

A METÁFORA DO DIABO EM WOLFGANG VON GOETHE E VILÉM FLUSSER: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E MODERNIDADE

Caroline Saut Schroeder
Doutoranda em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
Bolsista CAPES.
carolsauts@uol.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8495-5386>

RESUMO

Johann Wolfgang von Goethe, em *Fausto*, e Vilém Flusser, em *A História do Diabo*, serviram-se da mesma metáfora do mal para, cada um a seu modo, escrever seu tempo. O presente artigo estabelece uma reflexão sobre a modernidade considerando o pensamento político, ético e estético de cada um desses autores, tendo como mote a figura do diabo. Se em Goethe, Mefistófeles age sobre o indivíduo moderno, incitando a busca incessante pela satisfação dos seus anseios, em Flusser o diabo ganha um sentido mais geral, é o próprio tempo como progresso e atua na humanidade como um todo, impulsionando também a arte para sua constante renovação.

Palavras-chave: *Johann Wolfgang von Goethe. Vilém Flusser. Modernidade.*

ABSTRACT

Johann Wolfgang von Goethe, in *Faust*, and Vilém Flusser, in *A História do Diabo*, served up the same metaphor of the evil, each in his own way, to

SCHROEDER, Caroline Saut. **A Metáfora do Diabo em Wolfgang Von Goethe e Vilém Flusser:**
Algumas Considerações Sobre Arte e Modernidade.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: mai. 2017
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

write his time. This article establishes a reflection on modernity considering the political, ethical and aesthetic thought of each of these authors, having as a motto the figure of devil. If in Goethe Mephistopheles acts on the modern individual, urging the endless search for satisfaction of his desires, in Flusser, the devil has a more general sense, it is the time itself as progress and act on the humanity as a whole, also boosting the art for its constant renewal.

KEYWORD: *Johann Wolfgang von Goethe. Vilém Flusser. Modernity.*

O interesse de aproximar, por meio da metáfora do diabo, o pensamento político, ético e estético de Johann Wolfgang von Goethe ao de Vilém Flusser, distantes no tempo e no espaço - visto que o primeiro nasce em Frankfurt, em 1749, e o segundo em Praga, em 1920 -, surgiu de um dado inusitado: Flusser, ao abandonar a Europa em consequência da perseguição nazista, chegou ao Brasil em 1940 com um único livro em sua bagagem: o *Fausto*, de Goethe. Em 1965, Flusser publicou *A História do Diabo*, uma elaboração da versão escrita em alemão em 1956/57, em que, através dos sete pecados capitais, analisava a história da civilização humana. Goethe expôs através da ficção, sob a forma de um pacto/aposta entre Fausto e Mefistófeles, as conturbações do seu tempo e o nascer da modernidade na Alemanha; Flusser, por outro lado, analisa em sua obra o franco desenvolvimento dessa modernidade ao relatar os desígnios do diabo em um mundo em progresso. Para tanto, ele criou uma nova epistemologia, a ficção filosófica, que lhe parecia mais apropriada para tratar dos dilemas contemporâneos. Ambos os pensadores traçaram caminhos particulares em suas escritas, mantendo distância do academicismo programático. Para Flusser, o academicismo era uma forma de pensar que juntava a “seriedade intelectual” e a “inseriedade existencial” (FLUSSER, 2008, p.13). Goethe concordaria com isso, pois via em muitos dos estudos universitários meros formalismos. Aproximar esses pensadores e as obras acima citadas ajuda-nos a compreender que as forças de uma modernidade ainda persistem no mundo contemporâneo, movendo também a arte, dentro das margens da história.

FAUSTO E MEFISTÓFELES: AS TENSÕES DE UM MUNDO EM TRANSFORMAÇÃO

Quando Goethe começou a escrever a tragédia de Fausto, em 1772, Frankfurt ainda integrava o Sacro Império Romano-Germânico. A região da Alemanha, constituída de principados e cidades livres, só se tornaria uma nação em 1871. Nesse período, uma nova ordem social se configurou no território de língua germânica: a ascensão de elites burguesas, destituídas de títulos nobres, porém prestigiadas pela riqueza conquistada, pela educação refinada e de conduta moral, passou a desafiar o monopólio socioeconômico e político da nobreza. Essa nova conformação da sociedade permitiu que Goethe, filho de uma rica família luterana, desenvolvesse suas atividades intelectuais conquistando grande público. Em *Fausto*, Goethe deixa transparecer as transformações do seu tempo – as mudanças no campo social e político, a renovação do fazer artístico no atravessamento de correntes românticas e classicistas, o despontar de sentimentos individuais –; afinal, a escritura dessa grande tragédia deu-se aos poucos, somando ao todo sessenta anos. É o tempo de uma vida e, com efeito, *Fausto*, publicado em dois volumes, congrega todas as fases do viver de seu autor.

O mito criado em torno da figura histórica de Georg Faust (1480-1540), alquimista e astrólogo, é, no entanto, anterior a Goethe. Teve origem no momento inquietante de transição entre a Idade Média e o Renascimento, quando conceitos explicados por meio da mitologia e da religião passaram a ser questionados pela ciência. O homem que já não acreditava nas ditas verdades absolutas, que buscava o saber universal conduzido pela dúvida, era visto como um ser presunçoso, afastado de Deus, um pactuário do diabo. Fausto, por assumir essa conduta considerada danosa, recebia, ao final da narrativa, uma punição exemplar. Essa fábula que instrui sobre os desígnios do diabo e a arrogância humana logo se torna popular na Europa. Goethe a conheceu ainda criança, ao assistir a um teatro de marionetes. Passados alguns anos, conheceu também a versão de Christopher Marlowe, de 1604, em que o protagonista adquire certa ambiguidade moral. Assim revela Goethe em suas memórias:

A notável peça de bonecos de que é assunto o outro [Fausto] ressoava e zumbia em todos os tons na minha cabeça. Também eu havia perambulado em todas as ciências e bem depressa lhes reconhecera a vaidade. Também provara de tudo na vida e sempre voltara mais descontente e mais atormentado. (GOETHE, 1986, p.319)

Essa identificação com o percurso de Fausto fez com que o pensador alemão se interessasse em reescrever a fábula. Goethe elaborou *Fausto Zero*, uma sátira à vaidade do meio universitário, entre 1772-1775; *Fausto: um fragmento* foi publicado em 1790; *Fausto I*, em 1808; e *Fausto II*, em 1832, pouco antes de sua morte. As duas últimas obras, que servem à discussão aqui proposta, completam uma unidade.

Goethe, na sua versão de *Fausto*, elaborada em fragmentos ao longo dos anos, acrescentou à fábula medieval as angústias e incertezas do homem moderno, em constante busca pelo sentido da vida. O assunto, atual e universal, faz com que a obra ultrapasse as fronteiras de uma literatura nacional alemã, assim como também não se limita ao território da imaginação, pois incorpora traços da realidade. Em conversa com Johann Peter Eckermann, seu fiel amigo, Goethe relatou a impressão acertada que Jean Jacques Ampère, em Paris, havia exposto sobre a sua obra: “Exprime-se com não menos inteligência também sobre o ‘Fausto’, no qual classifica como partes do meu próprio ser, não somente a sombria inquietação do protagonista, como também o desdém e a acrimônia de Mefistófeles” (ECKERMANN, 2004, p.208). Há, sim, muito de Goethe em cada um dos personagens, assim como em toda a obra há referências metafóricas às situações políticas e sociais de seu tempo. Enquanto no primeiro volume Goethe se concentra, sobretudo, no espírito sombrio do Fausto jovem, ao segundo ele confere uma perspectiva mais ampla e objetiva. A escrita, para Goethe, esteve sempre próxima da experiência da vida. Não por acaso, “poesia e verdade” tornou-se o título das suas memórias.

No primeiro volume, *Fausto I*, novos trechos foram adicionados aos fragmentos já escritos. O excesso romântico, característico daquele primeiro momento da história, ganha aos poucos uma entonação classicista. O protagonista se trans-

forma no paradigma do homem moderno, angustiado, que busca a elevação do espírito através do conhecimento universal e da experiência da vida, cindido entre os impulsos conflitantes da razão e do desejo. Este homem já não teme a Deus, por isso se submete ao Diabo, esse ser maligno que incita e provoca o movimento. O drama de Fausto tem início no *Prólogo no Céu*, quando Mefistófeles pede permissão ao pai, o Altíssimo, para levar Fausto por seu caminho: “Se o permitirdes, tenho em mira/ levá-lo pela minha estrada” (GOETHE, 2014, p.51). O Senhor, certo de que o homem de bem, mesmo errando, é consciente da sua trilha, concede-lhe a prova; sabe que o espírito do mal, ao impedir que o homem se entregue à inércia, é também instrumento divino. De forma poética, Goethe prepara o encontro de Mefisto e Fausto no quarto de estudos, quando este último já está em profundo desespero, prestes a tirar a própria vida, desiludido com as limitações da ciência e da magia. Justamente nesse dramático momento, o diabo se revela a Fausto para propor um pacto: assumiria a tarefa de satisfazê-lo em sua existência terrena levando-o a conhecer o pequeno e o grande mundo, desde que Fausto se tornasse seu criado após a morte. Fausto, por sua vez, ao estabelecer também ele uma condição para o pacto, confere a este a dimensão de uma aposta: seria, sim, seu escravo, caso a sua inquietação intelectual fosse tão completamente aquietada, que ele pudesse entregar-se à felicidade plena. Ao converter o pacto em aposta, Goethe promove uma reviravolta na história popular: não há mais uma conclusão previamente estabelecida, ela só se define no desenrolar da ação.

Na companhia de Mefisto, Fausto percorre o pequeno mundo, na ânsia de viver todas as experiências humanas. A viagem se revela, porém, desastrosa. A cada etapa se confirma a impossibilidade da satisfação plena no mundo terreno. Mesmo assim, Fausto segue em frente ao lado de Mefisto, buscando novas experiências também no grande mundo (*Fausto II*), de escala monumental e luminosa, até o fim dos seus dias. Já cego e centenário, em seu palácio, dedica-se ao empreendimento gigantesco de conter o avanço do mar, na aspiração de colonizar terra “verdadeiramente livre” – está implícita aqui a ambição do homem capitalista também pelo Novo Mundo, uma terra que ainda estaria por

ser construída pelas mãos do homem, em uma completa dominação da natureza. Ao vislumbrar o sucesso de sua última realização, Fausto prevê a possibilidade da eterna felicidade: “Sim, ao Momento então diria:/ Oh! para enfim – és tão formoso!/ Jamais perecerá, de minha térrea via, este vestígio portentoso!/ Na imprecisão desse altíssimo contento, vivo ora o máximo, único momento” (GOETHE, 2011, p.601). Ao pronunciar as palavras fatídicas, Fausto cai e morre; o que não significa a vitória de Mefistófeles. Goethe encontra outro final para a tragédia: a alma imortal é conduzida por anjos ao plano superior, apesar dos protestos de Mefisto. Cumprem-se finalmente as palavras do Altíssimo, que reconduz Fausto à luz, apesar do seu caminho errante. A chave do desfecho da história está nos cânticos entoados pelos anjos (GOETHE, 2011, p.637), como explica Goethe:

Estes versos contêm a chave da salvação de Fausto; no próprio Fausto uma atividade cada vez mais elevada e mais pura até o fim, e do alto o Amor Eterno que vem em seu auxílio. Isso está em completa harmonia com a nossa concepção religiosa, segundo a qual chegaremos à bem-aventurança não somente pelas próprias forças como pela graça de Deus. (ECKERMANN, 2004, p.320)

Dá-se assim a libertação de Fausto; o Senhor reconhece os esforços árduos daquele que segue, sem deixar-se abater, a sua vocação.

A vida do homem moderno adquire sentido no movimento, na transformação, no avanço em meio às forças conflitantes – do bem e do mal, do espírito e da matéria, da natureza e do progresso. O tempo é fator decisivo na trajetória de Fausto, que se constitui na sequência de atos pecaminosos, na busca incessante por uma plenitude nunca alcançada. Goethe via como necessário o tempo para a formação e o aperfeiçoamento espiritual do indivíduo (*Bildung*), assim como lhe parecia favorável o tempo prolongado da escrita. Acreditava que a meditação demorada lhe trazia maior clareza acerca dos acontecimentos mundiais:

Na velhice tem-se uma ideia das coisas do mundo diversa de que fazíamos na mocidade. Por isso não posso deixar de pensar que os demônios, afim de irritar a humanidade e dela zombar, apresentam

vultos extraordinários, tão atraentes que cada um se esforça por deles se aproximar, e tão grandes que ninguém os pode atingir. (ECKERMANN, 2004, p.286)

Os poderes do mal se apresentam, tal como em Fausto, em todo homem, individualmente.^[1] Veremos mais à frente que, para Flusser, o diabo é o próprio tempo atuando na humanidade como um todo: “a humanidade, se progrediu, o fez graças a ele”. (FLUSSER, 2008, p.22).

Goethe acompanhou toda a era napoleônica. Os feitos do general francês, suas guerras e revoluções, são metaforicamente citados em Fausto. Apesar da admiração pelo poder de comando de Napoleão, Goethe não compartilhava do mesmo sentimento revolucionário: “mantive-me sempre como um monarquista” (ECKERMANN, 2004, p.63). Ele preservava uma longa amizade com o grão-duque Carlos Augusto, que, segundo ele, vivia para a coletividade. Ao comparar a Alemanha com a França, via na cultura alemã uma grandeza maior, “que penetrou uniforme em todas as regiões do país”, enquanto na França se concentrava apenas na capital, por não ter outros centros que “irradiassem luz e vida”. Em conversa com Eckermann, Goethe deixa claro seu posicionamento político:

Na verdade, eu não poderia ser partidário da Revolução Francesa, pois seus horrores estavam-me demasiado próximos e revoltavam-me incessantemente, enquanto, naquele tempo não pareciam ainda, seus benéficos efeitos. Também não me posso conservar indiferente quando se pretende promover na Alemanha, por meros artifícios, semelhantes cenas que foram na França consequência de uma inevitável contingência. Eu não era tampouco amigo do despotismo e estava convencido de que o povo não era culpado das grandes revoluções e sim o Governo. (ECKERMANN, 2004, p.56)

Embora se mostrasse contrário à Revolução, não aceitava a acusação de ser partidário do existente pois reconhecia também as imperfeições e injustiças do comando monarquista. Goethe dizia não poder concordar com “projetadas revoluções” (ECKERMANN, 2004, p.56), cuja necessidade não tinha origem na substância da própria nação.

Os reflexos da Revolução de 1789 podem ser percebidos em *Fausto I*, quando Mefistófeles arrasta o protagonista para a trágica aventura. Na cena da taverna (GOETHE, 2014, pp. 167-192) encontram-se críticas aos franceses, menções irônicas à liberdade do povo, assim como sátiras à vida na corte. Na *Cozinha da Bruxa*, Goethe traz ainda outros comentários sobre a violência da revolução, mostra a sua brutalidade e irracionalismo. Com a imagem da roda da fortuna, versa sobre a ascensão e a decadência dos poderosos: “É assim o mundo;/ Sobe e cai, fundo/ Sem pausa, rola;/ Qual vidro soa,/ Que quebra à toa!/ É cava a bola” (GOETHE, 2014, p.199). Já em *Fausto II*, traz à tona as mazelas de um Império: corrupção, injustiças, privilégios de particulares, delapidação dos recursos públicos, insatisfação do povo, motins e desordens. Nesse quadro caótico, Mefistófeles introduz Fausto ao grande mundo do poder e da riqueza, das contradições sociais e das guerras. Goethe enfatiza ainda outros acontecimentos modernos: o formalismo da academia, o surgimento da burguesia, a industrialização, os meios de reprodução da imagem, as técnicas ilusionistas, o mundo capitalista, a exploração do trabalho humano, a produção da moeda de papel – invenção de Mefisto que resultou em caos geral.

Goethe procurou não se comprometer com atividades políticas. Para ele, seu papel estava na literatura, e era através dos seus escritos que trazia as reflexões sobre os acontecimentos. Segundo ele, a política impedia a poesia:

Logo que um poeta quer atuar como político, tem de se filiar a um partido e então está perdido como poeta; há que renunciar à liberdade de espírito, à independência de visão, e terá de meter na cabeça até às orelhas o barrete da intolerância e do ódio cego. (ECKERMANN, 2004, p.318)

O poeta não deveria se restringir a uma nação ou província, mas “colher a forma” onde quer que a descobrisse. O verdadeiro sentido do patriotismo estaria em combater preconceitos prejudiciais, ideias estreitas, ilustrando o espírito do povo. Goethe dizia odiar os embustes em negócios de Estado, porque deles vinha somente o mal para milhares de pessoas: “o político acabará por matar o poeta.

Ser membro das Cortes e viver em constantes excitações e atritos, não é vida apropriada a natureza delicada. Suas canções irão cessando, o que é de lastimar” (ECKERMANN, 2004, p.319).

Em junho de 1831, Goethe compartilhou com Eckermann os versos finais de Fausto, revelando sua alegria ao concluí-lo: “O resto da minha vida considero doravante um verdadeiro presente de Deus; no fundo é-me indiferente se agora chegarei, ou não, a produzir alguma coisa mais” (ECKERMANN, 2004, p.321). A versão francesa da obra foi logo providenciada, com dezessete ilustrações de Eugène Delacroix, artista que nutria o mesmo sentimento romântico da obra inspiradora. Todavia, as gravuras não agradaram à crítica francesa, pelo excesso no uso da cor e da forma. Goethe, no entanto, teve boa impressão: “[...] a imaginação opulenta desse artista força-nos a sentir as situações como ele próprio as concebeu. E quando eu confesso ter Delacroix excedido minha própria inspiração naquelas cenas que escrevi, quanto mais vivas não parecerão aos leitores!?” (ECKERMANN, 2004, p.149). Nas litogravuras encontramos a mesma liberdade de criação existente no texto de Goethe; Delacroix traduziu em imagens a dramaticidade das cenas, materializando as figuras de Fausto e Mefistófeles, sendo que este último ganhou aspectos grotescos, o que remete ao imaginário medieval. Essa é a primeira referência em imagens da tragédia de Fausto, e que inspirou outras tantas que surgiram depois, paralelamente às peças de teatro, óperas, poesias e outras produções literárias. Com o passar do tempo, o *Fausto*, de Goethe, consolidou-se como obra canônica da modernidade.

Para Marshall Berman, Fausto expõe a tragédia do desenvolvimento, por meio das “metamorfoses” pelas quais passou a sociedade europeia na transição do feudalismo para o capitalismo. É uma visão sombria de um mundo em transformação. Goethe viveu os primeiros momentos da modernidade, uma realidade em que coexistiam dois mundos, um arcaico e outro moderno; o mesmo cenário se apresenta na tragédia. Mefisto é a força maldita que instiga Fausto a dar o primeiro passo na realização dos seus anseios, movido por ideais de liberdade e progresso, e que o acaba levando a destruir para conquistar, repetidamente. “Na

visão de Goethe, o mais fundo horror do desenvolvimento fáustico decorre de seus objetivos mais elevados e de suas conquistas mais autênticas”. (BERMAN, 1986, p.71). Nessa contradição, encontramos a relação entre capitalismo e modernidade, sendo que o moderno surge da voraz necessidade de novos mercados, novas relações sociais e mesmo novos sujeitos. Berman encontra em Goethe o ponto de partida de homens e mulheres modernos na busca constante pelo conhecimento absoluto, na transformação incessante do mundo interior e exterior. Tal como Fausto, na busca pelo direito de controlar o próprio destino, continuamos a protagonizar a mesma tragédia desenvolvimentista, que nos leva a transformar o mundo e a nós mesmos em um processo contínuo de realizações. Está aí a atualidade de Fausto.

FLUSSER E AS FORÇAS DIABÓLICAS DO PROGRESSO

Voltar o olhar para Goethe, através de Fausto, para alcançar Flusser, em *A História do Diabo*, leva-nos a encontrar os possíveis significados da força propulsora emitida pela figura do diabo, presente em ambos os escritos, e que atinge também as artes. Significa ainda seguir o caminho sugerido por Berman: “apropriar-se das modernidades de ontem pode ser [...] uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã” (BERMAN, 1986, p.35). Para Berman, estamos longe do fim da era moderna, pois as mesmas tendências de desenvolvimento econômico e social continuam a transformar o mundo que nos rodeia. “O processo de modernização, ao mesmo tempo que nos explora e nos atormenta, nos impele a apreender e a enfrentar o mundo que a modernização constrói e a lutar por torná-lo o nosso mundo” (BERMAN, 1986, p.330). Flusser, na concepção de Berman, é um homem moderno, e consequentemente antimoderno, porque abomina e enfrenta algumas das realidades do seu próprio tempo. Flusser, no entanto, se reconhece nos anos de 1960, na pós-modernidade e na pós-história. Essa nova fase significaria um novo modo de estar-no-mundo, promovido por uma revolução midiática e de comunicação em que as novas tecnologias tinham papel determinante. Surgia assim uma

sociedade pós-histórica, cujas relações passam a ser mediadas por aparelhos, com a manifestação de novos códigos. Tanto Goethe quanto Flusser mantiveram aceso, cada um em seu tempo, o inconformismo e a plena consciência das forças que moviam o indivíduo e o mundo. Ambos escolheram caminhos muito particulares de reflexão, sem se deixar enredar por ideologias políticas e partidárias. Ambos viveram em tempos revolucionários; Goethe acompanhou a era napoleônica e a consolidação de um novo modelo sociopolítico e cultural, Flusser sobreviveu à perseguição nazista e testemunhou a propagação dos procedimentos técnicos na vida humana, a configuração de uma nova realidade, pós-moderna.

No século XX, quando Flusser se tornava vítima de uma onda devastadora de violência insuflada por Adolph Hitler, Goethe era festejado na Alemanha como ícone da literatura nacional, tendo suas reflexões distorcidas para melhor servir à ideologia nazifascista: “Quando Thomas Mann viajou para Weimar para discursar em honra a Goethe no centésimo aniversário da sua morte, em 1932, ele ficou assustado com a mistura entre o culto a Goethe e o ‘Hitlerismo’ que encontrou ao longo de todo o caminho” (LEPENIES, 2006, p.158, tradução nossa).^[2] Na indignação com o uso equivocado do pensamento de Goethe, Mann já previa o desastre que estava por vir. Por outro lado, as reflexões de Goethe também serviram de guia espiritual para grupos de resistência e vítimas do nazismo: “... era um farol de esperança para muitos reclusos em campos de concentração, mesmo para aqueles que não eram alemães” (LEPENIES, 2006, p.159, tradução nossa).^[3] Isso explica por que, fugindo da perseguição nazista, Flusser chegou ao Brasil, em 1940, com o Fausto em suas mãos, junto de algumas anotações realizadas ainda em Praga, antes de sua expulsão da cidade. Desses fragmentos da vida na Europa e da integração na realidade brasileira, nasce o livro que recupera a figura e a força aterradora de Mefistófeles.

Na sua autobiografia filosófica, Flusser relata os últimos momentos em Praga antes da invasão nazista. Ele mantinha uma relação afetiva com essa cidade de “caráter profundamente místico”, que respirava tremor religioso, “na qual a

dialética 'Deus-diabo' se manifesta não apenas arquitetonicamente, mas em numerosos mitos e nas mentes dos habitantes: dialética entre fé fervorosa e intelecto agudo" (FLUSSER, 2007, p.29-30). Essa atmosfera encorajava o engajamento filosófico. Antes da Segunda Guerra, jovens como Flusser se aprofundavam na cultura alemã e russa, tentando absorver as tendências filosóficas disponíveis, que iam desde a fenomenologia e o existencialismo até a linguística e o neopositivismo, tendo como pano de fundo o marxismo. Praga era o solo da realidade ameaçada pela barbárie nazista. Por fim, como diz Flusser, "tudo desapareceu" (FLUSSER, 2007, p.34), a realidade caiu aos pedaços. A decisão pela fuga significava salvar o corpo em sacrifício da dignidade: "doravante a vida passou a ser diabolicamente sagrada. Vivia-se doravante com nossas próprias forças, não com as forças que vinham da seiva fundante. E isto significa, conforme os mitos, ver-se diabolicamente" (FLUSSER, 2007, p.38). A fuga significou para Flusser a própria morte, a morte da família assassinada pelos nazistas, a morte de Praga. Nesse contexto, é muito significativa a expressão utilizada por ele para nomear sua autobiografia: *Bodenlos*. A palavra alemã significa literalmente "sem chão", exprimindo muito bem a condição de um expatriado, além de ter o sentido de algo sem fundo, abismal e/ou absurdo, algo espantoso e inacreditável, sentido que tão bem se aplica à realidade instaurada com a Guerra.

Após uma breve passagem por Londres, Flusser desembarcou no Brasil para fixar-se em São Paulo. Em *Bodenlos*, ele nos conta sobre a angústia dos primeiros meses no novo mundo, a sensação de total irrealidade, as notícias da guerra, os pensamentos que vislumbravam o suicídio, o brincar com a filosofia ocidental e oriental, e, por fim, a busca por um recomeço projetando-se para dentro do contexto brasileiro. "O violento interesse que começava a provocar o espaço externo era diagnosticado como reação à violenta náusea provocada pelo espaço interno, exatamente como se dá com todos os renascimentos" (FLUSSER, 2007, p.71). Segundo Flusser, "é nesse tal clima que a gente esposava o imperativo goetheano '*stirb und werde!*', isto é, como imperativo categórico, não spinozano" (FLUSSER, 2007, p.72). Essa expressão do romantismo alemão – que pode ser

traduzida como “morra e venha a ser!” – utilizada por Goethe na canção *Selige Sehnsucht* (“glorioso anelo”), manifestava o sentimento de um recomeço sem biografia, sem fundamento, na fronteira entre duas culturas – esta era a situação de todo imigrante. Nesse contexto do pós-guerra, Flusser retoma seus escritos filosóficos, adicionando às reflexões em língua alemã aquelas escritas em português. *A História do Diabo*, muito embora esboçada na Europa, ganhou contornos definitivos justamente nessa dialética entre a cultura praguense e a brasileira.

A História do Diabo é uma ficção filosófica carregada de ironia, figura de linguagem bastante utilizada por pensadores do século XIX e que Berman considera a mais profunda expressão da seriedade moderna. Para Berman, as visões abertas da vida, com suas ambivalências e contradições, dos pensadores oitocentistas, foram suplantadas por visões fechadas, polarizadas, no século seguinte. Se assim for, Flusser é uma exceção, pois manteve a liberdade de pensamento e a rebeldia, até mesmo na forma pouco acadêmica de sua escrita. A ironia vem acompanhada de ceticismo quando o filósofo se aproxima do “príncipe das camadas inferiores” para esboçar em etapas a história da civilização, os avanços da humanidade: “*A história do diabo* é a história do progresso. [...] Evolução como história do progresso é a história do diabo” (FLUSSER, 2008, p.24). A evolução da vida se processa em múltiplas camadas, como encarnação da evolução do diabo. Flusser recorre aos sete pecados capitais na construção do seu método de análise, substituindo-os por termos neutros e modernos, não depreciativos, para evitar preconceitos:

Soberba é consciência de si mesmo. Avareza é economia. Luxúria é instinto (ou afirmação da vida). Gula é melhora do standard de vida. Inveja é luta por justiça social e liberdade política. Ira é recusa a aceitar as limitações impostas à vontade humana; portanto, é dignidade. Tristeza e preguiça é o estágio alcançado pela meditação calma da filosofia. (FLUSSER, 2008, p.25).

O livro foi escrito no pós-guerra. Flusser estava consciente da confusão ética do seu tempo e tentava esboçar a realidade na qual o diabo parecia dominar de maneira incontestemente tanto o mundo externo como o íntimo. Os conceitos tradi-

cionais de “céu” e “inferno” se confundem em sua escrita, assim como as forças divinas e diabólicas – ambas coexistem atuando no mundo. Para clarear essa trama, ele propõe uma sutil distinção: “influência divina” seria tudo o que procura superar o tempo, enquanto “influência diabólica” seria o que tende para a preservação do mundo no tempo (FLUSSER, 2008, p.23). Na perspectiva do “puro Ser” (FLUSSER, 2008, p.41), o diabo é aniquilamento, enquanto que, do ponto de vista do mundo, ele é o princípio conservador. Se o diabo fosse derrotado, o mundo estaria dissolvido. A *História* contada por Flusser nos mostra que estamos longe disso, a atividade demoníaca é intensa, a ponto de estarmos mais próximos dela que do divino; é mais fácil seguir o diabo em um projeto claro do que escolher o caminho obscuro do divino. Nesses termos, encontramos metaforicamente um panorama do contexto sociopolítico e cultural da segunda metade do século XX. Aliando ficção e reflexão filosófica, Flusser desenvolve uma escrita subjetiva, sendo a objetividade um ideal sempre perseguido. A irônica simpatia ao diabo, a descrição dos seus desígnios no mundo terreno é, em último plano, um alerta: “É preciso temer o diabo e temer significa render-se ou correr com todas as forças. A terceira possibilidade seria lutar...”. (FLUSSER, 2008, p.29).

Enquanto Goethe se dedica inteiramente ao diabo humano, Flusser traça a atividade diabólica desde o campo pré-humano, pré-histórico, revisitando o texto bíblico sobre a origem do mundo fenomenal. Em queda, o diabo se afastaria cada vez mais da origem, sendo ele o próprio fluxo do tempo, a parte da criação que tornaria sensível o mundo: “O diabo é criminoso para ser artista, é artista para ser criminoso. Cria leis para poder infringi-las, e infringe leis para poder criar novas” (FLUSSER, 2008, p.36). Nesse mundo ainda não material, o diabo estabelece a desordem, brinca de compor átomos, desenvolve moléculas complexas, aproxima-se perigosamente do fenômeno da vida. Ao encontrar a camada humana da realidade, ele influi na evolução do organismo e na sua capacidade de pecar. Na perspectiva de Flusser, o amor dos poetas românticos, tão bem retratado em Werther, estaria na origem de efeitos luxuriosos. O amor que inspirava a literatura do séc. XIX, as conversações sociais em torno do sexo, os

joguetes amorosos, o uso habilidoso de leques e luvas, o can-can dos Cabarés, criava uma atmosfera de luxúria material. Mesmo que superada a bela época, estaríamos vivendo no Ocidente um amor condicionado historicamente. O diabo vinha se esforçando romanticamente para conservar esse aspecto na vida do homem. Contudo, ele percebia em sua época o despertar de um novo tipo de amor, uma nova forma de sentir, que poderia significar a derrota da luxúria. Nesse novo sentimento, um se reconhece no outro, dando um salto para fora das grades da individualidade.

Como Flusser reconhecia em seu tempo traços do sentimento romântico, mostrava-sedescrente na derrota do diabo: “somos [...] mais próximos do romantismo do século XIX, que de épocas mais próximas no tempo. Muitas de nossas motivações brotam do romantismo” (FLUSSER, 2008, p.85). O nacionalismo seria uma delas. Esse sentimento luxurioso elevado ao nível da realidade social é apontado por Flusser como uma das vitórias mais impressionantes do diabo. Para o filósofo, foram os pensadores românticos alemães que estimularam a divisão da humanidade em povos, quando os mesmos incorporaram significados ilusórios nacionalistas no conceito de povo e nação. O idealismo romântico alemão, que se propagou na Europa na primeira metade do século XX, estaria na origem de guerras e revoluções sangrentas, como a Segunda Guerra Mundial; por isso o repúdio declarado de Flusser por essa ideologia. Na sua perspectiva, esse impulso diabólico vinha perdendo força, a luxúria nacionalista estava dando lugar à gula, pelo menos na Europa. Essa mudança estaria sendo estimulada pelo desenvolvimento tecnológico, que estava ampliando consideravelmente a oferta de produtos de mercado. Em outras regiões, como nos Estados Unidos e na América Latina, o nacionalismo ainda persistia, porém “metamorfoseado”, justamente por estar distante do idealismo romântico da Alemanha. De qualquer forma, Flusser diagnosticava que também nesses lugares a luxúria seria superada.

O diabo, no entanto, continuaria atuando sobre o mundo com outras armas. A ira é uma delas, um outro método diabólico que atinge a “realidade fenomenal”, como explica Flusser ao acessar uma imagem de Fausto: “transportemos o nosso pensamento para quartos poeirentos e alcovas escuras, onde o diabo é conjurado com fórmulas e destilados, a fim de fornecer à alma irada a pedra da sabedoria, a quinta essência e o segredo do mundo”. (FLUSSER, 2008, p.106). A ira é o mal de Fausto e dos cientistas: “a ciência é a forma histórica dessa doença” (FLUSSER, 2008, p.108). Ela atua na mente ao exigir campo ilimitado e contraditoriamente busca nas leis uma forma de algemar a “realidade”. O diabo cria as leis para depois quebrá-las, funciona assim o progresso da ciência, que transforma o mundo sensível em símbolos. Assim, aos poucos, o homem abandona os próprios instintos e perde o contato com a realidade. Para retomar esse vínculo, ele devora a natureza, digere a vida, enche-se de gula, volta-se para esse outro pecado idealista e que cria um novo senso de realidade por meio da tecnologia. Máquinas e especialistas transformam a natureza em “objeto”. Quanto mais máquinas existem, mais faltam; elas se tornam a força propulsora de uma fome insaciável. De nossa parte, tornamo-nos ávidos consumidores em um mundo megalomaniaco enquanto “essa tecnologia quer comer mais e mais, para devorar tudo, e não deixar nenhum restinho de natureza” (FLUSSER, 2008, p.136). Mesmo sabendo que o resultado dessa corrida é o abismo, os homens não conseguem frear o avanço das máquinas; já não sabem como sair dessa roda diabólica, que é propelida por outros dois pecados, a inveja e a avareza.

Enquanto a inveja é o princípio evolutivo da sociedade, a avareza é seu princípio conservador, e esse processo que forma a civilização também se dá na mente do homem. Na tensa dialética entre essas duas forças, o homem progride e a sociedade avança. Nesse contexto, a natureza, segundo Flusser, não é mais tomada como verdade e nem mesmo como fonte ilimitada de conhecimento, como queria Goethe; “ela é um produto histórico que se modifica de acordo com a tensão dialética que informa a sociedade” (FLUSSER, 2008, p.142). Para Flusser, a natureza resulta da inveja e da avareza; além disso, ela é criação do homem dotado de soberba, esse pecado que se relaciona com a consciência de si

e o campo das artes. Através da ciência e do ioga descobre-se que “natureza e mente são obras da vontade, obras deliberadas, embora tenham aspecto de autonomia. Natureza e mente são obras de arte” (FLUSSER, 2008, p.160), sendo que o autor é a vontade do homem. A atividade criadora da vontade se expressa por meio da poesia, da música e da pintura. A ciência, segundo Flusser, estaria ainda no estágio da pintura representativa, porque acredita na ilusão de que a natureza é realidade quando ela é apenas articulação abstrata da vontade criadora, como mostra a arte. Essa percepção equivocada da ciência levaria à crença de que “o mundo fenomenal nos condiciona e nos oprime” (FLUSSER, 2008, p.171). Segundo Flusser, é preciso rasgar essa ilusão para que os homens se reconheçam como autores desse cosmos que tanto temem.

A tristeza do coração e a preguiça seriam, na concepção de Flusser, os pecados mais profundos. Eles estão ligados à filosofia e pertencem ao último estágio da viagem diabólica. Um dos efeitos mais poderosos dessa arma do diabo é o silêncio triste, tenso, um nada que “tudo engole” e que se opõe ao silêncio sagrado. “É na filosofia que a mente morre. É por isso que a sagrada filosofia lhe abre os braços, para aniquilá-la nesse abraço calmo e misericordioso” (FLUSSER, 2008, p.201). Nessa parte final do texto, Flusser faz um grande elogio à filosofia, expõe a absurdidade do mundo e o caráter ilusório do diabo: “A única coisa que resta é esse estágio de indecisão decidida. Será isto a superação da tristeza e da preguiça? Será isto a danação? Será a salvação? Ou será simplesmente um estágio absurdo dentro da absurdidade?”. (FLUSSER, 2008, p.211). Com uma série de questionamentos sobre o resultado dessa viagem inconclusa, Flusser mergulha no campo da dúvida, que é a própria modernidade, e que aniquila a ingenuidade e inocência do espírito. Ao traçar o caminho do progresso através da prática de todos os pecados, diz ele que percorreu, sem saber e sem querer, um caminho budista; num sentido ocidental, por isso imediato. Porém ele percebe, quase ao alcançar o nirvana, que a sabedoria oriental nada pode fazer pelo Ocidente. Flusser rejeita a passividade budista: “não é possível calar-se. Que seja isto praga ou benção, que seja dádiva ou castigo, a impossibilidade de calar-se é a marca da continuidade” (FLUSSER, 2008, p.213). O silêncio niilista não teria

lugar diante das atrocidades do século XX; Flusser escapara da violência da Segunda Guerra para acompanhar, no Brasil, um golpe de Estado e a ascensão do autoritarismo. Como bem previa, viveríamos nos próximos anos o impulso mais nefasto da luxúria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambos os pensadores perceberam como poucos o seu próprio tempo: enquanto Goethe retratou os primeiros sintomas da modernidade através do pacto entre Fausto e Mefistófeles, Flusser se serviu da figura metafórica do diabo para descrever essa modernidade em franco desenvolvimento. Ambos os pensadores viveram em tempos revolucionários, porém distintos, e estavam atentos às transformações não apenas no mundo fenomenal como também no campo da arte. Durante a escritura de Fausto, Goethe acompanhou o processo pelo qual a arte foi abandonando cada vez mais a imitação da natureza para entregar-se lentamente a um mundo artificial, próprio. No esforço científico-filosófico de compreender os fenômenos naturais, como o efêmero e a metamorfose, ele contribuiu para esse deslocamento. Essas manifestações, cujas morfologias foram profundamente estudadas por Goethe, estão refletidas em suas obras e se apresentam também em Mefistófeles, quando ele fala de formação, transformação e eterno princípio. Do mesmo modo, Fausto vive em um constante recomeçar, desfazendo-se do passado a cada nova etapa. Goethe desenvolveu também um processo orgânico de pensamento, que mescla classicismo e romantismo, fantasia e realidade, homem e natureza, moderno e arcaico, criando, com esses entrelaçamentos, uma nova forma de linguagem. A arte moderna nasce desse espírito livre, da dialética entre o mundo interior e exterior, no enlace de forças aparentemente antagônicas. Os conceitos provenientes do mundo natural destacados por Goethe pertencem hoje ao mundo da arte contemporânea.

Flusser também observou, porém já no século XX, as transformações no campo da arte, que ele descreveu em sua ficção-filosófica como território da soberba, uma das armas do diabo. Na realidade analisada pelo filósofo tcheco em *A História*

do Diabo, publicada em 1965, a arte já não se espelhava na natureza, sendo antes criação da vontade do homem. Enquanto Goethe procurava no mundo natural as leis que deveriam reger a arte para que esta criasse uma realidade ainda mais bela e perfeita, Flusser percebia que era o homem quem projetava as suas leis na natureza. Essa visão invertida da relação arte/natureza vem da apreensão de um mundo em avançado estágio de modernização, em pleno desenvolvimento tecnológico. O homem, que em Fausto não se submete facilmente a Deus e ao Diabo, mesmo compactuando com as forças nefastas na busca por uma felicidade plena, começava a adquirir uma individualidade, voltando-se para o mundo e dando vazão às suas vontades. Mais de um século depois, Flusser, em *A História do Diabo*, verificava que o artista ganhava consciência da sua autonomia: “começamos a reconhecer a vontade criadora dentro de nós como fundamento da realidade”. (FLUSSER, 2008, p.167). Cores e formas passavam a ser articuladas de forma imediata e concreta, de acordo com a vontade do artista. Surgiam, assim, de acordo com Flusser, as pinturas e esculturas abstratas e concretas.

As linhas diabólicas do progresso, sinalizadas por Goethe e exploradas por Flusser, persistem nos dias atuais. Como bem colocou Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, continuaremos modernos por muito tempo ainda, impelidos por “forças ocultas” a colocar o mundo em movimento, apesar dos momentos de crise, das turbulências sociais e políticas e do alto custo humano implicado nesse processo: “creio que nós e aqueles que virão depois de nós continuarão lutando para fazer com que nos sintamos em casa neste mundo, mesmo que os lares que construímos, a rua moderna, o espírito moderno continuem a desmanchar no ar”. (BERMAN, 1986, p.330). Essa tessitura que tudo transforma, que arrasta também a arte para uma constante renovação – estando ela consciente ou não das forças que a impulsionam – implica o repetido questionamento dos seus conceitos e funções. Continuamos vivendo em um mundo de incertezas, ainda mais líquido que outrora. Resta à arte mergulhar nas profundezas dessa escuridão para encontrar os sentidos da sua existência.

REFERÊNCIAS

- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.
- ECKERMANN, Johann Peter. Conversações com Goethe. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.
- FLUSSER, Vilém. A História do Diabo. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. Bodenlos: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto I. Trad. Jenny Klabin Segall. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto II. Trad. Jenny Klabin Segall. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang. Memórias: Poesia e Verdade. Trad. De Leonel Vallandro. 2a ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.
- LEPENIES, Wolf. The seduction of Culture in German History. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006.

Artigo recebido em: 18 de Janeiro de 2017
Aceito para publicação em: 13 de Março de 2017

NOTAS

[1] Como exemplo, Goethe cita alguns indivíduos da vida real, estariam eles encantados pelo demônio: o pintor Rafael, em quem pensamento e ação eram perfeitos; Mozart, que atinge o inatingível na música; Shakespeare, na poesia; e Napoleão, na política.

[2] “When Thomas Mann traveled to Weimar to give his speech in honor of Goethe on the hundredth anniversary of his death in 1932, he was appalled at the mixture of Goethe worship and ‘Hitlerism’ that he encountered all along the way.”

[3] “At the same time, Goethe was a beacon of hope for many inmates of the Nazi camps, even if they were not Germans.”