had acquired, it would seem, new meaning for him. One of the things that no doubt ingratiated the verses to him in particular was the Oriental metaphor for death as journeying ‘to the mountains’”. Disponível em: <https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/das-lied-von-der-erde/das-lied-von-der-erde-introduction/>. Acesso em 24 nov. 2022.

a crença de Mahler – ou melhor: a forma como o compositor *apreciava* o mundo à sua volta e dele se inspirava para compor os seus mundos.

Se a 9ª sinfonia foi a reflexão interior de uma voz sinfônica, a “Canção da Terra” é o olhar dessa mesma voz para tudo aquilo que a cerca. A composição da obra ocorreu no mesmo ano da morte da sua filha mais velha e a descoberta do seu problema cardíaco; isso obviamente afetou Mahler – como atestam diversas pessoas do seu círculo mais próximo –, e o instigou a expressar na obra a inerente finitude do ser humano. Os contrastes são, aqui, explorados até a exaustão – a voz sinfônica, cansada após tanto lutar, sofrer e amar, dá o adeus no último movimento da obra, assim como vimos na 9ª sinfonia.

O biógrafo de Mahler, Richard Specht, dá o seguinte depoimento sobre o processo criativo de *Das Lied von der Erde*:

Assustado com as palavras descuidadamente brutais de um médico, ele pensou em si mesmo como estando perto da morte. Nesse estado, tudo sobre a vida parecia ser doloroso e intensamente colorido. Isso o levou às palavras calmamente conquistadas, mas dificilmente suportáveis [...] que, com seu sentimento panteísta em relação à natureza e ao mundo, pode ser chamada *Das Lied von der Erde*, mas também *Das Lied vom Irdischen* [“A Canção da Mortalidade”] (significa ser mortal), o terreno ao qual se deve dizer adeus<sup>284</sup> (SPECHT *apud* FLOROS, 2000, p. 244-245).

E embora muito se diga sobre a ideia da nossa mortalidade em *Das Lied von der Erde* – “a miséria da vida em face da morte”, como toma por base Constantin Floros –, acreditamos que ela disserta mais sobre o maravilhoso destino do homem, de amar e sofrer, justamente por saber da sua própria mortalidade. Em outras palavras, da mesma forma que na 9ª sinfonia, o foco não é exatamente o fim, mas o que acontece enquanto vivemos. O fim, claro, irá chegar, e será contemplado ao final da obra, mas o que veremos aqui nas canções é o mundano acontecendo antes que o lamento final chegue.

Vamos para a primeira canção, *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (“A canção de bebidas da tristeza da Terra”), de autoria do poeta Li Bai, que celebra a vida em face da morte. É preciso brindar ao momento presente, mas com a sombra da finitude sempre pairando:

O vinho já cintila na copa dourada  
Mas não bebam ainda, antes lhes cantarei uma canção!  
A canção de tristeza deve risonhamente  
lhes ressoar na alma. Quando a tristeza se aproxima,

---

<sup>284</sup> No original: "Frightened by the carelessly brutal words of a physician, he thought of himself as being close to death. In this mood, everything about life appeared to him to be painfully and intensely colored. This mood brought him to the quietly subdued yet hardly bearable words and sounds of his work, which, with its pantheistic feeling toward nature and the world, might be called *Das Lied von der Erde* but just as well might be called *Das Lied vom Irdischen* (meaning mortal), the earthly to which one must say farewell”.

desolam-se os jardins da alma,  
Murcham a alegria e o canto.  
Escura é a vida, é a morte.

Senhor desta casa!  
Seu porão abriga a abundância do dourado vinho!  
Aqui, pego para mim este alaúde!  
Os alaúdes tocam e os copos se esvaziam,  
Essas são as coisas que combinam.  
Uma taça cheia de vinho na hora certa  
Vale mais que todas as riquezas desta Terra!  
Escura é a vida, é a morte.

O firmamento é eternamente azul e a terra  
Ficará firme por muito tempo e florescerá na primavera.  
Mas você, homem, quanto tempo você vive?  
Sequer pode gozar por uma centena de anos  
De todas as podres banalidades desta terra!

Veja lá embaixo! Na luz da lua sobre os túmulos  
Se agacha uma selvagem e fantasmagórica figura -  
É um macaco! Escutem, como seus uivos ressoam  
No doce aroma da vida!  
Agora peguem o vinho! Agora é a hora, companheiros!  
Esvaziem suas taças até o fim!  
Escura é a vida, é a morte!<sup>285</sup>

A música cantada é melancólica porque lembra da morte, mas é preciso cantar, aceitar o que está por vir e, ao mesmo tempo, celebrar o que estamos vivendo *agora*. Há uma oposição entre o eterno da natureza e o finito do ser humano, e esse momento deve ter criado forte identificação com Mahler, que ao sair para suas caminhadas e admirar a natureza, devia também perceber a sua pequenez em face de algo tão gigante e poderoso.

Interessante mencionar que Mahler deixa de fora três versos que pertenciam à terceira estrofe:

Há apenas uma posse da qual você pode ter certeza:  
Essa é a sepultura, a sorridente, no final.  
Escura é a vida, é a morte.<sup>286</sup>

<sup>285</sup> No original: “Schon winkt der Wein im goldnen Pokale,/ Doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch ein Lied!// Das Lied vom Kummer soll auflachend/ in die Seele euch klingen. Wenn der Kummer naht,/ liegen wüst die Gärten der Seele,/ Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang./ Dunkel ist das Leben, ist der Tod.// Herr dieses Hauses!/ Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!/ Hier, diese Laute nenn' ich mein!// Die Laute schlagen und die Gläser leeren,/ Das sind die Dinge, die zusammen passen./ Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit/ Ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!// Dunkel is das Leben, ist der Tod.// Das Firmament blaut ewig und die Erde/ Wird lange fest stehen und aufblühn im Lenz./ Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?! Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen/ An all dem morschen Tande dieser Erde!// Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern / hockt eine wildgespenstische Gestalt - / Ein Aff ist's! Hört ihr, wie sein Heulen hinausgellt/ in den süßen Duft des Lebens!// Jetzt nehm den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!// Leert eure goldnen Becher zu Grund!// Dunkel ist das Leben, ist der Tod!”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=1285892](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=1285892). Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>286</sup> No original: “Nur Ein Besitztum ist dir ganz gewiß:/ Das ist das Grab, das grinsende, am Ende./ Dunkel ist das Leben, ist der Tod”.

Segundo Floros, o fato de Mahler ter tirado os versos remete à sua crença na vida após a morte, e a sepultura não seria, portanto, o destino final ao qual estaríamos todos destinados (FLOROS, 2000, p. 249). Esse raciocínio destoa do que a música diz – a ideia de a morte ser o fim e de precisarmos aproveitar a vida o máximo que pudermos –, mas talvez a imagem de uma sepultura deixasse muito claro, para Mahler, o fim absoluto da nossa alma. O nosso corpo, os brindes em celebração à nossa existência, “o doce aroma da vida”, como diz um dos versos, tudo isso acontece e é sentido *em vida*, e é preciso aproveitar esse momento. A morte, “escura”, chegará, mas não significa o fim – uma outra existência está reservada depois do decaimento da nossa parte material.

A segunda canção tem o título *Der Einsame im Herbst* (“O Solitário no Outono”) e foi escrita por Quian Qi. Ela é muito mais calma do que a primeira, e se assemelha ao último *lied* do ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen*, “Os Dois Olhos Azuis do Meu Amor”, quando a voz poética, na sua jornada pela terra, procura amparo na natureza ao buscar por conforto. Vamos aos versos de *Der Einsame im Herbst*:

Névoas de outono ondulam sobre o lago;  
 Todos os matos estão cobertos de geadas;  
 Como se um artista tivesse espalhado pó de jade  
 Sobre as delicadas flores.

O doce aroma das flores voou embora;  
 Um vento frio dobra seus caules para baixo.  
 Logo as murchas, douradas folhas  
 das flores de lótus recairão sobre as águas.

Meu coração está cansado. Minha pequena lâmpada  
 Se apaga crepitante;  
 Lembrando-me de que devo dormir.  
 Eu venho a ti, caro lugar de repouso!  
 Sim, me dê descanso, eu preciso de conforto!

Eu choro muito nas minhas solidões.  
 O outono se demora demais no meu coração.  
 Sol do amor, não quer nunca mais brilhar,  
 Para secar suavemente minhas amargas lágrimas?<sup>287</sup>

<sup>287</sup> No original: “Herbstnebel wallen bläulich überm See;/ Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;/ Man meint', ein Künstler habe Staub vom Jade/ Über die feinen Blüten ausgestreut.// Der süße Duft der Blumen is verflogen;/ Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder./ Bald werden die verwelkten, goldnen Blätter/ Der Lotosblüten auf dem Wasser ziehn.// Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe/ Erlosch mit Knistern;/ es gemahnt mich an den Schlaf./ Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!/ Ja, gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!// Ich weine viel in meinen Einsamkeiten./ Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange./ Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,/ Um meine bitteren Tränen mild aufzutrocknen?”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=1285893](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=1285893). Acesso em 24 nov. 2022.

O outono provoca a catarse na voz poética, e o fim da primavera traz também o fim do aroma das flores, das folhas, faz recair a névoa sobre o lago, e assim por diante. O caminhante aspira pelo brilho do sol como elemento da sua possível recuperação, mas a música termina fria e sombria, como se o frio e os ventos do outono tivessem preenchido todo o ambiente que essa voz canta e que procura repouso.

A terceira canção, *Von der Jugend* (“Sobre a Juventude”), escrita por Li Bai, descreve um momento em que amigos bebem, escrevem versos e conversam.

No meio do pequeno lago  
Há um pavilhão de verde  
E branca porcelana.

Como as costas de um tigre  
Se curva a ponte de jade  
Em direção ao pavilhão.

Amigos estão sentados na casinha,  
Bem vestidos, bebem e conversam,  
Alguns anotam versos.

Suas mangas sedosas deslizam  
para trás, seus chapéus sedosos  
caem graciosamente abaixo do pescoço.

Sobre a calma superfície da água  
Do lago, tudo se mostra  
Maravilhosamente como num espelho.

Tudo está de ponta cabeça  
No pavilhão de verde  
E branca porcelana.

A ponte está como uma meia-lua,  
Com seu arco invertido. Amigos,  
Bem vestidos, bebem e conversam.<sup>288</sup>

A cena é singela, e atesta a beleza da juventude que, tranquilamente, e sem questionar a mortalidade da forma que as duas primeiras canções fizeram, vive o seu dia pensando apenas no presente e na celebração do momento.

Floros descreve a canção como “delicada e elegante”, e acrescenta:

---

<sup>288</sup> No original: “Mitten in dem kleinen Teiche/ Steht ein Pavillon aus grünem/ Und aus weißem Porzellan.// Wie der Rücken eines Tigers/ Wölbt die Brücke sich aus Jade/ Zu dem Pavillon hinüber.// In dem Häuschen sitzen Freunde,/ Schön gekleidet, trinken, plaudern/ Manche schreiben Verse nieder.// Ihre seidnen Ärmel gleiten/ Rückwärts, ihre seidnen Mützen/ Hocken lustig tief im Nacken.// Auf des kleinen Teiches stiller/ Wasserfläche zeigt sich alles/ Wunderlich im Spiegelbilde,// Alles auf dem Kopfe stehend/ In dem Pavillon aus grünem/ Und aus weißem Porzellan;// Wie ein Halbmond steht die Brücke,/ Umgekehrt der Bogen. Freunde,/ Schön gekleidet, trinken, plaudern”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=1285894](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=1285894). Acesso em 24 nov. 2022.

O pavilhão de porcelana verde e branca simboliza cultura, juventude, beleza e um estilo de vida elegante. No pavilhão, amigos bonitos e vestidos de forma extravagante se encontram, bebem, conversam e escrevem versos. A estrutura do poema é musical. As duas primeiras estrofes descrevem o pavilhão e a ponte que o conduz. As duas estrofes seguintes indicam o que acontece no pavilhão, enquanto as três últimas tratam da aparência da imagem refletida<sup>289</sup> (FLOROS, 2000, p. 254).

A quarta canção de *Das Lied von der Erde* tem o título *Von der Schönheit* (“Sobre a Beleza”) e também é de autoria de Li Bai. Mahler fez várias mudanças no texto, principalmente na terceira estrofe, acrescentando alguns versos aos de Li Bai.

Jovens meninas colhem flores,  
Colhem flores de lótus na margem do rio.  
Sentadas entre arbustos e folhas,  
Colecionam botões no colo e falam  
Leves provocações umas pras outras.

O sol dourado se entrelaça nas figuras,  
espelhando-as na clara água.  
O sol espelha seus finos membros,  
Seus doces olhos,  
E o Zéfiro levanta cariciosamente o tecido  
De suas mangas, levando a magia  
Dos seus perfumes pelo ar.

Ó veja, como galopam belos meninos  
Lá na margem do rio sobre corajosos cavalos,  
Correndo brilhantes como os raios de sol,  
Já troteiam entre os galhos dos verdes pinheiros  
Os jovens e frescos moços!  
O cavalo de um relincha alegremente  
E se assusta e foge;  
Sobre flores e gramas tremem seus cascos,  
Pisoteando tempestuosamente as flores que caem.  
Ei! Como revoa a crina em sua fúria,  
Suas narinas bufando calor!  
O sol dourado se entrelaça nas figuras,  
espelhando-as na clara água.

E a mais bela das meninas lança  
Longos olhares saudosos atrás dele.  
Sua postura orgulhosa é apenas fingimento.  
Nas fagulhas de seus grandes olhos,  
Na escuridão de sua quente mirada,  
A agitação de seu coração balança lamentando.<sup>290</sup>

<sup>289</sup> “The pavilion made of green and white porcelain symbolizes culture, youth, beauty, and an elegant way of life. In the pavilion, beautiful and extravagantly dressed friends meet, drink, converse, and write verses. The structure of the poem is musical. The first two stanzas describe the pavilion and the bridge that leads to it. The next two stanzas indicate what happens in the pavilion, while the final three deal with the appearance of the reflected image.”

<sup>290</sup> No original: “Junge Mädchen pflücken Blumen./ Pflücken Lotosblumen an dem Uferande./ Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,/ Sammeln Blüten in den Schoß und rufen/ Sich einander Neckereien zu.// Goldne Sonne webt um die Gestalten,/ Spiegelt sie im blanken Wasser wider./ Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,/ Ihre süßen

Assim como na canção anterior, uma cena bucólica é descrita, agora com vistas a destacar a beleza das jovens mulheres que colhem flores na margem do rio, e dos meninos que troteiam nas proximidades. Interessante mencionar que Mahler acrescenta, na última estrofe, o verso “Na escuridão de sua quente mirada”, conferindo ao momento – luminoso e idílico – um contraste que enriquece a cena. Seriam os olhos dela negros? Seu interior que carrega algo soturno? Ou os dois? O último verso dá uma dica: o lamento do seu coração talvez revele uma certa melancolia, e isso muda a atmosfera que foi até então descrita na canção. A coda é longa, e revela uma certa nostalgia do momento que passou.

A penúltima canção, *Wenn nur ein Traum das Dasein ist* (“Se a Vida é só um Sonho”), também de Li Bai, descreve a indiferença de uma pessoa diante da falta de sentido da vida. Ela bebe para esquecer, e até mesmo a chegada da primavera é indiferente para ela.

Se a vida é só um sonho,  
Para que esforços e sofrimento?  
Eu bebo, até não poder mais  
O querido dia inteiro!

E quando não posso mais beber,  
Porque garganta e alma estão cheias,  
Vou cambaleante até a minha porta  
E durmo maravilhosamente!

O que escuto ao acordar? Ouça!  
Um pássaro canta na árvore.  
Eu o pergunto se já é primavera,  
É como se eu estivesse num sonho.

O pássaro assobia: “Sim! A primavera  
Está aqui, chegou durante a noite!”  
Com um olhar profundo, escuto atentamente  
O pássaro canta e ri!

Eu encho minha taça novamente  
E a esvazio até o fim  
E canto até a lua brilhar  
No escuro firmamento!

---

Augen wider./ Und der Zephyr hebt mit Schmeichelkosen das Gewebe/ Ihrer Ärmel auf, führt den Zauber/ Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.// O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben/ Dort an dem Uferand auf mut'gen Rossen./ Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen./ Schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden/ Trabt das jungfrische Volk einher!// Das Roß des einen wiehert fröhlich auf/ Und scheut und saust dahin./ Über Blumen, Gräser, wanken hin die Hufe./ Sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunkenen Blüten./ Hei! Wie flattern im/ Taumel seine Mähnen./ Dampfen heiß die Nüstern!// Goldne Sonne webt um die Gestalten./ Spiegelt sie im blanken Wasser wider.// Und die schönste von den Jungfrau sendet/ Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach./ Ihre stolze Haltung is nur Verstellung./ In dem Funkeln ihrer großen Augen./ In dem Dunkel ihres heißen Blicks/ Schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=1285895](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=1285895). Acesso em 24 nov. 2022.

E quando eu não consigo mais cantar,  
 Adormeço novamente  
 O que a primavera tem a ver comigo?  
 Deixe-me ficar bêbado!<sup>291</sup>

Em *Das Lied von der Erde*, há duas canções sobre querer beber para esquecer dos problemas do mundo. A fuga da realidade pela bebida é a única saída para essa pessoa que já se deu conta de que “a vida é apenas um sonho”, e o sofrimento e o esforço não servem para nenhum propósito. Aqui, tudo aquilo que mencionamos a respeito da entelêquia e do abraçar o trágico é negado por essa voz poética; a resignação e aceitação que vimos na 9ª sinfonia – ainda que, nesta, haja o desejo de permanência – acontece aqui em uma espécie de celebração do vazio da nossa existência. Resta a essa voz dizer, mais uma vez, adeus a tudo.

Na canção que fecha a obra, o adeus se dá na forma de uma despedida entre dois amigos, mas pelo arranjo que Mahler faz entre os poemas de Mong Kao Yen e Wang Sei – e versos que o próprio compositor modifica –, é uma despedida de algo muito maior, como veremos ao trabalhar com o texto. *Der Abschied* (“A Despedida”) é o título, e a música ocupa praticamente metade da obra, durando em torno de trinta minutos; a atmosfera muda completamente, como se um sonho se iniciasse, e adentramos um mundo muito particular da música de Mahler – um território quase secreto – em que muito da visão de Mahler sobre a vida é contada através de uma história sensível e tocante.

Na definição de Stuart Feder sobre o momento, lemos:

Neste movimento final dissolvem-se as fronteiras entre os vivos e os mortos; o humano e o não humano; o orgânico e o inorgânico. Da mesma forma, música, poesia e filosofia fundem-se em uma confluência de significados que ninguém poderia elaborar adequadamente isoladamente. O ouvinte verdadeiramente engajado é atraído para o amálgama de tal forma que há uma mistura de música e o eu<sup>292</sup> (FEDER, 2004, p. 149).

Vamos aos versos de *Der Abschied*:

---

<sup>291</sup> No original: “Wenn nur ein Traum das Dasein ist,/ Warum denn Müh und Plag?/ Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,/ Den ganzen, lieben Tag!// Und wenn ich nicht mehr trinken kann,/ Weil Leib und Kehle voll,/ So tauml' ich hin vor meiner Tür/ Und schlafe wundervoll!// Was hör ich beim Erwachen? Horch!/ Ein Vogel singt im Baum./ Ich frag ihn, ob schon Frühling sei,/ Mir ist als wie im Traum./ Der Vogel zwitschert: "Ja! Der Lenz/ Sei kommen über Nacht!"/ Ich seufze tief ergriffen auf/ Der Vogel singt und lacht!// Ich fülle mir den Becher neu/ Und leer ihn bis zum Grund/ Und singe, bis der Mond erglänzt/ Am schwarzen Firmament!// Und wenn ich nicht mehr singen kann,/ So schlaf ich wieder ein,/ Was geht denn mich der Frühling an!/?/ Laßt mich betrunken sein!”. Tradução para o português: Paulo Albuquerque de Noronha. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=1285942](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=1285942). Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>292</sup> No original: “In this final movement boundaries dissolve between the living and the dead; the human and the nonhuman; the organic and the inorganic. By the same token, music, poetry, and philosophy merge in a confluence of meaning that none could adequately elaborate singly. The truly engaged listener is drawn into the amalgam in such a way that there is a commingling of music and self”.

**Poema de Mong-Kao-Yen:**

O sol se despede atrás das montanhas.  
 A noite derrama-se por todos os vales  
 Com suas sombras frias e geladas.  
 Oh, vede! Como um barco de prata  
 A lua flutua no lago azul do céu.  
 Eu sinto o sopro de uma brisa suave  
 Atrás dos escuros pinheiros!

O riacho canta no escuro, harmonioso.  
 Empalidecem as flores ao crepúsculo.  
 A terra respira plena de sono e repouso;  
 Todo desejo, agora, quer sonhar.  
 Cansadas, as pessoas voltam para casa  
 Para, no sono, reaprender a felicidade  
 Que dorme esquecida na juventude.  
 Quietos, os pássaros se aninham em seus ramos.  
 O mundo adormece!

Venta frio à sombra dos meus pinheiros.  
 Eu fico aqui e espero por meu amigo;  
 Eu o espero para um último adeus.  
 Anseio ao teu lado, querido amigo,  
 Desfrutar a beleza dessa noite.  
 Onde estás agora, que há tanto me deixas só?  
 Ando para cima e para baixo com meu alaúde  
 Por caminhos que crescem com a relva macia.  
 Ó Beleza! Ó mundo eterno, ébrio de Amor e Vida!

**Poema de Wang-Sei:**

Ele desceu do cavalo e lhe estendeu  
 A bebida da despedida.  
 Perguntou-lhe então para onde iria  
 E também porque teria de ser assim.  
 Sua voz saiu velada quando falou: Ah, meu amigo,  
 A sorte nesse mundo não me foi tão favorável!

Para onde vou? Estou indo para as montanhas  
 Busco descanso para meu coração solitário!  
 Eu caminho para minha casa, a minha terra natal.  
 Nunca mais errarei vagueando pelas distâncias.  
 Tranquilo está meu coração e aguarda a sua hora!  
 Por toda a parte a terra querida  
 Renova e floresce o verde da Primavera!  
 Em toda a parte resplandece o eterno azul do infinito!  
 Eternamente... (7x)<sup>293</sup>

---

<sup>293</sup> No original: "Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge./ In alle Täler steigt der Abend nieder/ Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind./ O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt Der Mond am blauen Himmelssee herauf./ Ich spüre eines feinen Windes Weh'n/ Hinter den dunklen Fichten!// Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel./ Die Blumen blassen im Dämmerchein./ Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf;/ Alle Sehnsucht will nun träumen./ Die mäden Menschen geh'n heimwärts,/ Um im Schlaf vergess'nes Glück Und Jugend neu zu lernen!// Die Vögel hocken still in ihren Zweigen./ Die Welt schläft ein!// Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten./ Ich stehe hier und harre meines Freundes;/ Ich harre sein zum letzten Lebewohl./ Ich sehne mich, O Freund, an deiner Seite/ Die Schönheit dieses Abends zu genießen./ Wo bleibst du? Du läßt mich lang allein!// Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute/ Auf Wegen, die vom

A narrativa é dividida em três partes: na primeira, uma espécie de prelúdio (duas primeiras estrofes), a voz sinfônica olha para o seu entorno – a natureza é descrita à medida que a noite vai chegando e “a terra respira plena de sono e repouso”. O lamento das pessoas é da juventude perdida – a felicidade descrita nas canções anteriores já não acontece mais agora, e mesmo tendo sido uma felicidade resignada, era verdadeira e continha a luz do dia como símbolo de um momento de plenitude. Agora é a noite sombria e gelada que desce, as flores empalidecem, os vales desaparecem com a escuridão, os pássaros estão quietos e uma lua minguante é refletida no lago azul – um barco de prata que, em breve, vai se extinguir, assim como a música, que logo irá se transfigurar na serenidade e aceitação do fim da existência.

Na segunda parte, a espera pelo amigo é descrita, e fica revelado que o encontro irá acontecer apenas para que os dois se despeçam “para um último adeus”. O viajante, eternamente um ser perdido para o mundo, com seu alaúde em mãos, aguarda em meio à noite que agora cai definitivamente. O verso final dessa parte clama: “Ó Beleza! Ó mundo eterno, ébrio de Amor e Vida!”; a beleza descrita anteriormente, a eternidade do mundo, que irá para sempre exibir essa beleza através da natureza, um mundo “ébrio” de amor e vida – ou seja, tudo aquilo que Mahler procurou colocar em música é aqui cantado e, ao mesmo tempo, lamentado; tudo é dito sempre com a plena noção de que o fim está próximo, e a despedida do amigo é, também, a despedida do mundo.

Antes de passar para a terceira e última parte, Mahler musica um longo interlúdio, preparando a obra para a sua despedida final; é um momento profundamente reflexivo, tendo como base a atmosfera já estabelecida pelos versos que o precedem. Quando os dois se encontram, há o questionamento daquele que chegou: “Para onde você vai? E por que tem de ser assim?” – o verso é de autoria de Mahler, e substitui “Eu perguntei a ele onde e por que ele desejava viajar”, de Wang Sei; a resposta, dita de forma velada, é “Ah, meu amigo, A sorte nesse mundo não me foi tão favorável!”. A vida resignada agora aponta para outro lugar, onde a voz poética irá finalmente descansar o seu “coração solitário” – o viajante, sempre longe de casa, irá retornar à sua terra natal: as montanhas, local onde Mahler tanto amava explorar e

---

weichem Grase schwellen./ O Schönheit! O ewigen Liebens-, Lebens-trunk'ne Welt!// Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk/ Des Abschieds dar./ Er fragte ihn, wohin er führe/ Und auch warum es müßte sein./ Er sprach, seine Stimme war umflort: Du, mein Freund, // Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!// Wohin ich geh'? Ich geh', ich wand're in die Berge./ Ich suche Ruhe für mein einsam Herz!// Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte./ Ich/ werde niemals in die Ferne schweifen./ Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!// Die liebe Erde allüberall/ Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!// Allüberall und ewig blauen/ licht die Fernen!// Ewig... (7x)”. Tradução para o português: Ricardo Rocha. Disponível em: <http://salaceciliameireles.rj.gov.br/cancao-da-terra-traducao/>. Acesso: 24 nov. 2022.

contemplar, e de onde vinha a inspiração para suas composições. É um estado semelhante ao postulado por Schopenhauer – o total desapego – e uma das formas de se chegar à essência das coisas; e precisamos lembrar que uma forma de se atingir esse estado, para o filósofo, poderia ser encontrada na música. Talvez o final de *Das Lied von der Erde* seja esse momento sublime de descoberta da essência da nossa existência.

Importante mencionar as modificações que Mahler fez na última estrofe. Abaixo, os versos de Wang Sei:

Para onde irei? Ando pelas montanhas;  
Busco descanso para meu coração solitário.  
Eu nunca mais vagarei para longe.  
Cansado está meu pé e cansada está minha alma,  
A terra é a mesma em todo lugar,  
E eternas, eternas são as nuvens brancas...

E aqui, para facilitar a comparação, os versos modificados e adicionados por Mahler:

Para onde vou? Estou indo para as montanhas  
Busco descanso para meu coração solitário!  
Eu caminho para minha casa, a minha terra natal.  
Nunca mais errarei vagueando pelas distâncias.  
Tranquilo está meu coração e aguarda a sua hora!  
Por toda a parte a terra querida  
Renova e floresce o verde da Primavera!  
Em toda a parte resplandece o eterno azul do infinito!  
Eternamente... (7x)

Em Mahler, esse viajante caminha para casa, para sua terra natal; as montanhas que Wang Sei menciona são, aos olhos do músico, um lar, um local de repouso. Esse viajante afirma não querer mais vagar pelas distâncias – o esforço e o eterno aspirar que vimos no *Fausto* é aqui suspenso; o trágico de Dostoiévski é também negado, ou, melhor, ele já não é mais relevante nesse momento da existência. Mahler adiciona talvez o verso mais importante da obra: “Tranquilo está meu coração e aguarda a sua hora!”, querendo dizer que é nas montanhas que ele espera pela morte – espera pelo momento descrito no adágio da sua 9ª sinfonia, um momento de serenidade que ruma, calmamente, e cada vez mais silenciosamente, para a dissolução. Como define bem Stuart Feder, aqui, “há um conceito diferente do tempo, a diferença entre o *ser* e o *se tornar*”<sup>294</sup> (FEDER, 2004, p. 151, itálico nosso); ou: “‘o ainda não’ em face do ‘não mais’” (GREENE *apud* WREFORD, 1992, p. 120).

<sup>294</sup> No original: “[...] there is a different concept of time itself, the difference between being and becoming”.

E se para Wang Sei “A terra é a mesmo em todo lugar”, para a voz sinfônica ela é, por toda parte, uma terra querida, que “Renova e floresce o verde da Primavera”; o céu de nuvens brancas do poema de Wang Sei é, nos versos de Mahler, um espaço onde “resplandece o eterno azul do infinito”.<sup>295</sup> No limiar da transfiguração, da afirmação do profundo amor pela terra, a palavra “eternamente” é cantada sete vezes, naquele que talvez sejam os minutos finais mais belos da história da música. E não poderia ser mais perfeito esse arranjo e adições que Mahler realizou a partir do original de Wang Sei; se o compositor idolatrava a natureza, fazendo dela um ente divino, é justamente ela que irá permanecer eternamente, se renovando a cada primavera, fazendo brotar novas flores e abrigando o eterno reflexo da lua nos lagos dessa “querida terra”.

Quem é Deus para Gustav Mahler? Talvez uma das respostas esteja contida nesses versos finais que falam de um caminhante, perdido para o mundo, que aceita a sua mortalidade e, após passar a vida aspirando e se esforçando, se resigna em meio à natureza eterna, abraçando o divino que ela representa e sabendo que a morte talvez signifique essa comunhão entre a alma, agora destituída da matéria terrena, e o transcendente que Mahler tanto desejou compreender. O pressentimento de eternidade que habita cada um de nós talvez se torne verdadeiro na junção do apagamento sereno que o final de *Das Lied von der Erde* entoa, e o despertar da nossa alma para o divino do qual todos fazemos parte.

*Homo sive Natura, Natura sive Deus.*

---

<sup>295</sup> Mahler aparentemente preferia sempre um céu azul do que em meio a nuvens. Precisamos lembrar aqui que, na cena final do *Fausto*, o compositor elimina as nuvens do céu goethiano, deixando o firmamento totalmente limpo.

## RECAPITULAÇÃO

Dissemos na introdução que Gustav Mahler seria um molde no qual as diferentes peças trazidas pela literatura e a filosofia iriam se encaixar. Toda a discussão realizada até aqui funcionou como um processo de aprofundamento da mente do compositor, desde as noções aparentemente mais simples até as mais complexas que, muitas vezes, não obtinham uma resposta definitiva, mas insinuavam certos caminhos nesse processo de desvelamento das ideias de Mahler a respeito de Deus, do sofrimento humano e da conexão que o homem pode estabelecer com a natureza. Nas próximas páginas, iremos repassar as questões mais importantes trabalhadas aqui.

No campo filosófico, os autores estudados trouxeram à presente pesquisa uma análise a partir da relação entre bondade divina e sofrimento humano, um dos principais questionamentos de Mahler no campo do conhecimento. Santo Agostinho e Leibniz aparecem como contraponto às ideias de Nietzsche e Schopenhauer, que também foram muito importantes para moldar e direcionar o pensamento de Mahler em diversos pontos fundamentais.

Se Agostinho e Leibniz defendiam um mundo de um Deus soberano e pessoal, que julga nossas ações conforme a sua vontade – um Deus que discerne o bem do mal –, em Nietzsche e Schopenhauer ele está ausente. E é interessante pensar em como Mahler, um homem que acreditava na existência do divino, apreciava os escritos de dois filósofos que acreditavam em um mundo sem Deus.

Schopenhauer via na música uma das formas de se atingir a transcendência sem Deus, da mesma forma que via na entrega total do ser – o ascetismo absoluto – um caminho para se chegar à essência das coisas. Havíamos mencionado que o final de *Das Lied von der Erde* – poderíamos, claro, mencionar outras obras de Mahler – unifica esses dois caminhos para se chegar à plenitude: a ida do viajante, “perdido para o mundo”, para as montanhas, onde poderia finalmente descansar e se entregar à natureza que tanto ama, juntamente com o sublime da música, que reflete, nos minutos finais, essa entrega que iria extinguir totalmente a sua *vontade* – bem ao estilo da doutrina budista e do seu estado de *nirvana*. Parece que esse viajante, cansado do constante aspirar – de buscar sempre o desenvolvimento da sua entelúquia –, acredita ter feito o suficiente na sua busca pelo divino através da arte e vai, agora, descansar no seio da natureza que tanto cantou nas suas composições.

Schopenhauer, claro, não via nessa entrega a aproximação com qualquer esfera divina; Mahler, por sua vez, acreditava que o ponto de contato entre o terreno e o divino poderia ser vislumbrado na ligação plena com a natureza – como vemos no final de *Das Lied von der Erde* –, e que o final da nossa vida é justamente o momento em que transcendemos a um estado superior da existência.

Nietzsche, embora tenha sido posteriormente rechaçado por Mahler, foi de fundamental importância para que o compositor visse o sofrimento e o esforço como parte intrínseca das nossas vidas. O compositor poderia estar sempre questionando o divino quanto ao porquê de sofrermos, mas certamente as ideias propostas por Nietzsche em várias das suas obras fizeram Mahler seguir em frente na sua busca por respostas ao abraçar o trágico; nesse sentido, o aforismo “Apenas a grande dor é o extremo libertador do espírito” (NIETZSCHE, 2019c, p. 13), em *A Gaia Ciência*, deve ter provocado grande efeito no compositor. Além disso, ler sobre a “morte de Deus”, e as críticas e acusações que Nietzsche faz ao cristianismo, fez com que Mahler fosse apresentado a um outro viés de interpretação do divino. O músico seguiu acreditando no transcendente, mas a leitura do filósofo lhe trouxe todo um outro repertório e enriqueceu a sua busca por entendimento nesse campo de discussão.

Espinoza é o filósofo que mais tem sua exegese refletida nas ideias de Mahler a respeito do divino. Se Schopenhauer via no ascetismo a forma de extinguirmos a nossa vontade, Espinoza acreditava que deveríamos conhecer a substância divina que emana de todas as coisas; dentro dessa interpretação, é o *amor intellectualis Dei* o estado em que essa sinergia seria estabelecida. Importante mencionar que tudo o que Mahler absorveu de Espinoza veio do seu escritor favorito, Goethe, que admirava o filósofo e tinha uma visão muito semelhante com relação à busca constante que devemos empreender para conhecer melhor essa substância imanente a tudo (ECKERMANN, 2016, p. 447).

Sobre a presença do divino nas suas obras, mesmo em composições que trabalham mais diretamente com a presença de um ente transcendental (2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sinfonias), Mahler não individualiza o transcendente em apenas uma figura, mas estende esse divino a tudo: a natureza é o todo, e o todo é divino – ou, como ele diz sobre a 3<sup>a</sup> sinfonia: “Deus é amor e o amor é Deus”. Precisamos lembrar também que ele não compôs nenhuma missa pelo fato de ela conter o *credo*, algo que seria muito definitivo para ele (ROLLER *apud* HARLAND, 2019, p. 271) – a oração direciona a crença a uma religião específica, e, como já sabemos, Mahler era tudo menos um dogmático no que diz respeito à sua fé. Como havíamos dito, essa atitude da parte de Mahler demonstra um respeito pelo texto do *Credo*, por aquilo que ele representa; ainda: o compositor o encara como declaração de fé, e se julga incapaz de “mentir” na música – não

deseja colocar uma oração que diz, por exemplo, “Creio no Espírito santo, na Santa igreja Católica”, e assim por diante, em uma das suas obras.

E se na 8ª sinfonia ele usa um cântico católico, é algo que clama pelo espírito *criador*, e não o espírito *santo* – é o chamamento para que a sinfonia, um ato de criação que se liga ao divino, tenha início. Mahler, assim como Goethe, faz uso de diversas ferramentas para as suas obras, não importando qual seja a fonte, sejam canções folclóricas, orações ou trechos de obras literárias.

Importante também mencionarmos a ligação de Mahler com a filosofia de Friedrich Albert Lange (1828-1875), cuja obra foi mencionada no início da presente pesquisa. Lange, embora reconhecesse a importância dos estudos da filosofia – que florescia na época, em oposição à metafísica –, não concordava com a hipótese de que a matéria teria dado início a tudo. Na sua visão, há uma essência superior que antecede toda a criação do universo, e toda a matéria existente advém dessa substância primeva. A arte, para Lange, atuaria como antecipadora de eventos, e o artista teria, portanto, uma voz quase profética que emanaria dessa criação superior.

Assim, arte, a crença no divino e a metafísica não estariam em instâncias separadas, como afirmavam os materialistas, mas unidas em um todo coeso. Tal ângulo de análise, como já podemos antecipar, era do apreço tanto de Goethe quanto de Mahler, que, a partir das suas crenças de ares panteístas, viam na filosofia de Lange uma possibilidade de união entre a natureza, a criação artística e a busca de uma essência divina a partir do esforço e da aspiração (enteléquia) (FLOROS, 2016).

E se unirmos essa visão com a de Gustav Fechner – também apreciado por Mahler e Goethe (*ibid.*) –, temos aí uma convivência harmônica de crenças que sem dúvida funcionou como um complemento fundamental para os dois artistas. Como mencionamos anteriormente, Fechner acreditava no desenvolvimento da alma a partir de três estágios: um antes da morte, quando a alma se encontra em um estado de latência, depois a vida propriamente dita, e, por último, a existência dessa alma, após a morte do corpo, em uma esfera superior, convivendo com outras almas. Todo esse processo acontece sempre com vistas ao aprimoramento dessa alma, nos mesmos moldes do conceito aristotélico de enteléquia. Podemos inclusive associar a passagem do segundo estágio para o terceiro a diversos momentos da obra de Mahler: no *finale* da 2ª sinfonia, quando o órgão é tocado no momento da salvação de todas as almas; e no adágio da 3ª sinfonia, quando, depois de passarmos pelas camadas da natureza, chegamos, nesse movimento, ao paraíso. Também no apagamento e dissolução que ouvimos na 9ª sinfonia e em *Das Lied von der Erde* – nas obras, a música é sublimada a uma outra esfera, não pertencendo

mais ao terreno, onde toda a batalha aconteceu. Para esses momentos de luta, basta pensarmos no “Rondó Burlesco” da 9<sup>a</sup>, no segundo movimento da 5<sup>a</sup> sinfonia, no *scherzo* da 6<sup>a</sup>, entre outros.

Todo esse suporte filosófico de Mahler servia de base para as suas leituras literárias, e dentre os diversos escritores que o compositor admirava, escolhemos Dostoiévski e Goethe pelo fato de ambos serem fundamentais para analisarmos a questão do divino na obra de Mahler. Dostoiévski teve a sua teodiceia esmiuçada – pudemos desenvolver a relação entre o bem, o mal e a liberdade a partir das suas principais obras, procurando tecer relações entre a questão da convivência entre a bondade divina e o sofrimento humano, um paradoxo que os personagens de Dostoiévski estavam constantemente tendo de enfrentar, e que era um dos principais questionamentos de Mahler. Esse aspecto, claro, leva também a um olhar para a forma como o divino atuaria tendo em conta essas três forças inerentes à nossa existência.

A caminhada de redenção na obra de Dostoiévski tem em vista, primeiramente, a consciência da inevitabilidade do trágico a que estamos submetidos. É preciso haver o reconhecimento de que o bem e o mal fazem parte da nossa vida, e de que limitar a liberdade é limitar aquilo que o Messias entregou a toda a humanidade: o amor livre para o próximo, um amor *caritas*, que tem como uma das suas características – além, claro, da entrega, da caridade e da compaixão – reconhecer no outro a própria culpa e, por isso, viver em fraternidade. Lembremos do que Zossima falava: se eu vejo um pecador, preciso ter a consciência de que contribuí, de alguma forma, com esse pecado, pois não agi para evitá-lo, seja porque ignorei o fato, ou porque, eu mesmo, fiz algo que levasse ao pecado desse outro. Além disso, é preciso ter a consciência de que todos nós cometemos, premeditadamente ou não, um pecado para com o próximo. A partir desse reconhecimento, entendemos que o outro possa também errar e, por isso, perdoamos qualquer tipo de falta que ele tenha cometido (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 434).

Nesse jogo entre o bem e o mal, a liberdade é vista como aquela que promove esse desequilíbrio que, ainda que causador do mal e do sofrimento, é fundamental para o ser humano; isso ocorre pelo fato de, uma vez tendo recebido de Deus o dom da razão, termos a possibilidade de escolher entre o bem e o mal. Limitar essa liberdade, como desejava o Grande Inquisidor, é limitar o *ser* humano, e isso vai contra os ensinamentos de Cristo, que negou as três tentações do diabo justamente para manter os seres humanos livres dos grilhões que transformariam a humanidade em um rebanho dócil e obediente.

Podemos questionar as ações da Igreja, que, a partir do ressentimento – tendência detectada por Nietzsche – e da busca pelo poder, acabou realizando, em certa medida, justamente aquilo que o Inquisidor pregava. O ser humano tem, sim, a tendência de se apoiar

em uma pessoa ou, por exemplo, alguma organização política ou religiosa, para que estas façam suas escolhas a essa criatura com medo de ser livre; isso ocorre pois a liberdade é um fardo pesado de se carregar; mas não será, no entanto, a partir da sua limitação que poderemos resolver o problema, mas a partir daquilo que mencionamos acima: o reconhecimento da necessidade de comunhão para com o próximo. O exemplo do príncipe Míchkin, em *O Idiota*, é o do estado ideal dessa condição: um ideal inatingível, assim como o de Cristo, mas que atua como uma luz para que possamos buscar ser mais generosos. Em *Os Irmãos Karamázov*, vimos o início da caminhada para Aliócha e Dmitri – o primeiro, ao compreender a mensagem de amor *caritas* de Zossima, e o segundo, por entender as suas próprias limitações e buscar, também no amor, uma resposta para a sua redenção.

O mal, por sua vez, pode acontecer quando a liberdade não é condicionada a nada – o reconhecimento da existência do próximo é eliminado e o mal acaba virando regra. Vimos isso em *Os Demônios* a partir do caos que tal filosofia de vida prega. A liberdade a partir do amor é a mais próxima do ideal pois é apenas a partir de sentimentos de empatia na direção do próximo – sentimentos estes que viriam gratuitamente através da compaixão e da caridade – que o ser humano pode viver em harmonia e reconhecer a sua condição trágica. Em outras palavras, é a partir consciência de que somos mortais, e de que pecamos, que pode brotar essa empatia e a subsequente necessidade de comunhão para o bem de todos.

Voltando aos *Irmãos Karamázov*, o erro de Ivan pode ter sido achar que a liberdade era algo que abria a porta para tudo, inclusive o crime; o assassinato do seu pai trouxe a loucura ao personagem, que, mesmo indiretamente, foi autor do crime. Sua soberba inicial, oposta àquilo que Zossima pregava, o levou ao abismo. E ainda que o seu questionamento principal – por que pessoas inocentes sofrem – fosse válido, Ivan não considerava a nossa condição trágica como algo advindo da liberdade. Tendo reconhecido isso, teria entendido que a liberdade, embora seja um peso para todos nós, é condicionadora e propulsora de um movimento na direção da fraternidade entre os seres humanos.

Mahler, na sua obra, nunca negou o trágico – na verdade, ele o acolheu e trabalhou minuciosamente para melhor entendê-lo. Suas composições abraçam o trágico com todas as forças, e isso permitiu que o músico pudesse, então, contemplar a possibilidade da redenção a partir desse reconhecimento, da mesma forma que vemos na obra de Dostoiévski. O *mistério* era importante para Mahler pois fornecia matéria para que ele pudesse explorar todo o espectro humano – desde o mais trágico até o mais luminoso. Mahler olhava o rosto do sofrimento e da morte, mas, ao mesmo tempo, contemplava a luz divina e a união que ela estabelece com todos nós.

Em Goethe, pudemos trabalhar de uma forma mais clara a crença de Mahler, já que os dois tinham visões muito semelhantes sobre o tema. O sincretismo de ambos, e a busca por diferentes fontes na busca por lampejos de resposta, eram características inerentes aos dois artistas. A riqueza de uma obra como o *Fausto* é semelhante aos mundos que Mahler compôs; nesse sentido, se *Fausto* é a obra de vida de Goethe, em Mahler não se pode encontrar uma única obra que ocupe esse papel de *magnum opus*, mas sim um conjunto de trabalhos que, de maneira coesa e consequente, forma na verdade a grande obra de toda uma vida.

O panteísmo a que Goethe era associado teve, como dissemos, influência direta em Mahler; a ideia de um Deus pessoal dá lugar ao *divino*, pura e simplesmente – um ente que abarca o todo e significa o todo. A partir dessa visão, a Natureza toma a dianteira pelo simples fato de ser, em essência, o divino – de estarmos contidos nela e de ela conter o todo.

Não é nenhuma surpresa, portanto, que nas duas obras a natureza atue sempre como ferramenta fundamental para que a interpretação seja realizada.

No *Fausto*, a natureza também é vista muito pelo ângulo científico, e os inúmeros cenários que temos ao longo da peça atuam ativamente para o desdobramento da narrativa – na cena final, a ascensão do protagonista aos céus acontece em meio a várias descrições meteorológicas, e, juntamente à narrativa descrita, tais apontamentos em relação ao espaço foram fundamentais para que Mahler musicasse a segunda parte da sua 8ª sinfonia, compondo temas que se adequassem ao ambiente que estava sendo descrito.

Precisamos lembrar também do paganismo, tão caro a Goethe, e que Mahler, ainda que em menor escala, também mencionava em cartas e utilizava para intitular movimentos com menções a Baco, Dionísio, Pã, etc. Como dissemos, os dois artistas não tinham dogmas, e se algo em um determinado sistema de crenças explica melhor aquilo que um artista como eles quer dizer, esse material será usado sem maiores problemas.

O cristianismo, claro, era elemento forte na obra dos dois, e aparece em diversos momentos; os mais emblemáticos, em Goethe, na cena final do *Fausto*, em que o escritor recorre a elementos da escatologia cristã; em Mahler, em várias das canções do ciclo *Des Knaben Wunderhorn* há elementos que remetem à fé cristã, como os *Lieder* da 2ª, 3ª, e 4ª sinfonias, bem como o hino *Veni Creator Spiritus*, da sua 8ª sinfonia. Sabemos que Mahler se converteu ao cristianismo, mas que isso foi apenas para que pudesse ocupar seu cargo na Ópera de Viena. Por mais que o compositor admirasse os ritos e narrativas cristãs, não frequentava missas, preferindo mais a arquitetura das igrejas do que as cerimônias eclesiásticas.

Essa riqueza advinda do sincretismo religioso de ambos foi extremamente salutar para enriquecer, também, as suas obras poéticas e musicais.

Esperamos que esse breve compêndio de lembranças do que foi trabalhado na presente tese tenha ajudado a resumir a miríade de temas tratados aqui. É impossível, claro, deixar resolvido um assunto de tamanha complexidade – a beleza da obra de Mahler (de toda arte, na verdade) reside no fato de ela nunca poder ser descrita por inteiro, de não haver jamais um fechamento para a sua leitura ou fruição. Mas, independentemente disso, que essa pesquisa sirva como mais uma das pequenas ilhas erguidas no mundo mahleriano por aqueles que amam e estudam a música do compositor.

## REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Gerald. **100 Years of Music: After Beethoven and Wagner**. London and New York, 2017. Routledge. 3rd Ed.

ALMEIDA, Allyson Pereira de; ARRUDA JÚNIOR, Gerson F. de. Reflexões sobre a obra “O Livre-Arbítrio” de Santo Agostinho: uma proposta de esboço. **Ágora Filosófica**, Recife, v. 1, n. 1, p. 153-181, jan. 2018.

ALMEIDA, Rafael Ribeiro de. “A morte de Deus” em Dostoiévski e Nietzsche. **Especiaria**, Ilhéus, v. 19, n. 34, p. 192-205, fev. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/2550>. Acesso em: 24 nov. 2022.

AQUINO, Jefferson Alves de. Leibniz e a Teodiceia: o problema do mal e da liberdade humana. **Philosophica**, [s. l], v. 28, n. 1, p. 49-66, jan. 2006. Disponível em: [https://www.academia.edu/27110319/LEIBNIZ\\_E\\_A\\_TEODICÉIA\\_O\\_PROBLEMA\\_DO\\_MAL\\_E\\_DA\\_LIBERDADE\\_HUMANA](https://www.academia.edu/27110319/LEIBNIZ_E_A_TEODICÉIA_O_PROBLEMA_DO_MAL_E_DA_LIBERDADE_HUMANA). Acesso em: 24 nov. 2022.

ARNONI, Gustavo Rocha Alves. **Uma Introdução sobre o Mal no Pensamento de Santo Agostinho**. 2016. Disponível em: <http://ead.teologica.net/revista/index.php/teologicaonline/article/view/61/67>. Acesso em: 24 nov. 2022.

BACHEGA, Leandro. Sobre a Predestinação dos santos, de Santo Agostinho. **Revista Laboratório**, São Paulo, nov. 2020. Disponível em: <https://offlattes.com/archives/6078>. Acesso em: 24 nov. 2022.

BALANCIN, Euclides Martins; STORNILO, Ivo. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral, ed. Paulinas, 1992. (tradução, introduções e notas).

BARHAM, Jeremy. Song and song-symphony (I). Des Knaben Wunderhorn and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and earth. In: BARHAM, Jeremy (Org.). **The Cambridge Companion to Mahler**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BAUER-LECHNER, Natalie. **Recollections of Gustav Mahler**. Londres: Faber And Faber, 2003. Edição Kindle. Trad. Dika Newlin.

BERDIAEV, Nikolai. **O Espírito de Dostoiévski**. Campinas: Eleia, 2021. Tradução: Otto Schneider.

BITTENCOURT, Renato Nunes. Das Profundezas do Ressentimento ao Amor Sublime Crístico: dostoiévski e nietzsche. **Revista Ítaca**, [s. l], v. 21, n. 1, p. 54-83, jan. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/250>. Acesso em: 24 nov. 2022.

BLAUKOFF, Herta. **Mahler's Unknown Letters**. Londres: Victor Gollancz Ltd, 1986. Editado por Herta Blaukoff. Trad. Richard Stokes.

BOSSERT, Adolphe. **Introdução a Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CARUS, Paul. Goethe's Confession of Faith. **The Open Court**, Illinois, v. 1907, n. 8, p. 472-480, jan. 1907. Disponível em: <https://opensiuc.lib.siu.edu/ocj/vol1907/iss8/3/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

CAVALCANTI, Claudia (org.). **Goethe | Schiller - Correspondência**. São Paulo: Hedra, 2010.

CHAPPLE, Richard L.. **A Catalogue of Suffering in the Works of Dostoevsky: his christian foundation**. The South Central Bulletin, [S.L.], v. 43, n. 4, p. 94-99, 1983. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/3187246>.

COELHO, Humberto Schubert. Evidências de Dialeiticidade no Pensamento de Goethe. **Sofia**, Vitória, v. 9, n. 1, p. 60-70, jan. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/28991>. Acesso em: 24 nov. 2022.

DE LA GRANGE, Henry Louis. **Gustav Mahler: letters to his wife**. Londres: Faber And Faber, 2005. Editado por Henry-Louis De La Grange and Günther Weiss. Trad. Antony Beaumont.

DE LA GRANGE, Henry-louis de. **Music About Music in Mahler: reminiscences, allusions, or quotations?**. In: HEFLING, Stephen E. (Org.). **Mahler Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 122-168.

DENISOV, Andrey V.. The Parody Principle in Musical Art. **International Review Of The Aesthetics And Sociology Of Music**, São Petersburgo, v. 46, n. 1, p.55-72, nov. 2005. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24327327?socuid=68971195-ca68-4015-accd-54cfcd46b631&socplat=email>>. Acesso em: 24 out. 2022.

DIAS, Rosa Maria. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 227-244, jan. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cniet/a/pmpqhRPD75xN8SqfWvcfXZJ/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 24 nov. 2022.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. Tradução do russo por Paulo Bezerra.

\_\_\_\_\_, Fiódor. **Os Irmãos Karamázov**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. Trad. Paulo Bezerra.

\_\_\_\_\_, Fiódor. **Os Demônios**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. Trad. Paulo Bezerra.

\_\_\_\_\_, Fiódor. **O Idiota**. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2020. Trad. Paulo Bezerra.

DREHER, Luís. As Emanações do Grande Pagão: A Religião na Poesia de Goethe. **Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião**, Juíz de Fora, v. 5, n. 1, p. 77-98, 7 out. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/21689>. Acesso em: 24 nov. 2022.

ECKERMAN, Johann Peter. **Conversações com Goethe nos Últimos Anos da sua Vida: 1823-1832**. São Paulo: Unesp, 2016. Tradução: Mario Luiz Frungillo.

ESPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Trad. Tomaz Tadeu.

FECHNER, Gustav Theodor. **The Little Book of Life After Death**. Boston: Little, Brown & Company, 1907. Trad. Mary C. Wadsworth. Disponível em: [https://www.forgottenbooks.com/download\\_pdf/The\\_Little\\_Book\\_of\\_Life\\_After\\_Death\\_100\\_0109578.pdf](https://www.forgottenbooks.com/download_pdf/The_Little_Book_of_Life_After_Death_100_0109578.pdf). Acesso em: 24 nov. 2022.

FEDER, Stuart. **Gustav Mahler: a life in crisis**. New Haven & Londres: Yale University Press, 2004.

FISCHER, Jens Malte. **Gustav Mahler**. New Haven and London: Yale University Press, 2011. 767p. Trad. Steward Spencer.

FLORES, Constantin. **Gustav Mahler's Mental World: A Systematic Representation**. Frankfurt: Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2016. (Kindle Edition). Trad. Ernest Bernhardt-Kabisch.

FLORES, Constantin. **Gustav Mahler: the symphonies**. Portland: Amadeus Press, 2000.

FRANCISCO, Megan H.. **Mahler's Third Symphony and the Languages of Transcendence**. 2016. 66 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes, University Of Washington, Washington, 2016. Disponível em: [https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/36782/Francisco\\_washington\\_02500\\_16182.pdf?sequence=1](https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/36782/Francisco_washington_02500_16182.pdf?sequence=1). Acesso em: 24 nov. 2022.

FRANKLIN, Peter. Socio-political landscapes: reception and biography. In: BARHAM, Jeremy (Org.). **The Cambridge Companion to Mahler**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 7-20.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia**. São Paulo: Editora 34, 2016. Tradução: Jenny Klabin Segall.

\_\_\_\_\_, Johann Wolfgang von. **Poemas**. Lisboa: Edições 70, 2022. Tradução, notas e comentários: Paulo Quintela.

HARLAND, Michael Lee. **"My Life Transparently Revealed": Interpreting Mahler's Worldview through an Analysis of His Middle-Period Symphonies**. 2019. 420 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, University Of Texas, Austin, 2019. Disponível em: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/75672>. Acesso em: 24 nov. 2022.

HELLER, Otto. Goethe and the Philosophy of Schopenhauer. *The Journal of Germanic Philology*, vol. 1, n. 3, 1897, p. 348–60. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/27699015>. Acesso: 24 nov. 2022.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JANAWAY, Christopher. **Schopenhauer**: a very short introduction. Padstow: Oxford University Press, 2002.

JOHNSON, Stephen. **The Eighth**: Mahler and the world in 1910. Londres: Faber & Faber, 2020.

JONES, M. V. **Some Echoes of Hegel in Dostoyevsky**. *The Slavonic and East European Review*, 49 (117), 500–520, 1971. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4206449>. Acesso em 24 nov. 2022.

KITA, Caroline. **Jacob Struggling with the Angel**: Siegfried Lipiner, Gustav Mahler, and the search for aesthetic-religious redemption in fin-de-siècle Vienna. 2011. 265 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Duke University, Durham, 2011. Disponível em: [https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/3825/Kita\\_duke\\_0066D\\_1079\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/3825/Kita_duke_0066D_1079_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 24 nov. 2022.

KJETSAA, Geir. **Dostoevsky and His New Testament**. Oslo: Solum Forlag, 1995.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Ensaio de Teodiceia**: sobre a bondade de deus, a liberdade do homem e a origem do mal. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. Trad: William de Siqueira Piauí Silva e Juliana Cecci.

LEME, André Paes. Espinoza: o conatus e a liberdade humana. **Cadernos Espinosanos**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 109-129, 16 jun. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/epinosanos/article/view/81262>. Acesso em: 24 nov. 2022.

LOPES, Luciana Matias. O Panteísmo na História da Filosofia. **Revista Brasileira de Filosofia da Religião**, Brasília, v. 3, n. 2, p. 103-124, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbfr/article/view/17366>. Acesso em: 24 nov. 2022.

LOPEZ, Thiago Oliveira Gonzalez. O Renascimento no Fausto de Goethe: A Conformação do Realismo no Meio Trágico. **Valittera**, [s. l], v. 1, n. 4, p. 267-283, jan. 2021. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/valit/article/view/6383>. Acesso em: 24 nov. 2022.

LORENZETTI, Darlan. Agostinho de Hipona e Baruch de Espinosa: contrapontos e aproximações a partir de uma leitura antropológica. **Revista Opinião Filosófica**, [s. l], v. 11, n. 1, p. 1-25, jul. 2020. Disponível em: <https://opiniaofilosofica.org/index.php/opiniaofilosofica/article/view/890>. Acesso em: 24 nov. 2022.

MANN, Thomas. **O Escritor e sua Missão**: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros. São Paulo: Zahar, 2012.

MARTNER, Knud. **Gustav Mahler**: selected letters. Worcester And London: Faber And Faber, 1979. Edição: Knud Martner. Trad. Ethne Wilkins, Ernest Kaiser e Bill Hopkins.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **A Dupla Noite das Tílias**: história e natureza no *Fausto* de Goethe. São Paulo: 34, 2019.

\_\_\_\_\_, Marcus Vinicius. Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 29, n. 84, p. 277-304, ago. 2015. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142015000200018>.

MORAES, Dax. Mefistófeles e o mundo como vontade: os tipos afirmador e negador, otimista e pessimista, no Fausto, de Goethe”. In: Carvalho, M., Danowski, D., Salviano, J. O. S. (Org.). *Temas de Filosofia*. São Paulo: ANPOF, p. 160-175. Disponível em: [http://www.anpof.org/portal/images/Colecao\\_XVI\\_Encontro\\_ANPOF/Temas\\_de\\_Filosofia.pdf](http://www.anpof.org/portal/images/Colecao_XVI_Encontro_ANPOF/Temas_de_Filosofia.pdf). Acesso em: 24 nov. 2022.

MORAES, Rodrigo Juventino Bastos de. O grande russo também era um niilista: dostoiévski à luz de nietzsche. **Filogenese**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 79-89, jan. 2015. Disponível em: [https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/7\\_rodrigojuventino.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/7_rodrigojuventino.pdf). Acesso em: 24 nov. 2022.

MOTTA, Carlos Eduardo Varella Pinheiro. **Os Caminhos da Liberdade**: polifonia, sofrimento e redenção n’Os irmãos karamázov. 2013. 135 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2013. Cap. 4. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30047/30047\\_5.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30047/30047_5.PDF). Acesso em: 24 nov. 2022.

NEWCOMB, Anthony. Narrative archetypes and Mahler's Ninth Symphony. **Music And Text**, Cambridge, v. 1, n. 1, p. 118-136, 28 fev. 1992. Cambridge University Press. <http://dx.doi.org/10.1017/cbo9780511518355.008>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/music-and-text/narrative-archetypes-and-mahlers-ninth-symphony/6054943E9D4BC28D4D031C2B65D3C12A>. Acesso em: 24 nov. 2022.

NIEKERK, Carl. **Reading Mahler**: german culture and jewish identity in fin-de-siècle vienna. Rochester: Camden House, 2013. (Edição Kindle).

\_\_\_\_\_, Carl. Mahler’s Goethe. *The Musical Quarterly* 89, n. 2/3 (2006): 237–72. <http://www.jstor.org/stable/25172841>. Acesso em: 24 nov. 2022.

\_\_\_\_\_, Carl. **Mahler contra Wagner**: The philosophical legacy of romanticism in Mahler's third and fourth symphonies. In: *German Quarterly*. 2004; Vol. 77, No. 2. pp. 188-209. Link: <https://www.jstor.org/stable/3252122>. Acesso: 24 nov. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a. Trad. Paulo César de Souza.

\_\_\_\_\_, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b. Trad. Paulo César de Souza.

\_\_\_\_\_, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das letras, 2019c. Trad. Paulo César de Souza.

\_\_\_\_\_, Friedrich. **O Anticristo e Ditirambos de Dionísio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Trad. Paulo César de Souza.

ORTEGA Y GASSET, José. **Goethe, o libertador**. São Paulo: Iluminuras, 2022. Trad. Ricardo Araújo, Sidney Barbosa e Guiomar Topf Monge.

PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa**. São Paulo: Edusp, 2012. Trad. Maria Helena Nery Garcez.

PASCHOAL, Antonio Edmilson. Dostoiévski e Nietzsche: anotações em torno do homem do ressentimento. **Estudos Nietzsche**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 181-198, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://anpof.org/periodicos/estudos-nietzsche/leitura/793/26530>. Acesso em: 24 nov. 2022.

PEATIE, Thomas. **Gustav Mahler's Symphonic Landscapes**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

PLATÃO. **O Banquete**. Pará de Minas: Virtualbooks, 2003. Disponível em: <https://saindodamatrix.com.br/livros/Platao-Banquete.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2022.

PONDÉ, Luiz Felipe. **Crítica e Profecia: a filosofia da religião em dostoiévski**. São Paulo: Leya, 2013.

POSSEBON, Ennio Lamoglia. **A Teoria das Cores de Goethe Hoje**. 2009. 168 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design & Arquitetura, Fauusp, São Paulo, 2009. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/publico/Ennio\\_Possebon\\_Tese.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/publico/Ennio_Possebon_Tese.pdf). Acesso em: 24 nov. 2022.

RAMPTON, Vanessa. Dostoevskii and the Book of Job: the struggle to find faith. **Studies In Religion**, Cambridge, v. 39, n. 2, p. 203-217, jun. 2010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0008429810362307>. Acesso em: 24 nov. 2022.

ROMAN, Zoltan. The Limits of Romantic Eschatology in Music and Literature: from Byron and Berlioz to Mahler and Kafka. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, [S.L.], v. 22, n. 1/4, p. 273, 1980. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/902000>. Acesso em 24 nov. 2022.

ROSAS, Cecília. **O Sonho de um Homem Ridículo (Fiódor Dostoiévski)**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. Posfácio.

RUDICINA, Alexandra F.. **Crime and Myth: the archetypal pattern of rebirth in three novels of dostoevsky**. Pmla, [S.L.], v. 87, n. 5, p. 1065-1074, out. 1972. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/461183>. Acesso em 24 nov. 2022.

SAMUELS, Robert. Narrative Form and Mahler's Musical Thinking. **Nineteenth-Century Music Review**, [S.L.], v. 8, n. 02, p. 237-254, 24 nov. 2011. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s1479409811000279>. Acesso em 24 nov. 2022.

SANTOS, Luciano Gomes dos. Teodiceia: a origem do mal no pensamento do filósofo Leibniz. **Pensar**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 241-252, dez. 2017. Disponível em: <https://faje.edu.br/periodicos/index.php/pensar/article/view/3882>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SCANLAN, James. **Dostoevsky and the Existence of God**. Archiwum Historii Filozofii I Myśli Społecznej, Ithaca, v. 5, n. 1, p. 63-71, jun. 1999. Disponível em: [http://old.archidei.ifispan.pl/pdf/49\\_ahf44\\_007\\_scanlan.pdf](http://old.archidei.ifispan.pl/pdf/49_ahf44_007_scanlan.pdf). Acesso em: 24 nov. 2022.

SCHILLER, Friedrich. **The Aesthetical Essays**. Salt Lake City: The Project Gutenberg, 2012. Produção: Tapio Riikonen e David Widger. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/6798/6798-h/6798-h.htm>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SCHÖPKE, Regina. **Introdução a Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Apresentação).

SOLVIK, Morten. The Literary and Philosophical Worlds of Gustav Mahler. In: BARHAM, Jeremy (Org.). **The Cambridge Companion to Mahler**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 21-34.

SOUZA, Paulo César de. **O Anticristo e Ditirambos de Dionísio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Posfácio.

STEINER, Rudolf. **O Método Cognitivo de Goethe**: linhas básicas para a gnosiologia da cosmovisão goethiana. São Paulo: Antroposófica, 2004. Tradução: Bruno Gallegaro e Jacira Cardoso.

\_\_\_\_\_, Rudolf. **Arte e Estética Segundo Goethe**. São Paulo: Antroposófica, 2012. Tradução: Marcelo da Veiga.

TREPANIER, Lee. **Dostoevsky's Political Thought**. Lanham: Lexington Books, 2013.

TRINDADE, Rafael. **Espinosa: conatus**. Conatus. 2013a. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/07/27/espinosa-conatus/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

\_\_\_\_\_, Rafael. **Nietzsche: amor fati**. Amor fati. 2013b. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/04/03/nietzsche-amor-fati/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

\_\_\_\_\_, Rafael. **Espinosa: origem e natureza dos afetos**. Origem e natureza dos afetos. 2014. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2014/07/15/espinosa-origem-e-natureza-dos-afetos/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

WALTER, Bruno. **Gustav Mahler**. Mineola: Dover Publications, Inc., 2013. Trad. James Galston.

WREFORD, Kathleen Elizabeth. **A Critical Examination Of Expressive Content In Mahler's Ninth Symphony**. 1992. 147 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes, McMaster

University, Hamilton, 1992. Disponível em:  
<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/11542/1/fulltext.pdf>. Acesso em: 24 nov.  
2022.