



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MATHEUS ALENCAR DA SILVA

**DEUS E O DIABO NO PALCO DA ÓPERA:
UMA ANÁLISE DO SUBLIME E DO HORRÍVEL EM FAUSTO
DE J.W. GOETHE E MEFISTOFELE DE ARRIGO BOITO**

**CAMPINAS,
2021**

MATHEUS ALENCAR DA SILVA

**DEUS E O DIABO NO PALCO DA ÓPERA:
UMA ANÁLISE DO SUBLIME E DO HORRÍVEL EM FAUSTO
DE J.W. GOETHE E MEFISTOFELE DE ARRIGO BOITO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Matheus Alencar da Silva e orientado pelo Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo.

**CAMPINAS,
2021**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Si38d Silva, Matheus Alencar da, 1995-
Deus e o diabo no palco da ópera : uma análise do sublime e do horrível em Fausto de J.W. Goethe e Mefistofele de Arrigo Boito / Matheus Alencar da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Mario Luiz Frungillo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Goethe, J. W. (Johann Wolfgang), 1749-1832 - Crítica e interpretação. 2. Literatura alemã. 3. Adaptações literárias. 4. Ópera. 5. Doutor Fausto (Personagem fictício). I. Frungillo, Mario Luiz, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: God and the devil on the opera stage : an analysis of the sublime and the horrible in Goethe's Faust and Arrigo Boito's Mefistofele

Palavras-chave em inglês:

Goethe, J. W. (Johann Wolfgang), 1749-1832 - Criticism and interpretation

German literature

Literary adaptations

Opera

Doctor Faust (Legendary character)

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Mario Luiz Frungillo [Orientador]

Wolney Alfredo Arruda Unes

Mateus Yuri Ribeiro da Silva Passos

Data de defesa: 29-06-2021

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-5377-6692>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5754875835000230>



BANCA EXAMINADORA:

Mario Luiz Frungillo

Wolney Alfredo Arruda Unes

Mateus Yuri Ribeiro da Silva Passos

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.

“*Ave*, Senhor dos anjos e dos santos,
E das esferas errantes,
E dos alados querubins de ouro.
Da eterna harmonia do universo,
No espaço azulado, imerso,
Emana um verso de supremo amor,
Que se ergue a Ti pelos ares azuis e vazios
Em um som suave.
Ave!”

(Arrigo Boito, Mefistofele: Prologo in Cielo, 1868)

MEFISTÓFELES – Está julgada!
VOZ (do alto) – Foi salva!

(J.W. Goethe, Fausto: Uma tragédia, 1808)

A meus pais.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus, meu Senhor e Salvador, pela vida e por tanta graça recebida! Graças a esta pesquisa, pude compreender ainda mais que “*L’Amor che move il Sole e l’altre stelle*”¹ está além da forma que os homens deste século lhe deram.

A meus pais, Décio e Madalena, a quem dedico este trabalho, agradeço por todo amor, dedicação, cuidado e por, acima de tudo, terem acreditado e confiado em mim. Amo vocês como amo minha própria alma.

Às minhas irmãs, Nayara e Natalya, por tanto amor e encorajamento desde sempre. Também agradeço a minhas princesinhas Sarah e Elisa, por terem trazido sorrisos que me encheram os olhos de emoção e o coração de esperança nesses últimos anos.

Ao meu caríssimo orientador, professor Mario Luiz Frungillo, por tantas conversas maravilhosas sobre música e literatura e por ter me guiado com paciência e dedicação nesta pesquisa “arqueológica”.

Aos professores Mateus Passos e Wolney Unes, por aceitarem participar de minha banca e pelos conselhos preciosíssimos durante a qualificação deste trabalho.

Ao meu irmão de outros pais, Eduardo Guimarães, por ter me acolhido nesta terra desconhecida, pelo apoio constante e por estar sempre pronto pra ouvir, aconselhar e motivar.

Aos meus amados amigos Vera Monteiro e Erivelto Araújo, pelo primeiro “empurrão” para voar para fora do ninho, e pelos conselhos preciosíssimos durante todos esses anos.

Ao meu querido amigo e irmão Mauro Coutinho. Obrigado por ter sido sempre presente nas horas felizes e tristes e por ter me ensinado tanto em todos esses anos! A música vive e nos vivifica!

Aos meus companheiros de pós-graduação, Cayo Pagotto, Luísa Catelli e Melissa Franchi, pela oportunidade de compartilhar pesares e alegrias, presencial e virtualmente. Em breve, estaremos novamente assustando as pessoas com nossas risadas altas em uma padaria qualquer em Barão Geraldo.

1 ALIGHIERI, Dante (1265-1321). *Paradiso*. Canto 30, verso 146.

A Rosana Assef, minha caríssima professora, que me ajudou na elaboração da ideia desta pesquisa em 2017, quando ainda estava concluindo minha graduação. Obrigado por ter vibrado junto comigo em cada etapa do processo, desde a aplicação até a aprovação.

À querida professora Walkyria Magno e Silva, serei sempre grato pelos conselhos maravilhosos que recebi para embarcar nessa jornada.

Ao professor Jorge Schröder, pelas aulas excepcionais que me levaram a compreender um pouco mais a crítica musical.

Ao meu queridíssimo Murilo Braga, pela amizade tão sincera e pelas conversas infinitas, que me ajudaram a sobreviver e a estruturar este trabalho durante o isolamento social. Graças a essas conversas, consegui aprender um pouco sobre a sensibilidade necessária para contemplar a infinita beleza das artes e da vida.

À minha terapeuta, Ângela Fernandes, por me guiar no meu processo de autoconhecimento em dias de tanta ansiedade e desespero.

A Daniela Gaia, Ana Paula Fialho, Catuza Lima, Ana Lídia Monteiro, Rafael Lima e Daniel Giacomelli, meus queridos amigos, por sempre estarem ao meu lado, vocês fazem parte desta conquista! A amizade de vocês durante esses anos foi um presente dos céus.

Finalmente, a todos que entendem e reafirmam a importância da literatura para a sociedade e aos tantos outros que lutam pela eternização da ópera como linguagem artística viva, válida e poderosa, só tenho a agradecer por tanta perseverança em tempos tão sombrios. Um dia, o sol voltará a brilhar sobre todos nós.

Resumo

Esta pesquisa visa apresentar uma análise acerca do “Sublime” e do “Horível” em *Fausto: uma tragédia – primeira parte* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe, e *Mefistofele* (1868), ópera de Arrigo Boito baseada na tragédia alemã. “Sublime” é o termo que o compositor usa para definir a cena divina do *Prólogo do Céu*, tanto na tragédia quanto na ópera; Por outro lado, o “Horível” é usado para categorizar a *Noite do Sabá romântico*, cena baseada na *Noite de Valpúrgis* da tragédia de Goethe, onde figuras demoníacas se reúnem para adorar Satã. Boito usa esses dois termos como extremos opostos de uma rosa-dos-ventos para descrever o *Fausto* de Goethe e, conseqüentemente, baseia-se nessas ideias para conceber sua ópera, única composição italiana memorável acerca do tema fáustico. Para desenvolver a análise proposta, o trabalho inicia com uma investigação sobre a lenda do Doutor Fausto, partindo da figura histórica que a inspira, Georgius Sabellicus, e dos dois escritos centrais seiscentistas sobre o tema, o livro de autor anônimo, de 1587, e a tragédia de Christopher Marlowe, de 1592. Posteriormente, é apresentada uma análise acerca do *Fausto* de Goethe, seguida das principais composições musicais inspiradas na tragédia e em outras versões da lenda, além das ideias do poeta alemão acerca da ópera ideal para seu *Fausto*. Adiante, discute-se a posição de Arrigo Boito no movimento boêmio italiano, a *Scapigliatura*, e sua trajetória como compositor, libretista, tradutor e crítico da arte de sua época, para então apresentar seu conceito para a ópera *Mefistofele* e seus esforços para alcançar uma obra que unisse, em perfeita harmonia, a música, a poesia e a cena. Finalmente, as duas cenas centrais que apresentam os aspectos “sublimes” e “horíveis” da ópera, o *Prólogo no Céu* e a *Noite do Sabá romântico*, são analisadas, considerando os aspectos textuais, musicais e cênicos. Essa análise se debruça na investigação dos seguintes materiais: o libreto da *première* de 1868, comparando-o às revisões de 1875 e 1879; as partituras publicadas entre 1880 e 1920; e cinco montagens da ópera apresentadas entre 1987 e 2015, construídas seguindo ideias tradicionais, que evocam as direções do compositor e a própria obra de Goethe, e modernas, desenvolvidas sobre a liberdade criativa dos diretores, que permitem-se mudar o rumo da narrativa, levando o enredo para além do cenário medieval proposto na primeira concepção da ópera.

Palavras-chave: Goethe, J.W.; Literatura alemã; adaptação literária; ópera; Doutor Fausto (personagem fictício).

Abstract

This research aims to present an analysis about the "Sublime" and the "Horrible" in *Faust: a tragedy - first part* (1808), by Johann Wolfgang von Goethe, and *Mefistofele* (1868), opera by Arrigo Boito based on the German tragedy. "Sublime" is the term that the composer uses to define the divine scene of the *Prologue in Heaven*, both in tragedy and opera; On the other hand, the "Horrible" is used to categorize the *Night of the Romantic Sabbath*, based on the *Walpurgis Night* from Goethe's tragedy, where devilish creatures gather to worship Satan. Boito uses these terms as two extremely opposed points of a wind rose in order to describe Goethe's *Faust* and, consequently, to conceive his opera, the only memorable Italian composition about the Faust. In order to develop this analysis, the research starts with an investigation about the legend of Doctor Faustus, considering the historical figure that inspires it, Georgius Sabellicus, and the two main publications about the legend in the sixteenth century, the anonymous author's book, published in 1587, and Christopher Marlowe's tragedy, written in 1592. Then, an analysis about Goethe's *Faust* is presented, followed by the main musical compositions inspired by the tragedy and other versions of the legend, besides Goethe's ideas for an ideal opera for his *Faust*. Posteriorly, Arrigo Boito's position in the Italian bohemian movement, *Scapigliatura*, is discussed, considering his journey as a composer, librettist, translator and art criticist. Then, it is presented his conception for *Mefistofele* and his efforts to compose a work that would unite, in perfect harmony, music, poetry and scene. Finally, the two scenes that mostly present the "sublime" and "horrible" aspects are analyzed, considering the textual, musical and scenic aspects. This analysis focuses on the investigation of the following material: the libretto from 1868, compared to the revision from 1875 and 1879; the musical scores published between 1880 and 1920; and five video recordings of the opera presented between 1989 and 2015, set following traditional ideas, that evoke the composer's directions and Goethe's work itself, and modern ones, developed on the stage director's ideas, that allow themselves to change the narrative, rethinking the set, leaving the medieval scenario proposed in the first conception of the opera.

Keywords: Goethe, J.W.; German literature; literary adaptation; opera; Doctor Faust (Legendary character).

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O MITO FÁUSTICO.....	17
1.1. Georgius Sabellicus, a figura histórica que inspirou o <i>Faustbuch</i>	17
1.2. <i>História do Doutor João Fausto</i> de autor anônimo.....	20
1.3. <i>A Trágica História do Doutor Fausto</i> de Christopher Marlowe.....	22
2. FAUSTO – UMA TRAGÉDIA PARTE I DE GOETHE.....	27
2.1. Uma aposta firmada entre Mefistófeles e o Altíssimo.....	28
2.2. Um pacto-aposta entre o velho doutor Fausto e o diabo.....	29
2.3. A tragédia de Gretchen.....	33
2.4. A música fáustica além de Goethe.....	40
2.5. A música do <i>Fausto</i> de Goethe.....	42
3. UM MEFISTOFELE DE ARRIGO BOITO.....	49
3.1. “ <i>Il mio errore porta la data del 1868</i> ”.....	49
3.2. Arrigo Boito e a <i>Scapigliatura</i>	51
3.3. O conceito da ópera <i>Mefistofele</i>	56
3.4. <i>Robert, le diable</i> de Meyerbeer como espelho para o <i>Mefistofele</i> de Boito.....	68
3.5. Diferenças entre o primeiro <i>Mefistofele</i> e suas revisões.....	72
3.6. As abordagens tradicionais e modernas da ópera na contemporaneidade.....	86
4. O SUBLIME NO PRÓLOGO NO CÉU.....	90
4.1. A inescrutável harmonia do <i>Prólogo no céu</i>	90
4.2. “ <i>Le falangi celesti, invisibili dietro la nebulosa... Mefistofele solo nell’ombra.</i> ” ..	98
4.3. A música mefistofélica imita e zomba.....	109
5. O HORRÍVEL NA NOITE DO SABÁ ROMÂNTICO.....	116
5.1. O <i>saco de Valpúrgis</i> e o anticatolicismo autocensurado de Goethe.....	118
5.2. A sátira satânica e anticatólica no <i>Sabá</i> de Boito.....	120
5.3. Boito faz de seu Mefistófeles rei.....	124
5.4. O canto dos bruxos se opõe à música celestial.....	130
5.5. A encenação do Horrível.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS.....	156
ANEXOS.....	163
ANEXO A - “PROLOGO IN TEATRO” DO LIBRETO DE 1868.....	164
ANEXO B - “PROLOGO IN CIELO” DO LIBRETO DE 1868.....	168
ANEXO C - “LA NOTTE DEL SABBA” DO LIBRETO DE 1868.....	174

INTRODUÇÃO

O pacto entre o homem e o diabo, em que o primeiro oferece sua alma em troca de poderes, prazeres e conhecimento, é, de fato, um tema inesgotável nas manifestações artísticas. Guyard (1951), em seu texto *Object et méthode. La littérature comparée*, ao tratar sobre temas literários comuns, afirma que toda grande literatura ocidental tem seu Fausto. Apesar das origens exatas desta lenda serem obscuras, pode-se partir da seguinte leitura conjectural da tentação de Cristo no deserto, narrada no evangelho de São Mateus, capítulo 4, versículos 1-11: E se as propostas de Satanás fossem aceitas e, conseqüentemente, o homem recebesse os favores do tentador, em troca de prosternar-se e adorá-lo?

A tradição medieval faz do pacto diabólico um tema já presente em inúmeros mistérios e lendas, como a história de São Cipriano de Antioquia, que, antes de sua conversão ao cristianismo, tradicionalmente crê-se ter sido um bruxo célebre, que se encontrava e tinha colóquios com Satanás. Outra lenda notável é a de Teófilo de Adana, um clérigo que, segundo a lenda, fez um acordo com o diabo para obter um cargo eclesiástico de prestígio. Soma-se a essas lendas, a crença de que as ciências ocultas, como a magia, necromancia, astrologia e adivinhação, ferozmente condenadas pela tradição cristã, eram habilidades cedidas pelo demônio ao homem após o estabelecimento de tal contrato.

No século XVI, as várias lendas pactuárias, que incluem as citadas acima, tomam forma definitiva na figura do doutor Fausto, protagonista de um livro de caráter admoestador publicado por um autor anônimo em 1587. Conseqüentemente, a sede de conhecimento secular, que se opõe diretamente ao saber teológico renunciado pelo jovem doutor Fausto no início da narrativa, torna a personagem uma das figuras centrais para a representação do homem moderno, que se divorcia da sociedade teocêntrica que o antecede. A popularidade da lenda logo se alastra pela Europa e ganha sua versão inglesa, a peça *A Trágica História do Doutor Fausto* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1592), obra mais notável de Christopher Marlowe (1564-1593), contemporâneo de Shakespeare e também um dos dramaturgos centrais do teatro elisabetano.

Posteriormente à peça de grande sucesso, a lenda torna-se tópico de várias manifestações artísticas que perpetuam a história através dos séculos. A J. W. Goethe (1749-

1832), o mito é apresentado na tenra infância através do teatro de marionetes. Oscar Wilde (1854-1900) evoca Fausto e Mefistófeles em figuras aristocráticas inglesas do fim do século XIX em seu romance *O Retrato de Dorian Gray* (*The picture of Dorian Gray*, 1890). F.W. Murnau (1888-1931) traz sua leitura da lenda para o cinema em 1926 e faz o primeiro filme memorável entre inúmeros que abordam direta ou alegoricamente o Fausto e o pacto diabólico. Thomas Mann (1875-1955) apresenta seu *Doutor Fausto* (*Doktor Faustus*, 1947) como um compositor do século XX, alegorizando também no pacto diabólico, a relação da nação alemã com o Terceiro Reich. Eça de Queirós (1845-1900) apresenta seu diabo na novela *O Mandarim* (1880), que estabelece um trato com Teodoro, o Fausto que assume mais uma vez a figura típica de um burguês da época. Fernando Pessoa (1888-1935) escreve *Primeiro Fausto*, ou *Fausto: Tragédia Subjectiva*, uma coletânea de poemas escritos entre 1908 e 1933, organizados postumamente e, segundo Massuno (2013), considerada uma obra inacabada, pela incerteza sobre a organização dos poemas não determinada pelo autor. Mikhail Bulgákov (1891-1940) faz o diabo a visitar a Moscou comunista da década de 1930 em *O Mestre e Margarida* (*Мастер и Маргарита*, 1966), onde celebra sua “noite de Valpúrgis”, cuja anfitriã é Margarida, a pactuária do romance. Paul Valéry (1871-1945) dedica seus últimos anos a escrita de *Meu Fausto: Esboços* (*Mon Faust: Ébauches*, 1946), obra inacabada, onde o doutor Fausto, após encontrar-se em um limbo que segue a gloriosa conclusão da tragédia de Goethe, decide escrever um livro sobre sua própria história. No Brasil, o notável romance *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa (1908-1967) coloca o pacto diabólico em um contexto sertanejo. Esses são alguns exemplos dentre outras inúmeras obras de diferentes manifestações artísticas onde a figura demoníaca do diabo Mefistófeles, o humano Fausto, e a divindade que o redime (quando há redenção), são assuntos repetidos de forma insistente.

No que diz respeito às adaptações musicais, manifestação artística sobre a qual se debruçará esta análise, a lenda do doutor Fausto pode ser afirmada como um dos assuntos mais repetidos nas composições musicais do século XIX em diante.

É importante enfatizar que as composições memoráveis que retratam a história do doutor Fausto são posteriores à tragédia escrita por Goethe, cuja primeira parte foi publicada em 1808. Sua versão da tragédia de Fausto é a peça central que inspira as versões operísticas a partir daquele século, como as conhecidas composições de Berlioz, Gounod e Boito. O mesmo pode-se dizer das versões sinfônicas como, por exemplo, a *Faust Symphonie* (1857) de Franz

Liszt que dedica um dos movimentos de sua sinfonia a Margarida, personagem que só surge na tragédia de Goethe. Beethoven, Verdi, Busoni, Stravinsky, Schumann, Schubert e Mahler são outros da longa lista de compositores que também tiveram a lenda fáustica como inspiração para as mais diversas peças, desde canções a sinfonias e concertos.

Esta pesquisa se propõe a analisar as representações do *Sublime* e do *Horrível* na adaptação do *Fausto* para a ópera, considerando os aspectos textuais, musicais, cênicos e visuais. Para desenvolver a análise, serão consideradas as seguintes obras: 1) *Fausto: Uma tragédia*, de Goethe, por ser a obra central em que as adaptações musicais se baseiam; 2) *Mefistofele*, de Arrigo Boito, pela sua motivação de apresentar a guerra entre o Bem e o Mal, colocando o homem no centro da batalha cósmica. Além disso, Boito também afirma que o “*Sublime*, o *Real*, o *Horrível* e o *Belo*” são o “Norte, Sul, Leste, Oeste” da sua composição, assim como da peça de Goethe. Portanto, o próprio compositor esperava deixar bem definidas as representações desses aspectos em sua obra com as ferramentas que teria em seu palco: a música, o texto, e a concepção cênica e visual.

O “*divino*” e o “*diabólico*”, ou o “*sublime*” e o “*horrível*”, segundo as palavras de Boito, são aspectos que ficam evidentes na luta do bem contra o mal que se trava na jornada do herói Fausto. Com a intenção primordial de apresentar este cenário cósmico da obra original, a ópera é construída de forma dualística. Além de adotar elementos tradicionais de peças sacras que antecedem a composição da ópera para a construção de sua cena celestial, Boito também evoca elementos da música profana medieval em seu *Sabá*, além do uso constante do “trítone do diabo”, intervalo de quinta diminuta, na construção de seu Mefistófeles. Já em seu texto, o Boito libretista evoca em suas linhas diabólicas o sentido de negação da personagem, que é construída de forma contrária a tudo que é “bom, belo e verdadeiro”, adjetivos que conseqüentemente descrevem as linhas dos cânticos angelicais.

O seguinte estudo será organizado da seguinte forma:

No primeiro capítulo, serão apresentadas as origens do mito fáustico, desde sua figura histórica, que viveu na Alemanha do século XV, até a tragédia escrita por Marlowe no final do século XVI.

O segundo capítulo será construído em torno do *Fausto* de Goethe. Posteriormente, considerar-se-ão as ideias do próprio autor sobre a adaptação operística ideal de seu Fausto, partindo das descrições feitas em suas *Conversações* com Eckermann. Ainda neste capítulo,

será feito um panorama das principais composições dos séculos XIX e XX baseadas no *Fausto*, considerando óperas, oratórios, concertos, sinfonias e canções.

No terceiro capítulo, o *Mefistofele* de Arrigo Boito será apresentado, junto com uma breve biografia do compositor, mencionando sua grande importância para a *Scapigliatura*, movimento de reforma artística na Itália, iniciado durante a década de 1850. Para introduzir a análise da ópera, serão consideradas as direções de Boito desde a gênese da ópera até sua revisão e as obras que serviram de fonte e influência para a composição. Neste capítulo também será apresentada a lista de montagens da ópera, disponíveis em registro audiovisual, que serão objeto da análise visual e cênica da obra, além de um breve comentário sobre a *Regieoper*, i.e., “ópera do diretor”, movimento criativo na ópera europeia, que aposta em conceder liberdade ao diretor para inovar as narrativas de peças canônicas de modo que aproxime a obra do público contemporâneo. As montagens escolhidas dispõem de um conceito dualístico em suas concepções, especialmente na apresentação do *Prólogo no Céu* e da *Noite do Sabá Romântico*, duas cenas centrais para a análise do *sublime* e do *horrível*, respectivamente. No entanto, dentre as montagens escolhidas, até mesmo as que fogem da abordagem tradicional, apostando em inserir a história em um contexto contemporâneo, acertam no propósito de “negação” que faz parte do conceito primordial da ópera.

No quarto capítulo, a análise do *Sublime* no *Prólogo no Céu* será iniciada, examinando primeiramente a música e o libreto, com o foco no cântico celestial e também considerando os elementos tradicionais que precedem a composição e, conseqüentemente, a influenciaram; Posteriormente, na seção “*Le falangi celesti invisibili dietro la nebulosa... Mefistofele solo nell’ombra*” serão analisadas as partes visuais e cênicas, partindo das direções dispostas no libreto, no metalinguístico *Prologo no Teatro* e nas concepções dos diretores cênicos, conforme registrado em entrevistas. Por fim, será apresentada a música mefistofélica, presente ainda no *Prólogo*, em negação ao cântico celestial, considerando os temas e fórmulas que serão repetidas no desenvolvimento da personagem no restante da ópera.

No quinto capítulo, a análise seguirá pelo mesmo caminho, contudo considerando a cena da “*Noite do Sabá Romântico*”, adaptação operística da *Noite de Valpúrgis*. Para a análise do *Horrível*, o texto da cena de Goethe será apresentado, junto com as cenas autocensuradas do autor, para então analisar a sátira satânica e anticatólica construída no libreto de Boito. Também será observado como o coro dos bruxos se opõe diretamente ao coro

celestial, não somente musicalmente, mas também nos aspectos cênicos e visuais. Além disso, serão apresentadas possíveis fontes estéticas para a noite de Valpúrgis de Goethe e, conseqüentemente, o Sabá de Boito, com a apresentação de ilustrações da figura medieval da bruxa datadas dos séculos 15, 16 e 17, para que então a análise seja concluída com a discussão das concepções de cada diretor nas montagens produzidas entre 1989 e 2015.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O MITO FÁUSTICO

1.1. Georgius Sabellicus, a figura histórica que inspirou o *Faustbuch*

Antes da popularização do mito acerca do pacto entre o doutor João Fausto² e o diabo Mefistófeles, dada no final do século 16 com a publicação anônima de *A História do Doutor João Fausto* (1587), somada ao lançamento da célebre peça do dramaturgo inglês contemporâneo de Shakespeare, Christopher Marlowe (1563-1593), *A Trágica História do Doutor Fausto* (1592), a tradição oral acerca do tema se espalhava na Europa, especialmente na Alemanha pós-reforma protestante, contexto do qual fez parte a figura histórica que inspirou a lenda.

De acordo com Ian Watt (1997), em vez de João, como a personagem se popularizou, o nome da figura histórica que a inspirou foi Jorge³ e o primeiro documento que o menciona é uma carta datada de 1507 do erudito Johannes Trithemius (1462-1516) a Johannes Virdung (1463-1538), na qual o remetente inicia seu relato sobre o Fausto histórico chamando-o de “vagabundo” e “impostor”, afirmando que o mesmo professava princípios odiosos e contrários à Santa Igreja. O acadêmico ainda especifica como Fausto se declarava,

De fato, os títulos com os quais ele se declara não são mais do que a marca de uma mente vaidosa e insensata, que deixa o orgulho tomar o lugar da Filosofia! Eis como ele se declara: *Mestre Georgius Sabellicus, o Fausto mais jovem, Príncipe dos Necromantes, Astrólogo, segundo Mago, Quiromante, Agromante, Piromante, e segundo Hidromante.* (COLAVITO, 2011)⁴

Dentre os títulos declarados por Georgius, o “Fausto mais jovem” possivelmente refere-se a São Fausto de Riez, bispo que viveu ao longo do século 5 e foi acusado de heresia

2 Johann Fausten, como escrito no frontispício da edição de 1587 do Fausto anônimo.

3 *Jörg* em alemão e *Georgius* em latim.

4 What indeed are the titles that he claims but the mark of a foolish and vain mind, in which pride takes the place of Philosophy! Behold how he styles himself: *Magister Georgius Sabellicus, the younger Faustus, Prince of Necromancies, Astrologer, second Magus, Chiromancer, Agromancer, Pyromancer, and second Hydromancer* (COLAVITO, 2011. Tradução do alemão para o inglês de G. Belfort. Tradução para o português do autor)

por Santo Agostinho em suas *Confissões* como “[...] o bispo dos maniqueístas⁵, chamado Fausto, grande laço do demônio” (AGOSTINHO, 2015, p. 97). Agostinho também afirma que muitos foram seduzidos pelas armadilhas heréticas do bispo, atraídos por sua fala suave e eloquência, qualidades que o próprio Agostinho reconhecia, mas afirmava ser capaz de “discerni-la das verdades que desejava aprender” (idem, p. 97)

Dentre os outros títulos usados pela figura histórica, Watt (1997) e Colavito (2011) concordam que “o Segundo Mago” é certamente uma referência a Simão, o Mago, personagem bíblico que aparece no livro dos Atos dos Apóstolos e em outros livros apócrifos. Pela tradição da igreja, Simão Mago é considerado o primeiro dos hereges, de seu nome vem o pecado de simonia, i.e., oferecer dinheiro em troca de dons, milagres ou poderes espirituais. Posteriormente, este pecado seria uma das causas centrais da denúncia das 95 teses de Martinho Lutero no século 16, nas quais diretamente relacionou ao pecado de simonia às indulgências vendidas pela igreja.

No que diz respeito às Escrituras, no texto dos *Atos dos Apóstolos*, Simão, que antes exercera arte mágica e charlatanismo em Samaria, oferece dinheiro aos apóstolos em troca de receber o poder para exercer milagres e através da imposição de mãos fazer com que outras pessoas recebessem o Espírito Santo. Prontamente, o mágico é repreendido por São Pedro, a quem implora por oração para que o julgamento de Deus não caia sobre si.

Ainda que o texto dos *Atos* relate um possível arrependimento do mago, Haar (2012) afirma que na tradição cristã Simão Mago não é considerado um discípulo ou sequer uma figura de fé que testemunhou a vida e os ensinamentos de Cristo. Pelo contrário, o personagem é trajado com uma imagem vil, anti-apostólica e até mesmo anticristã:

[...] vários títulos são dados a Simão, incluindo: Cristão, Samaritano, pagão, fundador de uma seita religiosa, mágico, charlatão, filósofo, herege, pai de todas as heresias, um falso Messias, encarnação fingida de Deus; e o primeiro dos Gnósticos. (p. 1)

Os títulos de “falso Messias” e “encarnação fingida de Deus” são referências ao livro *Atos de Pedro*, um dos mais antigos apócrifos do Novo Testamento, provavelmente escrito por

⁵ “O maniqueísmo, assim como outros gnosticismos, buscava explicar a origem do mal no mundo. Para tanto, pensava no mundo de forma dualista sendo gerido por dois princípios, um bom e outro mal, que estavam em luta. Tudo era explicado pela oposição entre os princípios, desde a criação do mundo (cosmogonia), a criação do homem, a moral e o juízo final.” (CORREIA, 2003)

um residente da Ásia Menor antes de 200 d.C. Neste texto, o apóstolo afirma que o mago declarava ser um grande poder de Deus, semelhante a Cristo, e enganava muitos com feitiços, magia e perversão. Além disso, acusava o apóstolo Paulo de ser um feiticeiro e os outros apóstolos de serem traidores. O texto também conta que Simão Mago maravilhava muitos com o poder de voar e, no trigésimo segundo capítulo do livro, desafia Pedro colocando-se em um lugar alto e afirmando que se ele mesmo conseguisse alçar voo toda a multidão presente creeria que sua fé vinha de Deus. No entanto, o apóstolo Pedro clama a Jesus Cristo,

Se Tu permitires que este homem cumpra o que planeja, agora todos os que creram em Ti serão ofendidos, e os sinais e maravilhas que lhes deste através de mim não serão cridos: mostra Tua graça, Senhor, e faça que ele caia das alturas e seja ferido; e não o deixai morrer, mas que seja lesado e quebre sua perna em três partes.⁶ (Atos de Pedro, capítulo XXXII)

Após a prece de Pedro, Simão cai e quebra sua perna em três partes, e o autor do livro narra que durante seu tratamento, Simão, “o anjo de Satanás”, chegou ao seu fim. Segundo Watt (1997), este episódio apócrifo tornou-se popular na tradição da Igreja como um exemplo definitivo de heresia e percorreu a idade média até o século 16, quando o Fausto histórico adota este título de Segundo Mago.

Assim como Simão, o “pai de todas as heresias”, o mágico alemão do século 15 também é visto como um herege que, de acordo com a carta de Trithemius, proclamava que os feitos de Cristo não haviam sido tão maravilhosos e, portanto, tudo poderia ser repetido por ele próprio.

Em relação à formação acadêmica do Fausto histórico, não há documentos que comprovem o título que tradicionalmente recebe. De acordo com Watt (1997), “o mais provável é que Jorge Fausto tenha hoje o título de Doutor somente pelo fato de a história ter ratificado, na posteridade, um tratamento que lhe era dado por cortesia.” (p. 24) No entanto, os aspectos que mais interessam o desenvolvimento do mito fáustico é o que há de grotescamente

⁶ If thou suffer this man to accomplish that which he hath set about, now will all they that have believed on thee be offended, and the signs and wonders which thou hast given them through me will not be believed: hasten thy grace, O Lord, and let him fall from the height and be disabled; and let him not die but be brought to nought, and break his leg in three places. (De “The Apocryphal New Testament, Oxford: Clarendon Press, 1994. Tradução nossa.)

inadequado nesta figura histórica. A tradição que inspira os protagonistas de Marlowe e Goethe dá pouca atenção ao fato de George Sabellicus ter sido:

um individualista impenitente, capaz de abrir seu próprio caminho numa sociedade em que cada vez mais se exigia das pessoas um trabalho regular e uma residência fixa [...] uma encarnação das forças novas que impulsionavam a mudança – por exemplo, a ressurreição dos conhecimentos clássicos pelo humanismo renascentista, paralelamente à sua busca de uma ciência mágica. (ibid, p. 26)

Assim, Watt (1997) conclui que a figura histórica que inspirou, antes das tragédias, uma longa admoestação sobre um exemplo a não ser seguido pelos cristãos da época, também se tornaria uma figura modelo para o homem moderno e para as ideias renascentistas, considerando suas buscas por conhecimento absoluto e poder para reger o mundo. Na próxima seção, serão discutidos elementos presentes nos primeiros escritos memoráveis da lenda do doutor Fausto, o livro de autor anônimo cuja publicação ocorreu em 1587.

1.2. História do Doutor João Fausto de autor anônimo

O livro de autor anônimo sobre o doutor João Fausto, impresso por Johann Spies e publicado em 1587, popularizou-se na Alemanha com o título *Faustbuch*, ao invés do grandioso nome que carrega em seu frontispício: “*História do Doutor João Fausto, o mui famoso mago e necromante, de como ele firmou um contrato com o Diabo por um prazo determinado, das estranhas aventuras que durante esse tempo ele presenciou, provocou e viveu, até, por fim, receber sua bem-merecida paga.*” Como o título sugere, o livro trata da trajetória do doutor desde sua infância até o momento em que recebe o castigo devido pelo pacto. Ainda no frontispício de sua primeira edição, o livro diz ser composto por escritos do próprio mago e servirá apenas como “terrível exemplo e sincera advertência” a todos os curiosos, soberbos e ateus.

Segundo Watt (1997), o livro, posteriormente traduzido para o inglês *Faustbook*, popularizou-se na Alemanha e em território internacional, sendo provavelmente o único material de inspiração para a tragédia escrita por Marlowe cinco anos depois.

No “Prefácio ao Leitor Cristão”, o autor inicia seu texto comparando o pecado de necromancia, cometido por Fausto, à consulta do rei Saul ao espírito do profeta Samuel

através da magia da vidente de Endor (1 Samuel, 28) e a outros episódios tirados do livro *De praestigiis daemonum et incantationibus ac venificiis* de Johann Weyer (1515-1588), que também contam sobre a vida e o castigo de outros magos. Ainda neste prefácio, o autor anônimo afirma que quaisquer fórmulas e invocações foram devidamente excluídas de seu relato para não instigar o leitor a repetir os atos do doutor Fausto, a fim de que o livro não se desvie do caráter admoestador que é proposto desde o título e para que o leitor fizesse dele um “uso cristão” para advertência e correção.

Ao final do prefácio, o autor anuncia uma certa publicação do livro em latim que, no entanto, nunca foi encontrada. Segundo uma nota de rodapé da tradução do livro publicada em 2018, tal afirmação do autor não passaria de uma forma de agregar prestígio e credibilidade ao seu relato, que aqui não é tratado como lenda ou parábola para ensino, mas como o relato da vida de um indivíduo que viveu algumas décadas antes da escrita do livro.

Ao longo de 68 capítulos curtos, escritos em prosa, o autor percorre a vida do doutor João Fausto, desde seu nascimento e estudos, sobre como iniciaram seus interesses pela magia; sobre seu encontro e pacto com o espírito Mefostófiles; e todas as coisas que fez e presenciou durante os vinte e quatro anos que se concluem com seu discurso aos estudantes na noite da consumação do pacto.

Sobre o nascimento do doutor, o autor enfatiza a eximção de seus pais, cristãos devotos, da culpa pelos seus abomináveis atos e, como bem reproduzido nas versões posteriores, o protagonista deste relato já mostra um interesse primordial pelos estudos teológicos, dos quais, porém, se afasta e “abusa da palavra de Deus”. Posteriormente, já como médico e alquimista, conjura o Diabo através “de várias fórmulas mágicas, caracteres e formas de conjuração.” (p. 233) As disputas do doutor Fausto com o espírito demoníaco se desenrolam até o momento em que ambos firmam o contrato escrito de seu punho e assinalado com seu próprio sangue,

Eu, Johannes Faustus, doutor, declaro e reconheço publicamente por meio deste documento firmado de próprio punho que, **tendo decidido especular os elementa**, mas não encontrando tal habilidade entre os dons que me foram concedidos pela graça de Deus, e não a podendo aprender com os homens, entreguei-me ao espírito aqui presente, por nome Mefostófiles, [...] e **o escolhi para me relatar e ensinar aquilo que não sei**, tendo o mesmo se comprometido a ser-me submisso e obediente em tudo. De minha parte, eu prometo e afirmo que, transcorridos **vinte e quatro anos** da data deste documento, ficam-lhe concedidos plenos poderes para pôr e dispor de mim e

de tudo o que é meu, a saber, corpo, alma, carne, sangue e bens, assim como para governar-me e conduzir-me como lhe aprouver por toda a eternidade. [...] (MARLOWE, 2018, p. 245)

Neste curto capítulo, ficam estabelecidos certos aspectos que percorrem as outras versões da lenda: 1) O interesse do doutor Fausto ao fazer o pacto é de alcançar o conhecimento absoluto; 2) O diabo Mefostófiles coloca-se em lugar de “servo” e responsável por ensinar e guiar Fausto em sua jornada. 3) O tempo de vinte quatro anos entre o pacto e seu castigo.

Aqui, como em outras versões, “a figura de Fausto tem sido sempre, praticamente, o ‘garotão cabeludo’, isto é, um intelectual não conformista, um marginal e um caráter suspeito.” (BERMAN, 2007) Neste, o doutor Fausto ainda é jovem e diferente do simples charlatão Georgius Sabellicus. A personagem do livro invoca o modelo do homem moderno, com a sede incessante pelo conhecimento e entendimento do mundo. O relato do autor anônimo também reflete o curso que a Reforma protestante seguia em relação “à magia, aos prazeres da carne, à experiência estética, ao conhecimento secular – em suma, em relação à maioria das aspirações otimistas do Renascimento.” (WATT, 1997, p. 40) Além de um panorama que contempla a visão da época acerca do mundo, do cosmos e de fenômenos naturais.

A popularização do livro anônimo percorreu a Europa, chegando rapidamente ao teatro Elisabetano através da popular peça de Christopher Marlowe, precursor e contemporâneo de Shakespeare. O dramaturgo escreve sua tragédia baseada na vida do doutor Fausto entre 1588 e 1592, ano em que a peça foi apresentada pela primeira vez, tornando-se um de seus principais trabalhos. Na próxima seção, a obra de Marlowe será analisada considerando suas semelhanças com a obra previamente escrita e seus reflexos nas produções futuras acerca da lenda fáustica.

1.3. A Trágica História do Doutor Fausto de Christopher Marlowe

Assim como no *Faustbuch*, a tragédia escrita por Christopher Marlowe conta com o personagem visando alcançar as mesmas aspirações: o prazer e conhecimento absoluto,

tornando-se assim semelhante aos deuses. A primeira cena da peça de Marlowe se inicia de uma forma bem similar à cena noturna em que o Fausto de Goethe declamará seu solilóquio maldizendo as ciências que até então havia estudado: a teologia, a jurisprudência, a filosofia e a medicina. Contudo, na tragédia elisabetana, o doutor não maldiz, mas despede-se destas ciências humanas, que são inúteis para seu objetivo, e declara sua devoção às ciências ocultas, afirmando: “[...] um bom mágico é um poderoso Deus. Trabalha, Fausto, e se assemelha aos deuses.” (MARLOWE, 2018, p. 47) É também em um momento de renúncia total da religião, motivada pelo grande interesse de Fausto pelas ciências ocultas e com a confessa intenção de tornar-se um deus, que o diabo Mefistófeles⁷ manifesta-se ao doutor.

No que diz respeito à figura diabólica de Mefistófeles na tragédia de Marlowe, considera-se primeiramente o pedido de Fausto para que o diabo tome a forma de um frade franciscano ao invés da figura horrível demais em que primeiramente se apresenta. O doutor justifica o pedido declarando que “Um santo veste melhor o demônio” (idem, p. 67). Render (2016) afirma que este é um dos pontos em que a peça se coloca como “anti-católica”, por “demonizar um subgrupo da igreja católica” (p. 22).

Figura 01: O velho Fausto, representado por Richard Burton, e o diabo Mefistófeles, nos trajes de frade franciscano, representado por Andreas Teuber, na adaptação cinematográfica da peça de Marlowe dirigida pelo próprio Richard Burton em 1967.



Fonte: “Doctor Faustus” (Filme em DVD)

⁷ Na tragédia de Marlowe, chama-se Mephistophilis. Mefastófilis na tradução de Luís Bueno. No texto, optei por usar Mefistófeles, que é a tradução bem-aceita da forma que foi usada por Goethe e posteriormente por Boito.

A figura 01 mostra os trajes de frade de Mefistófeles, representado por Andreas Teuber na adaptação cinematográfica da tragédia dirigida e estrelada por Richard Burton em 1967. É importante enfatizar que esta mesma apresentação de Mefisto como um frade franciscano será resgatada na concepção de Boito para sua adaptação da obra de Goethe, como será apresentado mais à frente. Além da posição anti-católica da peça, Render (2016) também presume que o Mefistófeles de Marlowe seja a primeira representação séria e comedida de um diabo no teatro, considerando que aqui a personagem se opõe às marcas características dos diabos que se firmaram desde os autos medievais, sempre representados como fisicamente ativos, com danças e saltos pelo palco.

Equestri (2010) considera incrível a falta de análise sobre a figura mefistofélica na tragédia de Marlowe, levando em conta que é uma personagem tão singular quanto o próprio doutor Fausto. “[...] De certa forma, corresponde a nossas expectativas acerca do que um diabo deveria dizer ou fazer, mas de várias outras formas, desafia essas mesmas expectativas.” (p. 45) Mefistófeles não é somente o Satanás tentador que desafia Cristo no deserto ou que oferece riquezas e poderes em troca de adoração prosternada. O diabo na lenda de Fausto coloca-se na posição de servo que guia o doutor segundo suas próprias intenções. Mefistófeles também se coloca como integrante de uma hierarquia infernal que em certo ponto do enredo será explicada ao doutor Fausto. O pacto firmado aqui é apenas mediado por Mefistófeles, criado de Lúcifer, e se baseia na entrega da alma de Fausto ao senhor do inferno através de um contrato assinado com sangue. Na tragédia, outros diabos, também servos de Lúcifer, apresentam-se para dar coroas e vestes reais a Fausto, de acordo com Mefisto, para mostrar “do que a Mágica é capaz”. (MARLOWE, 2018, p. 99) E em certa cena, o próprio Lúcifer, junto a Belzebu, entra em cena para apresentar os pecados capitais em suas devidas formas e repreender Fausto por ter pensado em Deus e no céu. Finalmente, para bem estabelecer as funções exercidas pelas figuras demoníacas em relação ao doutor Fausto na tragédia de Marlowe, de forma mais expressiva que no livro de autor anônimo, apresentam-se como *dominador*, contudo também como *servo*; *doadores de riquezas*, porém também *acusadores estritos* do não-cumprimento das cláusulas do pacto.

No texto de Marlowe, há o que se pode chamar de “forças positivas”, a oposição a essas figuras diabólicas mencionadas acima. São personagens que tentam advertir o doutor

Fausto a fim de reverter seu penoso fim. No livro de autor anônimo, além do corriqueiro alerta do autor ao leitor, quando a jornada de Fausto caminha para sua conclusão, surge o “Velho que advertiu o doutor Fausto sobre sua vida ímpia”⁸, um velho médico que também aparecerá na tragédia de Marlowe para advertir Fausto. Além disso, no início da peça inglesa também há a intervenção de um “anjo bom” que tenta convencer o pactuário a não se envolver com a magia e voltar-se a Deus. Na conclusão, além do velho já mencionado, alguns eruditos também tentarão convencê-lo a arrepender-se e buscar a misericórdia de Deus. Contudo, tanto o livro anônimo quanto a peça de Marlowe se concluem com a desgraça do ímpio após seu doloroso lamento. Na tragédia elisabetana, é notável o fato de o mesmo coro (representado por um único ator seguindo os costumes da época) que inicia a peça apresentar a conclusão moral da história após a cena final em que o doutor é levado pelos demônios, “[...] Fausto se foi, olhai bem sua queda. Que seu fim terrível exorte os sábios, a apenas pensar no que é proibido, pois seu mistério incita o infiel a tentar mais do que permite o céu.” (MARLOWE, 2018, p. 211)

Além de uma admoestação direcionada ao leitor cristão, como o livro de autor anônimo faz, Christopher Marlowe revela um Fausto incomodado com a configuração cristã do universo que o cerca, inclusive no que diz respeito às descrições do diabo em resposta às suas perguntas. Equestri (2010), referenciando o *A preface to Marlowe* de Simkin (2000), afirma que a peça se mostra profundamente cética, de uma forma que pode inclusive refletir crenças pessoais de seu dramaturgo. Tal aspecto pode ser exemplificado pelo monólogo inicial do doutor Fausto, onde

[...] o público descobre que ele é um homem que domina todas as áreas do conhecimento medieval, mas também se apresenta como um ateuista [...] isso significa que Fausto é um daqueles acadêmicos que não faz distinção entre o Inferno, o reino de danação da crença cristã, e o Elísio, o mundo pós vida dos gregos.⁹ (EQUESTRI, 2010, p. 43)

Ou também, pela contrarresposta do doutor à afirmação de Mefistófeles sobre as disposições dos astros celestes, na qual Fausto afirma que está sendo enganado. Equestri

8 Parte do título do capítulo 52 do livro de autor anônimo. “De um Velho que Advertiu o Doutor Fausto sobre sua Vida Ímpia, Tentando Convertê-lo, e da Ingratidão com que Foi Pago”. (MARLOWE, 2018, p. 385)

9 [...] the audience learns that he is a man who has mastered all of the realms of medieval learning but he is also a stage atheist [...] This means that Faustus is one of those scholars who make no distinction between Hell, the Christian kingdom of damnation, and Elisium, the Greek world of the afterlife. (tradução nossa)

(2010) conclui que o sábio doutor não se vê capaz de aceitar a dualidade proposta pela religião para envolver todo o conceito do *cosmos* em “duas capas”. (p. 44)

A não-conformidade do doutor Fausto vai acompanhar a personagem em versões seguintes da lenda. Desde Marlowe, a personagem somada a sua incessante sede por conhecimento reflete o homem moderno que se desprende da religião e de todos os seus conceitos em nome da razão e da ciência. Seguindo esse legado, deixado por essas duas grandes obras do final do século XVI, a história do doutor Fausto viaja pelos séculos e alcança o menino Johann Wolfgang Goethe na sua tenra infância através do teatro de marionetes. Alguns anos depois, em meados de 1774, é concluído o *Urfaust*, o primeiro de quatro escritos reconhecidos de Goethe sobre a lenda. No próximo capítulo, será apresentado o *Fausto* de Goethe, considerando especialmente sua primeira parte, publicada em 1808, obra que inspirou a quase totalidade das adaptações musicais que abordaram o tema fáustico a partir daquele século.

2. FAUSTO – UMA TRAGÉDIA PARTE I DE GOETHE

Por quase 60 anos, Goethe dedicou-se à composição do seu *Fausto*, desde a primeira versão escrita entre 1772 e 1774, o *Urfaust*, até a publicação póstuma da segunda parte da tragédia em 1832. Contudo, o primeiro contato do menino Johann com a lenda do doutor Fausto data da sua infância, aos 4 anos, através de uma apresentação de teatro de marionetes.

Acerca da grandiosidade deste *Fausto*, Eckermann (2016) registra em suas *Conversações com Goethe* suas impressões: “Não há uma só linha que não revele inequivocamente um cuidadoso estudo do mundo e da vida” (p. 105) E tudo isso é feito graças ao fato de Goethe desde sua juventude ter se versado nas mais variadas ciências. Aos 22 anos, quando inicia os seus primeiros escritos do Fausto, Goethe afirma não apenas ter passeado por essas ciências, mas também declara ter visto a vanidade delas. O “*Faustus*”, mesmo pseudônimo da figura histórica, aqui busca não somente pela *pansofia*, o conhecimento de tudo, como as suas versões anteriores, mas também almeja a plena satisfação de sua existência, ao ponto de dizer ao momento “Para, pois és formoso!”. A esta frase, está condicionado o “pacto-aposta” entre o diabo Mefistófeles, que em Goethe abandona o caráter de frade e adota o costume de um escolar viajante, e Fausto, o doutor que aqui carece de juventude e prazeres. Ao contrário de suas versões anteriores, em que o pactuário é um homem que certamente sequer chegara à meia-idade, na tragédia de Goethe, Fausto é velho e inicia seu primeiro monólogo afirmando sua insatisfação em ter estudado todas as grandes ciências da época (Medicina, Jurisprudência, Filosofia e Teologia), e na avançada idade, ainda ver-se como um “pobre simplório”.

O discurso deprimido de Fausto, não satisfeito com a vida que levou, inicia a primeira parte da tragédia. Contudo, três prólogos antecipam esta cena noturna, uma “Dedicatória”, o “Prólogo no Teatro” e o “Prólogo no Céu”. Neste último nos é apresentado o outro grande personagem da tragédia, o diabo Mefistófeles. Na próxima seção, o prólogo celestial de Goethe será analisado como uma das cenas que alargam as proporções da tragédia de Fausto para além do cenário medieval em que ela se encaixa, fazendo da obra uma jornada pelo metafísico que, como diz o próprio autor, percorre o céu, a terra e o inferno.

2.1. Uma aposta firmada entre Mefistófeles e o Altíssimo

Com claras referências ao diálogo entre *Yahweh* e Satanás, que se apresenta em meio aos “filhos dos deuses”, no início do *Livro de Jó*, sendo tais semelhanças confirmadas pelo próprio Goethe no registro de suas *Conversações*, Mefistófeles inicia suas linhas estabelecendo uma conversa com o Altíssimo¹⁰ seguindo e contrapondo o trecho anterior que contém o canto dos três arcanjos, Miguel, Rafael e Gabriel. Contrário aos versos bem construídos que o antecedem, Mefisto pede perdão por não saber fazer tal fraseado estético ou falar sobre sóis e mundos, como “o pessoal”, i.e., a corte celestial. Por outro lado, suas queixas dizem respeito ao homem, o “mísero deusito da terra”, afirmando que a chamada Razão, dada pelo próprio Deus aos homens, torna a humanidade mais feroz que qualquer animal. Logo, o Altíssimo lhe pergunta se nada há além de queixas ou se o diabo não vê nada de certo na terra, e Mefistófeles responde negativamente, afirmando que já sem prazer algum atormenta a humanidade.

Assim como no texto bíblico *Yahweh* se gaba do seu servo Jó, homem de justiça inigualável; o Altíssimo destaca entre os humanos Fausto, seu servo, afirmando que apesar da aparente confusão em que ele o serve, o velho doutor faz-se como um arbusto que verdeja e no futuro produzirá fruto e flor.

Neste ponto é firmada a aposta, que se assemelha com o acordo feito nos escritos bíblicos acerca da vida do fiel servo Jó, a fim de provar sua fidelidade a Deus. A aposta no *Prólogo* de Goethe é em torno da alma de Fausto. Mefistófeles afirma que logrará levar o doutor pela sua estrada, enquanto o Altíssimo declara que “o homem de bem [...] da trilha certa se acha sempre a par.” (v. 328-329) Firmada a aposta, Deus dá ao diabo “poderes plenos” para tentar Fausto, semelhantes aos poderes delegados por *Yahweh* a Satanás para desgraçar a vida de Jó.

De acordo com as notas de Mazzari (2016 apud GOETHE, 2016), na conclusão desta cena é estabelecida a diferença entre o Satanás bíblico, primeiro da hierarquia, e Mefistófeles, o “magano que pesa menos a Deus” segundo as palavras do próprio Altíssimo. Com tal característica, a figura diabólica vai se comportar ao longo da tragédia, como um “brincalhão”,

10 “Der Herr” (O Senhor) na tradução de Jenny Klabin Segall.

abandonando a postura séria e comedida da personagem de Marlowe, assemelhando-se ao Falstaff das peças shakespearianas. Do mesmo modo, Mefistófeles conclui a cena, iniciada de forma tão sublime e pomposa, de uma forma jocosa e irônica:

Vejo, uma ou outra vez, o Velho com prazer,
Romper com Ele é que seria errôneo.
É, de um grande Senhor, louvável proceder
Mostrar-se tão humano até pra com o demônio.¹¹

Assim conclui-se a cena celestial que será, de acordo com Heise (2001), uma moldura para a peça inteira, considerando que o *Fausto II* terminará também no epílogo celestial construído na cena das furnas montanhosas, quando se cumpre a promessa do Altíssimo de guiar seu servo Fausto à luz. A autora afirma que este cenário é construído como um jogo em que se coloca a terra entre o céu e o inferno e o homem entre Deus e o diabo. Após este grandioso cenário celestial apresentado, o leitor é levado à cena noturna nos aposentos do doutor Fausto, assemelhando-se à cena inicial da tragédia elisabetana, como será discutido na próxima seção.

2.2. Um pacto-aposta entre o velho doutor Fausto e o diabo

Berman (2007) propõe que a personagem Fausto da tragédia de Goethe seja dividida em três metamorfoses: o “sonhador”, o “amador”, através da mediação de Mefistófeles, e, por fim, o “fomentador”, clímax de sua vida, de acordo com o autor. Berman (2007) afirma que na primeira metamorfose, Fausto é apresentado ao público, sozinho, falando consigo mesmo, como outras personagens integrantes da grande linhagem de heróis da qual faz parte. Contudo, diferente de heróis que apresentam solilóquios cheios de sonhos de juventude, o discurso do velho doutor é vazio, ainda que ele tenha alcançado todo o sucesso possível para sua época por estudar todas as grandes ciências de seu tempo.

Nesta primeira cena, chamada *Noite*, escura e sombria, em oposição ao glorioso *Prólogo no Céu*, a angústia de Fausto é abafada com a visão do frasco de veneno em sua

¹¹ *Fausto*. v. 350-353.

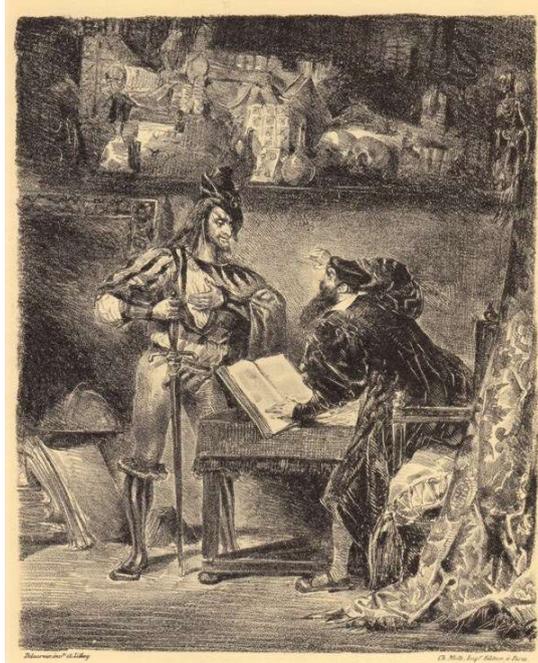
estante. Aqui o suicídio é visto pela personagem como a conclusão de suas limitações. Contudo, ao levar o frasco aos lábios, o doutor ouve os sinos da Páscoa, acompanhados do cantar coral dos anjos: “Cristo ressurgiu! Salve, ente mortal, que do elo fatal do erro original liberto se viu.” (737-741) Os sons fazem-no desistir de tomar o veneno e lembram-no da mensagem e da fé cristã. Fausto conclui suas linhas nesta cena afirmando: “Ressoai, ó doces saudações do Além! Jorra meu pranto, a terra me retém!” (vs. 783-784) Afirmando que aqueles sons o trouxeram de volta à vida. Neste ponto, pode-se ver como diferença clara em relação às suas versões anteriores a insegurança desse Fausto em sua relação dilemática com a religião. Enquanto os anteriores renunciam com avidez às práticas cristãs, este é impedido pelos sons da páscoa que lhe trazem um novo mundo “entre mil lágrimas ferventes” (v. 777).

Na cena seguinte, *Diante das portas da cidade*, Fausto e Wagner, seu discípulo, serão seguidos por um cão preto, que se mostrará como a primeira forma assumida por Mefistófeles, nesta e na primeira das duas cenas chamadas *Quarto de Trabalho*. O cão preto como representação do diabo reflete aqui a crença luterana segundo de que esta seria uma das formas pela qual o espírito maligno se manifesta. Diz a tradição que Lutero afirmava ter tido embates com Satanás, que aparecia em seu quarto de estudo na forma de um cão preto. Em um de seus relatos, conta que ao jogar o animal pela janela, viu-o desaparecer antes de chegar ao chão. De acordo com Mazzari (2016 apud GOETHE, 2016), o cão preto já aparece acompanhando o pactuário em adaptações do *Faustbuch* dos séculos 17 e 18. Na cena de Goethe, Fausto observa o cão deixar um rastro luminoso ao andar em círculos, e seu fãmulô é quem o convence de que não é um fantasma, mas apenas um cão com seus hábitos corriqueiros. Logo, o doutor abandona a suposta relação do cão a algum espírito e aceita associar suas ações a um bom adestramento e, logo, convida-o para segui-los.

Na primeira cena que se ambienta no gabinete de estudos de Fausto, revigorado pela caminhada na manhã de Páscoa, em um sentimento em que “move-se o amor aos seres vivos, move-se o amor a Deus agora” (vs. 1184-1185), o doutor volta-se ao texto sagrado em latim para traduzi-lo. Neste contexto, o cão, que perturba a paz do tradutor ao latir irritado à visão do símbolo druídico desenhado ao pé da porta, transforma-se na figura do escolar viajante que Mefistófeles assumirá durante esta etapa da peça, forma bem ilustrada por Eugène Delacroix (1798-1863) em imagens que, segundo as palavras do próprio Goethe em suas conversações

com Eckermann, superaram suas próprias fantasias em algumas cenas de seu *Fausto*, fazendo de si um talento que encontrou nesta tragédia o seu alimento.

Figura 02: Mefistófeles se manifesta a Fausto na forma de um escolar viajante.



Fonte: Eugène Delacroix (1798-1863)¹²

Diferente da caracterização de frade, calma e comedida, que o diabo toma nas versões anteriores do Fausto, Delacroix ilustra a concepção de Mefistófeles por Goethe apoderando-se da imagem de um estudante viajante com expressões bem acentuadas, que transmite a jocosidade da personagem. Robin (2017) afirma que a configuração de Mefistófeles como um escolar viajante o faz pronto para situações como um debate filosófico, como quando o diabo toma as vestes de Fausto e finge ser o doutor para um estudante que procura tutoria, ou um círculo boêmio, que pode ser exemplificado pela cena da taverna de Auerbach em Leipzig.

Baseando-se nas características que são atribuídas ao diabo nas manifestações artísticas que são construídas ao redor da trama do pacto fáustico, pode-se afirmar que o colocam sempre em uma posição de poder e autoridade, pois será ele o ser cujo contrato concederá ao pactuário poderes que traspassam o conhecimento e o alcance do ser humano.

¹² Disponível em: <https://www.brainpickings.org/2015/04/28/delacroix-goethe-faust/> Acesso em: 16/07/2020 às 19:51.

Consequentemente, o estudante da renascença pode assemelhar-se à figura eclesiástica do Fausto do século XVI, assim como ao diabólico empresário John Milton, performado por Al Pacino na adaptação homônima de 1997 do romance de Morris West, *Devil's Advocate*.

O pacto é firmado entre Mefistófeles e Fausto na segunda cena do *Quarto de Trabalho*. De acordo com Mazzari (2016 apud GOETHE, 2016), aqui o doutor não se apresenta mais como um devoto tradutor da Bíblia, mas como o velho afundado em sua angústia, como previamente na cena *Noite*. No que diz respeito à abordagem religiosa no texto de Goethe, vale citar as palavras do autor nas conversações com Eckermann, afirmando que a religião tem para a arte a importância de um conhecimento da vida,

Deve ser considerada apenas matéria, com os mesmos direitos de todas as outras matérias da vida. Também a crença ou a descrença não são os órgãos pelos quais se devem compreender as obras de arte, são outras as energias e capacidades humanas que se requerem para isso. A arte, porém, deve criar para os órgãos com os quais a compreendemos; se não o fizer, errará o alvo e passará ao largo de nós sem produzir o efeito pretendido. (ECKERMANN, 2016. p. 121)

Contudo, Goethe pontua que os temas religiosos são bons assuntos para manifestações artísticas quando também são “universalmente humanos”. Assim, o autor constrói seu Fausto, em uma angústia humana cercada da ordinária dualidade em sua relação à religião, em que em um momento declara-se movido pelo amor a Deus e aos seres vivos, e noutra afirma-se despreocupado com os “embaraços do outro mundo” e desinteressado em ouvir se há um “abaixo” ou um “em cima”. Ambas asserções são enunciadas no momento do pacto. A condição imposta ao doutor pactuário é que ele possa deitar-se em um leito de prazer a ponto de dizer ao momento “Para, és formoso!”. Aqui, o pacto, com validade de 24 anos, é firmado como uma aposta, pois também parte da descrença do doutor em relação à possibilidade desta façanha. Cardoso (2016) afirma que na tragédia de Goethe, os papéis se invertem. “Pela primeira vez Fausto consegue alcançar um de seus grandes objetivos que é o de subjugar Mefistófeles, transformando enfim em seu capataz.” (p. 93) Cardoso (2016) também afirma que a personagem do doutor é também construída com uma sagacidade superior à do diabo que o acompanha, é com comentários ridicularizadores que Fausto aceita o pacto proposto não por si, mas por Mefistófeles. “Que queres tu dar, pobre demo? Quando é que o gênio humano, em seu afã supremo foi compreendido pela tua raça?” (v. 1.675-7) Mefisto assume no *Fausto* de Goethe a posição de criado que cumpre as ordens de seu senhor, como poderá ser bem

ilustrado na tragédia de Gretchen, pelos ávidos requerimentos de Fausto visando conquistar a jovem. O único anúncio deixado claro pelo diabo, é que na outra vida, os papéis se inverteriam, referindo-se ao castigo do doutor no inferno, aviso com o qual Fausto afirma não se importar, pois ignora os “embaraços do outro mundo”, declarando então o interesse único pelo que poderia ser conquistado em sua vida terrena, em vez de considerar se há “algum ‘embaixo’ e algum ‘em cima’.” (v. 1.670)

A versão definitiva de 1808 da tragédia, diferente do *Urfaust*, de 1774, contém a cena *A cozinha da bruxa*. Nesta cena, a juventude é dada a Fausto através de um feitiço feito pela Bruxa. Aqui há uma prévia menção da *Noite de Valpúrgis*, sabá dos bruxos que sucederá como um *intermezzo* na tragédia de Margarida. Aqui, Mefistófeles é aclamado pela bruxa como uma autoridade infernal, capaz de recompensá-la pelo favor durante o sabá. Ainda nesta cena, o agora jovem Fausto se depara com uma bela visão no espelho mágico, a imagem de uma jovem mulher. Estas linhas antecipam a trama acerca do relacionamento de Fausto e Margarida, que iniciará com a cena seguinte, em que Fausto a verá na rua e exigirá que Mefistófeles arranje seus encontros; tal visão no espelho mágico prenuncia também o casamento ainda mais distante de Fausto e Helena de Tróia na segunda parte da tragédia. Essas visões resultam da vivacidade dos sentidos e da libido de Fausto que afloram junto com a sua juventude devolvida. Mefistófeles afirma que pelo licor afrodisíaco que o fez rejuvenescer também o fará ver a perfeição de Helena em cada mulher. Na próxima seção, será analisada a trama que guiará para a conclusão da primeira parte do *Fausto* de Goethe, a tragédia de Gretchen.

2.3. A tragédia de Gretchen

Seguindo a divisão de Berman (2007), na cena *Rua*, que segue a peça, inicia-se a segunda metamorfose de Fausto, o “amador”. É a cena inicial da tragédia de Margarida, que será a trama principal do restante da primeira parte da tragédia. Margarida, comumente chamada por Goethe de *Gretchen*¹³, é um elemento novo em relação às versões anteriores do Fausto. Entre os acontecimentos da vida do autor que refletem a origem da personagem,

13 Gretchen é diminutivo de Margarete, original alemão do nome da personagem.

conclui-se que essa parte da tragédia se refere ao primeiro amor de sua vida, Friederike Brion, filha de um pastor protestante. Acreditando ter arruinado a vida da moça, por não poder encaixar-se na vida provinciana da qual ela fazia parte, Goethe segue seus aspectos para construir a personagem Margarida, de apenas 14 anos, inocente e pura, que em vão confessa pecados ao padre, e vive sob os olhos atentos da mãe, controladora de todas suas ações.

De acordo com Benjamin (2018), a figura de Margarida, presente desde os primeiros escritos da tragédia em 1774, representa “a filha proletária, a mãe solteira, a infanticida que é executada e na qual a ardente crítica social do movimento Tempestade e Ímpeto já havia se nutrido longamente em poemas e dramas.” (p. 171) Tais aspectos também contribuem para caracterizar a primeira parte do drama como a “tragédia universal da burguesia” (p. 172), concluída no cárcere de Margarida, cena final da primeira parte, considerando que na segunda parte da outra, além dos contornos que Goethe aplica de sua própria época ao cenário medieval, Fausto se encontrará em palácios imperiais e cenários da antiguidade, elementos que de acordo com Benjamin (2018), são observados por Goethe a partir do barroco alemão.

Além disso, encontram-se em Margarida e Marta os duplos femininos de Fausto e Mefistófeles respectivamente. Em primeiro lugar, a moça cujo amor correspondente floresce pelo jovem galanteador e, em seguida, a vizinha, elogiada pelo próprio diabo por ser uma mulher perfeita para o ofício de alcoviteira. Marta tem o papel de guiar Margarida na desfrutação dos prazeres de sua juventude, é ela quem cede o abrigo para os encontros da jovem com Fausto, e também é quem a motiva a usufruir das joias que surgem em sua gaveta, pela mediação sigilosa do diabo.

Mefistófeles surge na cena *Casa da Vizinha* como um “cavalheiro estranho” responsável por entregar a notícia sobre a suposta morte do marido de Marta. Logo, Fausto será inserido em cena, quando se tornará o amado cuja ausência leva embora a paz do coração da jovem Margarida, como ela declama em seu cântico à roda de fiar usando de leves alusões ao canto da esposa do *Cântico dos cânticos*, que declara seus anseios pela presença do amado ao ponto de sair pelas ruas à sua procura. Mazzari (2016 apud GOETHE, 2016) afirma que os versos de Margarida são femininos e singelos, contrapondo ao delírio dilacerado de Fausto quando declara seus desejos pela jovem na cena anterior. Nessas duas cenas, pode-se então ilustrar a declaração de Benjamin (2018) sobre Margarida ser construída também como um oposto de Fausto.

Conforme se dá o desenrolar do relacionamento do casal, na cena *Jardim de Marta*, encontra-se então um dos diálogos centrais da trama, que parte da pergunta de Margarida sobre a relação de Fausto com a religião. A jovem afirma que não basta o amor que ele lhe declara, “Não basta, não, devemos crer também!” (v. 3.421), e o discurso que Fausto desenvolve como resposta a Margarida categoriza Deus como um sentimento tal qual a ventura e o amor, que não pode ser nomeado: “Não tenho nome para tal! O sentimento é tudo; Nome é vapor e som, nublando ardor celeste.” (v. 3.455-3.458), Mazzari (2016 apud GOETHE, 2016) afirma que nestes versos, parte de concepções panteístas, que o próprio Goethe compartilhava, além de uma absolutização do sentimento que marca o movimento *Tempestade e Ímpeto*, que precede o romantismo alemão.

As declarações de Fausto são aceitas como semelhantes ao que o seu padre diz, apesar da forma diferente de dizer. Fausto replica que “é o que dizem no universo todos os corações sob a etérea paisagem” (v. 3462-3), reafirmando suas crenças panteístas, integrando Deus ao universo e multiplicando as possibilidades de entendimento e significação da divindade. Prontamente, Fausto recebe como resposta a declaração insistente de que lhe falta o Cristianismo, seguida da confissão da jovem acerca do seu desconforto em vê-lo acompanhado de Mefistófeles. Fausto, por sua vez, atribui a reação instintiva de Margarida a um presságio da santa inocência e uma simples antipatia da moça, que vê no acompanhante de Fausto um “[...] olhar mau de sarcasmo e a cara meio irada” (v. 3.486) e afirma parecer que “está-lhe gravado na testa que todo humano ser detesta.” (v. 3.487) Tal desconforto que Margarida afirma incomodar seu coração e impedir-lhe de orar se repetirá em seu delírio na cena do cárcere, quando virá Mefistófeles como o diabo que chega junto com o amanhecer para buscar sua alma pecaminosa.

Figura 03: Tenor Ramon Vargas (Fausto) e a soprano Patricia Racette (Margarida) na cena do Jardim de Marta no segundo ato da ópera *Mefistofele* de Arrigo Boito, na concepção de Robert Carsen para a ópera de São Francisco em 2013.



Fonte: Blog “Curtain go up! - Film, opera, music, theater, soccer”.¹⁴

Ainda na cena *Jardim de Marta*, ilustrada acima na montagem de Robert Carsen da ópera *Mefistofele* de Boito, dar-se-á início à trama que levará Margarida a sua desgraça. Almejando ter a oportunidade de encontrar-se a sós com a jovem, Fausto entrega-lhe uma poção que afirma ser sonífero, para fazer a mãe de Margarida ser envolvida em um sono profundo a fim de possibilitar o encontro do casal. Contudo, no decorrer das cenas, descobre-se que a mãe fora envenenada pela poção e Margarida, agora grávida, volta-se à religião e, na icônica cena da *Catedral*, é atormentada por um Espírito Mau, papel que mesmo sendo atribuído a Mefistófeles nas adaptações para a ópera de Gounod e para a cena musicada de Schumann, não tem ligação explícita com ele e nem sequer o mesmo caráter jocoso e sarcástico do magano. Esse Espírito apresenta-se aqui como um acusador, reflexo do remorso da jovem pelos atos previamente cometidos. A cena acaba desenvolvendo-se como uma briga interna na mente de Margarida e com um caráter operístico na forma em que agrega os versos da personagem e do Espírito que a atormenta enquanto ao fundo ouve-se o coro da igreja entoando os versos da missa dos mortos que, na primeira versão da tragédia, é atribuída à morte da mãe envenenada.

¹⁴ Disponível em: <https://josmarlopes.wordpress.com/tag/mefistofele-garden-scene/> Acesso em: 19/08/2020 às 00:29.

A tragédia de Margarida conclui-se então com a cena sombria de seu *Cárcere*, em que é revelado que além de ter envenenado a própria mãe, a jovem também matou afogado o próprio filho. E é a essa criança que Margarida dá a voz em sua canção que é ouvida por Fausto do lado externo do cárcere:

Minha mãe, a perdida,
que me matou!
Meu pai malandro,
Que me trouxe!¹⁵

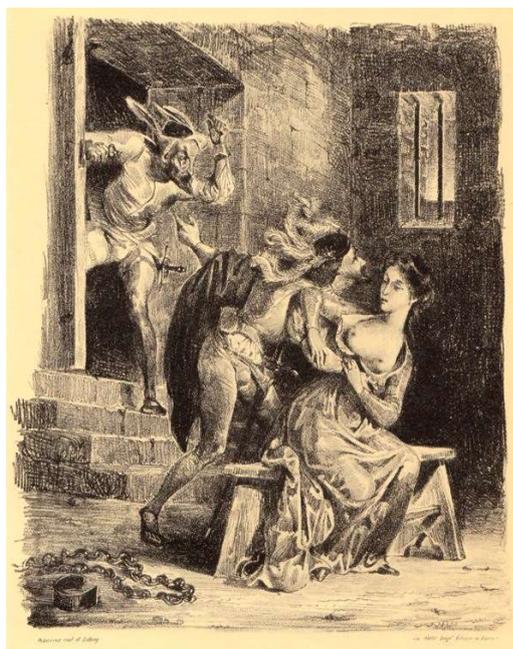
Quando Fausto entra no cárcere, Margarida acredita ser o carcereiro pronto para levá-la a sua sentença capital pelos crimes que cometeu e suplica para que o carrasco não a leve antes da aurora, já que o fim de sua pena não poderia ser dado no meio da noite. Margarida não reconhece Fausto até ouvir sua voz chamando “Gretchen! Gretchen!” (v. 4.460), à qual ela responde “É a voz do meu amado! [...] Ouvi-o a chamar, onde está? Estou livre! Ninguém me impedirá! Quero voar-lhe nos braços! Sentir os seus abraços!” (vs. 4.461-5), novamente atingindo o ápice de suas declamações amorosas ao aludir aos versos bíblicos do *Cântico dos cânticos*, e ao sentir-se levada de volta à rua onde viu Fausto pela primeira vez e ao jardim de Marta, onde seu relacionamento se estabeleceu. Contudo, o delírio que leva a jovem ao momento idílico que previamente viveu é rompido pelo clamor alerta de Fausto para que sejam rápidos, pois de outro modo serão capturados pelo carrasco. A enérgica lembrança de Margarida dos seus momentos amorosos do passado torna-se um questionamento acentuado sobre a ciência de seu salvador acerca dos crimes que cometeu “Ignoras quem pões livre assim?” (V. 4.506). Então, ela confessa para o amado ter matado a própria mãe e ter afogado o filho do casal. Em seu cárcere, Margarida se recusa a fugir, pois afirma que do lado de fora somente há a morte e a vergonha de andar errante e mendigar pela própria indulgência.

Em seus últimos versos, a jovem já alucina a própria sentença, “O sino toou, cai a varinha. Como me agarram e me atam! Do solo me arrastam já à cruenta trava.” (v. 4.590-2) Ao ver seu delírio, Fausto amaldiçoa seu nascimento, assim como Jó, “Ah, nunca tivesse eu nascido!” (v. 4.596) Dá-se aqui então a intervenção de Mefistófeles que aguardava o doutor do lado de fora de seu cárcere. Ao amaldiçoar seu nascimento, Fausto se afasta do propósito

15 *Fausto*. vs. 4.412-15.

inicial do pacto, deitar-se em um leito de prazer ao ponto de dizer ao momento “para, és formoso!”. Ao ver a intervenção do diabo, Margarida acredita ver o espírito que levará sua alma para o castigo eterno, e conseqüentemente entrega-se ao Poder celeste, rogando que as hostes sublimes a cubram e salvem.

Figura 04: No cárcere de Margarida, Mefistófeles afirma que os abandonará caso não o sigam logo.



Fonte: Eugène Delacroix (1798-1863)¹⁶

Como pode-se ver na imagem acima, Delacroix ilustra a cena iluminada pela luz do sol nascente refletida através da pequena janela do cárcere. Mefistófeles apressado à porta, Fausto inquieto tentando convencer Margarida, que apesar de ter suas correntes soltas, expostas no canto esquerdo inferior da imagem, encontra-se sentada, conformada com sua sentença de morte. Dá-se então a conclusão da tragédia de Gretchen com o veredito de Mefistófeles: “Está julgada!”, evocando o amanhecer que traria consigo a sentença de morte a Margarida pelo crime de infanticídio. Mazzari (2016 apud GOETHE, 2016) afirma que Goethe aponta para a jovem o decreto que era tradicionalmente dado para o doutor Fausto no final da peça em companhias de teatro itinerantes. Contudo, na versão definitiva de 1808, a declaração do diabo é seguida da intervenção divina, a voz do alto que afirma: “Está salva!”, antecipando o destino

¹⁶ Disponível em: <https://www.brainpickings.org/2015/04/28/delacroix-goethe-faust/> Acesso em: 16/07/2020 às 19:51.

glorioso de Fausto e a conclusão da aposta nas furnas montanhosas no final da segunda parte, em que Margarida voltará como uma das penitentes intercessoras, que compõem o “eterno-feminino”, amor glorioso que redime a vida do pactuário. Aqui então se conclui a primeira parte da tragédia, cujo enredo se popularizou e inspirou diversas outras obras literárias, musicais e cinematográficas.

Quando questionado em 1827 sobre a ideia encarnada em sua então ainda não finalizada obra, Goethe afirmou:

*Do céu ao inferno passando pela terra talvez servisse, se fosse mesmo necessário. Mas isso não é uma ideia, é o curso da ação. Além disso, que o diabo perca a aposta e um ser humano que incessantemente aspira sair de seus graves erros para algo melhor deva ser redimido, pode ser um pensamento bom, eficaz, que explica algumas coisas, mas não é uma ideia que subjaz ao todo e à cada cena em particular. E que belo resultado eu não teria obtido se quisesse alinhar uma vida tão rica, colorida e extremamente variada como a que representei no *Fausto* ao magro fio de uma única ideia que o perpassasse por inteiro. (ECKERMANN, 2016, p. 598)*

Goethe declara que “o ser humano precisa do poeta para exprimir aquilo que ele próprio é incapaz de dizer.” (idem, p. 410) Consequentemente, o poeta tem o dever de socorrê-lo na insuficiência de palavras, assim como a capacidade de libertá-lo quando o satisfaz. Seguindo essa ideia proposta pelo próprio autor, o leitor do *Fausto* de Goethe encontra em seus escritos uma leitura do homem moderno e de sua época, ideias que o poeta exprime inspiradas nas suas próprias experiências, sendo um ambicioso explorador da vastidão de ciências de sua época.

Também um grande admirador das artes, Goethe tinha um olhar crítico sobre a música de sua época. Suas opiniões sobre algumas de suas idas ao teatro são registradas nas *Conversações*, assim como a sua apreciação de composições baseadas em seus poemas. Na próxima seção, será primeiramente apresentado um panorama das obras musicais que retratam o pacto diabólico e se baseiam em outros escritos, além da tragédia de Goethe. Prontamente, serão expostas as ideias do poeta acerca da música apropriada para seu *Fausto*, para então expor um panorama das mais memoráveis composições musicais, baseadas diretamente em sua obra.

2.4. A música fáustica além de Goethe

A lenda do pacto diabólico é um tema muito presente na música, desde inúmeras composições operísticas até lendas persistentes sobre músicos e compositores que firmaram um contrato com o diabo, em troca de fama e habilidades. Silva (2019) reconta a lenda sobre o violinista e compositor Giuseppe Tartini (1692-1770), que sonhara fazer um pacto com o diabo e ouvi-lo tocar, em seu violino, uma sonata mais bela que qualquer peça musical que já tinha ouvido em sua vida. Ao acordar, Tartini comporia a *Sonata del Trillo del diavolo*. No século XIX, a habilidade incomparável de Niccolò Paganini (1782-1840) levantou boatos sobre um possível pacto, em que o músico teria vendido a alma ao diabo em troca de virtuosismo e fama. Kawabata (2007) considera a fama contemporânea da tragédia de Goethe como motivadora das lendas acerca do compositor, o que inclui “Doutor Fausto” e “Mefistófeles” na lista de vários apelidos que Paganini recebeu durante seus anos de carreira por toda Europa, e relatos de que Satanás acompanhava o compositor disfarçado de um poodle negro, referência à primeira aparição de Mefisto ao doutor, na primeira parte do *Fausto*.

Contemporânea à carreira de Paganini é a composição *Faust* do compositor alemão Louis Spohr, ópera de 1813, que evoca as peças e poemas sobre o doutor Fausto, escritas por Klingler (1752-1831) e Kleist (1777-1811). O enredo da obra inicia com o amor dividido de Fausto por Röschen, que se mantém fiel e constante, e seu anseio por desfrutar do prazer máximo, figurando Kunigunde, noiva do Conde Hugo, por quem é fascinado. Seu desejo motiva seu pacto com o diabo Mefistófeles, que o leva ao inferno no trágico final da ópera.

Em 1831, uma das primeiras *grand operas* francesas, *Robert, le diable*, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), se baseia na lenda medieval do cavaleiro, filho de Satã, para apresentar o combate do divino e do diabólico. Vale frisar que, como será visto posteriormente, além de Mozart, Meyerbeer é o único compositor mencionado por Goethe cujas habilidades seriam suficientes para compor uma ópera baseada em seu *Fausto*. Contudo, algumas décadas depois de sua composição sobre *Robert*, o compositor rejeitaria o libreto da ópera *Faust*, que foi então composta por Gounod. A ópera *Robert, le diable* teve uma recepção

boa do público francês da época, sendo ainda mais popularizada com a reminiscência da *Valse infernale*, do terceiro ato, composta por Liszt, na década de 1840.

No século XX, a ópera *A Rake's Progress* (1951), de Stravinsky (1882-1971), vagamente baseada nas gravuras homônimas de William Hogarth, conta a história de Tom Rakewell, jovem que abandona sua prometida, Anne Truelove, para aventurar-se nos prazeres de Londres, acompanhado de Nick Shadow, que no final revela-se como o diabo. A ópera apresenta um quadro similar ao *Fausto* de Goethe: Tom ocupa o lugar protagonista do doutor Fausto; Nick Shadow, a figura diabólica de Mefistófeles; Anna Truelove evoca a bondade e pureza de Margarida. Ao final, após a morte de Tom em um sanatório, as personagens declamam a moral da história: “para mãos, mentes e corações ociosos, o diabo encontra algo a ser feito.”¹⁷

Em 1955, a ópera *O Anjo de Fogo* (Огненный ангел) de Prokofiev (1891-1953) estreia dois anos após a morte do compositor. Baseada no romance homônimo de Valeri Briussov, a ópera conta a história de Renata, que afirma estar apaixonada, desde sua infância, por um anjo, que sempre a motiva a ser uma boa pessoa. Contudo, quando chega à maioridade, Renata pede ao anjo que tome uma forma humana, para que se consuma seu desejo. Apesar da fúria do anjo causada pelo pedido, ele aceita a proposta. Renata está convencida de que o Conde Heinrich von Otterheim, que ela conhece após a promessa, é a forma humana de seu anjo. Consequentemente, ela se entrega a ele, que a deixa após um ano. O enredo prossegue na busca de Renata por seu amado, jornada que conclui no convento, em que a moça é acusada de estar possessa por um espírito demoníaco, e é condenada à fogueira. Destaca-se nessa ópera, a cena na taverna, que serve de alívio cômico, no quarto ato, em que aparecem Fausto e Mefistófeles.

Historia von D. Johann Fausten de Alfred Schnittke (1934-1998) estreia em 1995. A ópera, em três atos, reconta a história do doutor, seguindo o texto de autor anônimo, de 1587. Em 2006, estreia a ópera de Pascal Dusapin (1955-), *Faustus, the last night*, por sua vez, baseada na tragédia de Marlowe. Keller (2007) declara que essa obra é “uma ópera de ideias, não de ações. É um trabalho desafiador, repleto de referências, complexidades e enigmas,

¹⁷ “for idle hands, and hearts and minds, the Devil finds a work to do.” (tradução nossa)

tanto na música quanto no texto.”¹⁸ (KELLER, 2007, on-line) O enredo se baseia na conversação de Fausto com Mefistófeles, na noite que antecede sua condenação. Há também, intervenções do Anjo Bom, que embalde tenta advertir Fausto de seus delitos.

Entre outras óperas menos conhecidas, podem-se citar *Doktor Johannes Faust* (1938), e *Don Juan und Faust* (1950), ambas de Hermann Reutter (1900-1985), baseadas na versão da lenda para teatro de marionetes e na peça alemã de Grabbe, respectivamente; e *Doktor Faustus* (1983), de Konrad Boehmer (1941-2014), cujo texto é baseado em documentos sobre a figura história do doutor. Na próxima seção, serão exploradas algumas composições baseadas diretamente na versão de Goethe, além das suas considerações sobre uma possível música baseada em sua tragédia.

2.5. A música do *Fausto* de Goethe

No que diz respeito às opiniões de Goethe acerca da possibilidade de levar seu *Fausto* ao palco, encontra-se primeiramente uma fala do autor afirmando de forma abrangente que algumas peças não seriam capazes de passar no palco uma impressão de força igual à expressada no texto lido. “Uma peça que não foi originalmente destinada pela intenção e habilidade do poeta para o palco não se presta para ele, e não importa o que façamos com ela, sempre resta algo de inadequado e irredutível.” (ECKERMANN, 2016, p. 182) Um exemplo adequado e muito admirado por Goethe de peças teatrais é a vasta obra de William Shakespeare, que em sua opinião é o autor cujas peças transparecem em suas personagens o íntimo dos seres humanos.

Já no que concerne à música apropriada para seu *Fausto*, o poeta declarava não haver em seu tempo um compositor que seria capaz de adaptar sua obra para o palco operístico segundo suas expectativas. Goethe ainda adiciona que os aspectos chocantes, repulsivos e terríveis que seu *Fausto* exige para o palco já não condizem com sua época. “Essa música deveria ter o mesmo caráter do *Don Giovanni*; o *Fausto* teria de ser composto por Mozart.” (idem, p. 307) Quando se observa a ópera mozartiana que conta a história do Don Juan,

¹⁸ ““Faustus” is an opera of ideas, not actions. It is a challenging work, replete with references, complexities and puzzles in the music as well as the text.” (tradução nossa)

percebe-se que o caráter de sua estrutura se relaciona com o *Fausto*, pois ainda que com seus aspectos sobrenaturais como o convidado de pedra buscando vingança e os demônios levando Don Giovanni ao inferno na cena final, a cena é ambientada em um contexto cotidiano, onde o drama, o sarcasmo e a jocosidade estão em constante revezamento nas cenas que compõem os dois atos da ópera. Talvez, Goethe quisesse uma Margarida inocente e apaixonada como Zerlina e com seus momentos de sofrimento comparados ao desespero de Donn'Anna ao perder o pai e ser violentada no início da ópera; um Mefistófeles magano e jocosos como Leporello; e um Fausto imponente, sedutor e desafiador como o próprio Don Giovanni. No entanto, tais considerações do autor obviamente faziam-se impossíveis pelo fato de Mozart, o único compositor em quem Goethe confiaria completamente o árduo trabalho de adaptar sua obra, ter morrido em 1791, dezessete anos antes da publicação da primeira parte do *Fausto*.

Em vida, Goethe ouviu sua obra ser musicada, especialmente seus poemas, transformados em canções de vários compositores, dentre os quais pode-se destacar seu contemporâneo Franz Schubert, que eternizou canções de Margarida, como *Der König in Thule* e *Gretchen am Spinnrade*, canção que a personagem canta diante da roca de fiar, entre outros poemas de Goethe, como *Der Erlkönig*, *An Schwager Kronos* e *Heidenröslein*.

Posteriormente, as mesmas canções de Margarida foram adaptadas por Schumann; o italiano Giuseppe Verdi também musicou a canção da roca de fiar, *Perduta ho la pace*, assim como o clamor de Margarida à Mater Dolorosa em *Deh, pietoso, oh Addolorata*. Beethoven, em seu opus 75, deu tom à “canção da pulga” que Mefistófeles entoa na cena *Na Taverna de Auerbach em Leipzig*.

Além das canções mencionadas acima, Schumann compôs, entre 1844 e 1853, seu oratório *Szenen aus Goethes Faust*, com cenas referentes ao *Jardim de Marta*, as cenas de Margarida *Diante dos muros fortificados da cidade* e *Catedral* e excertos da segunda parte da tragédia, incluindo o majestoso final, a cena *Furnas montanhosas, Floresta, Rochedo*.

A obra de Schumann é dividida em três partes; a primeira é focada na tragédia de Margarida. A primeira cena, no jardim, mostra seu idílio amoroso, a cena seguinte, sua prece à Mater Dolorosa, mostra seu remorso e inicia sua declinação até, na cena da Catedral, mostrar seu desespero. Já as cenas da segunda parte, focam em Fausto, iniciam com a *Região Amena*, contrastando com a angústia da cena anterior, segue-se a cena *Meia-Noite*, com a angústia de Fausto, e conclui-se com a cena de sua morte, equivalente à *Inumação*, do texto de Goethe. A

terceira parte apresenta o final glorioso das furnas montanhosas, com a transfiguração de Fausto.

Ainda que Schumann não tenha composto uma obra coerente o suficiente para ser encenada como ópera, há algumas montagens marcantes, como a da Ópera Estatal de Berlim, em 2017, que acrescentou à composição de Schumann trechos atuados do texto de Goethe. Cenas como o *Quarto de Trabalho*, com as famosas linhas mefistofélicas, “Sou o gênio que sempre nega”, e o *Cárcere* de Margarida, foram adicionadas para dar à obra uma completude que fizesse sentido cenicamente. A dinâmica da montagem, dirigida por Jürgen Flimm, contava com pares de cantores e atores para os papéis de Fausto, Mefisto e Margarida. Apesar de Goldmann (2017) afirmar que “Nem a proeza da atuação de Sven-Eric Bechtolf como Mefisto ou Meike Droste como Gretchen poderiam salvar a apresentação de prolixidade e tédio.”¹⁹ (GOLDMANN, 2017, on-line), a montagem conseguiu dar uma forma encenável para as cenas “quase-operísticas” de Schumann.

Figura 05: Elsa Dreisig (soprano), como Gretchen e René Pape como Mefisto, na cena *Catedral* da montagem de Jürgen Flimm, em 2017, para o oratório *Szenen aus Goethes Faust* de Robert Schumann, na ópera de Berlim.



Fonte: *Szenen aus Goethes Faust* (Ópera em Blu-ray)

Na figura acima, pode-se ver um exemplo da encenação, rica em detalhes cênicos, como a coroa florida de Gretchen, representando sua pureza, pastoral, marca que se repetirá

¹⁹ “Not even the acting prowess of Sven-Eric Bechtolf as Mephisto or Meike Droste as Gretchen could save the show from prolixity and tedium.” (tradução nossa)

em outras obras, como cenas da Desdêmona em *Otello*, de Verdi, e da primeira cena de Margarida, no *Jardim de Marta*, na ópera *Mefistofele* de Boito. Ademais, o Mefisto de René Pape, aqui diretamente tomando o papel do Espírito Mau, que atormenta Gretchen na tragédia de Goethe, se apresenta livrando-se de seu disfarce como coralista do coral sacro, que do proscênio, canta o *Dies irae*.

Com uma versão mais concisa da tragédia alemã, que a de Schumann, Hector Berlioz compõe *La Damnation de Faust*, em 1845. Com libreto feito a partir da tradução francesa de Gérard de Nerval do *Fausto* de Goethe, apesar de ter sido concebida como uma “lenda-dramática”, a peça é comumente apresentada como um oratório, pelo desafiador trabalho de encenar a concepção musical do compositor como uma ópera.

O enredo da obra de Berlioz se inicia no Domingo de Páscoa, numa ária contemplativa de Fausto sobre a primavera, seguido do coro dos camponeses, celebrando. Voltando ao seu estúdio, Fausto, a ponto de cometer suicídio, é surpreendido pela aparição de Mefistófeles, que lhe oferece a restauração de sua juventude, tão saudosa, e a consumação de todos os seus desejos. Fausto conhece Margarida, antes contemplada em uma visão provocada por Mefisto. Após seduzir a jovem, ele a abandona. Posteriormente, o diabo conta a Fausto que Margarida está na prisão por ter envenenado a mãe, e será condenada à força no dia seguinte. Ao seguirem ao encontro da jovem, Fausto se depara com aparições demoníacas e descobre que está sendo levado ao inferno por Mefistófeles. Após a sombria cena de danação do doutor, Margarida é salva e recebida por cânticos celestiais. Na última parte, é bem notável a dualidade da construção musical das duas cenas, a primeira, agressiva e infernal, seguida da angélica e gloriosa conclusão.

Em 1854, *Franz Liszt* compõe sua *Faust Symphonie*, em três movimentos dedicados a Fausto, Margarida e Mefistófeles, respectivamente. O primeiro movimento representa as dúvidas e contradições do doutor, dividido em quatro temas que, segundo Santos (2020), representam respectivamente as interrogações metafísicas de Fausto, sua impaciência agressiva, uma evocação da paz e do amor e acentos heroicos. O segundo movimento, dedicado a Margarida, retrata sua ternura, inocência e simplicidade. Já o último movimento, atribuído a Mefistófeles, não tem tema definido, pois é “o espírito que nega”, “o compositor contentou-se em emprestar ao Negador os motivos de Fausto (distorcidos, caricaturados,

ridicularizados) para serem enfrentados e vencidos pelo inefável tema de Margarida” (SANTOS, 2020), representando assim a vitória do “eterno-feminino” redimindo os humanos.

Em 1859, é apresentada pela primeira vez a aclamada ópera *Faust* de Charles Gounod, baseada na peça *Faust et Marguerite* de Michel Carré, vagamente inspirada na primeira parte da obra de Goethe. Dividida em cinco atos, a ópera se inicia no gabinete do doutor Fausto, quando Mefistófeles é invocado para estabelecer o pacto. A obra de Gounod apresenta personagens comumente esquecidas em outras composições, como Valentim, o soldado irmão de Margarida, e Siébel, um dos jovens da taverna de Auerbach em Leipzig, que aqui ganha um papel coadjuvante ao longo da ópera, como um jovem apaixonado por Margarida, personagem que muito se assemelha ao “Cherubino”, da ópera *As Bodas de Fígaro* de Mozart, inclusive por ser uma personagem masculina atribuída a uma mezzo-soprano.

Figura 06: Soprano Gabriella Pace (Margarida) e baixo-barítono Homero Pérez-Miranda (Mefistófeles) em montagem tradicional da ópera *Faust* de Charles Gounod no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 2019
Direção musical de Ira Levin e concepção cênica de André Heller-Lopes.



Fonte: Blog “Movimento.Com”, foto de Ana Clara Miranda.²⁰

Na ópera de Gounod, Margarida recebe uma atenção especial, tornando-se um dos grandes papéis para sopranos na ópera do século XIX. Na concepção de Carré, assim como na de Berlioz, cuja composição precede a escrita da peça que inspirou este libreto, a jovem torna-se o elemento beatificado na conclusão da tragédia, em contraponto a Fausto, que aqui não

²⁰ Disponível em: <https://movimento.com/uma-marguerite-para-faust/> Acesso em: 18/08/2020 às 23:38.

tem o destino glorificado como na obra de Goethe. O quinto ato da ópera termina no cárcere com a batalha entre os apelos de Fausto e Mefistófeles para que Margarida os siga e o clamor da jovem pela salvação de sua própria alma. Sua prece é atendida e a ópera termina com o coro angelical anunciando sua redenção. Ser escolhida como a peça de reabertura do grandioso Metropolitan Opera House em Nova York é um dos sinais da grandeza da popularidade da ópera de Gounod, sendo uma das peças mais repetidas no repertório até os dias atuais. Segundo a tradicionalmente bem-aceita opinião dos críticos, como do brasileiro Leonardo Marques (2019) que comenta a produção mais recente da ópera no país, a ópera de Gounod se destaca entre as adaptações do Fausto pela consistência no que concerne à dramaticidade da peça, sendo a “mais bem-acabada” (MARQUES, 2019)

Dentre as obras diretamente inspiradas na obra de Goethe no século XX, destaca-se a oitava sinfonia de Gustav Mahler. Composta em 1907, “A sinfonia dos Mil” apresenta em sua segunda parte o texto da cena celestial que conclui o poema, nas furnas montanhosas. Pode-se também considerar a ópera *Doktor Faust*, composta por Busoni entre 1916 e 1924 e concluída postumamente por seu aluno Phillip Jarnach. Apesar de ser uma versão contemporânea do mito fáustico, a ópera apresenta elementos da tragédia de Goethe, como a presença da jovem donzela Gretchen, seduzida pelo doutor, e a presença de Valentim, seu irmão, assassinado por Fausto.

Ainda, entre óperas menos conhecidas, podem ser citadas *Faust up to Date*, musical *burlesque* composto por Meyer Lutz (1829-1903), em 1864, como seguimento de uma ópera anterior, do mesmo compositor, chamada *Faust and Marguerite* (1855); *Faust* (1955), de Havergal Brian (1876-1972); e *Votre Faust* (1969), de Henri Pousseur (1929-2009).

No que diz respeito às abordagens do *Fausto* na ópera italiana, Arrigo Boito, experiente libretista posteriormente aclamado por libretos como *La Gioconda* de Ponchielli, *Otello* e *Falstaff* de Verdi, dispõe-se a adaptar em 1868, as duas partes do poema de Goethe, levando ao palco da ópera todo o cenário cósmico proposto pela tragédia alemã, uma obra que percorra a terra, o céu e o inferno, sendo essa a única ópera memorável dos palcos italianos, que não se agradavam muito do tema “sobrenatural”, como será discutido mais à frente. No próximo capítulo, serão apresentadas informações sobre o processo de composição e revisão da ópera e sua concepção inicial, explicada pelo próprio compositor no seu *Prólogo no Teatro*, para que se desenvolva posteriormente a análise de dois pontos chaves da ópera: a tentativa

pioneira do compositor em adaptar a sublime cena celestial do *Prólogo no Céu*, e a adaptação da *Noite de Valpúrgis*, aqui chamada de *Noite do Sabá Romântico* (ou profano), construída como um oposto quase exato ao *Prólogo*, contendo a representação do *horível* que, segundo as palavras de Boito, somado ao *sublime, belo e real*, forma as quatro direções tomadas pela tragédia que serve de base para sua composição.

3. UM *MEFISTOFELE* DE ARRIGO BOITO

3.1. “*Il mio errore porta la data del 1868*”²¹

Na noite do dia 05 de março de 1868, regida pelo próprio compositor, estreava *Mefistofele*, a primeira e única ópera completa de Arrigo Boito (1842-1918). Em uma tentativa, a princípio frustrada, de adaptar para o palco operístico as duas partes do *Fausto* de Goethe em uma produção que beirava as seis horas de duração, Boito escreveu o próprio ambicioso libreto e a música, essa com traços que ressoavam a tradição operística alemã e características da *grand opéra* francesa.

A extensa obra foi dividida em duas récitas: a primeira contando com os dois prólogos (no teatro e no céu) e os três primeiros atos, e a segunda com os dois últimos, divisão equivalente às duas partes da peça de Goethe. A recepção do público italiano não foi favorável. Além do caráter incomum da composição ter frustrado a grande expectativa de uma ópera que segue a tradição das óperas de Giuseppe Verdi, que formavam quase que um cânone para os palcos italianos da época, Coelho (2002) afirma que a falta de experiência do compositor na posição de regente contribuiu para a quase unânime desaprovação do espetáculo. John Muller (2018) vai além e afirma que o compositor não foi capaz de sustentar a própria obra. O biógrafo de Boito, Riccardo Viagrande (2008), sumariza o motivo de fracasso da composição ao fato de o público italiano da época sentir-se desconfortável, não com a música, mas com o conteúdo apresentado; a ópera era algo novo para um “público que, não habituado a este gênero, o recebeu com sonoros assovios.”²² (p. 134) mostrando sua reprovação à obra apresentada.

O *Prólogo no Céu*, que inicia a ópera, surpreendeu a todos os espectadores. Inicialmente com cerca de uma hora de duração, o prólogo rendeu ao maestro muitos aplausos. Michele Risolo, em seu prefácio ao libreto de Boito, datado de 1916, afirma que o prólogo da ópera impressionou pela fusão da poesia e da música em uma única harmonia de

21 “O meu erro ocorreu em 1868” - citação de uma carta de Boito a Francesco D’Ovidio em 1909, referindo-se à ópera *Mefistofele*. (RENSIS, 1932 apud VIAGRANDE, 2008)

22 “[...] pubblico che, non abituato a questo genere, l’accolse con sonori fischi.” (tradução nossa)

inspiração. Contudo, a partir do primeiro ato, a euforia do público começa a declinar até cair completamente na primeira cena do segundo ato. O elemento central para constatar a assertiva anterior sobre a desaprovação do público em relação ao conteúdo da ópera se encontra na segunda cena do segundo ato, a *Noite do Sabá Profano* (ou *Romântico*, como o próprio Boito o chama em seu prólogo no teatro), equivalente à *Noite de Valpúrgis* da obra de Goethe. A grande audiência católica irritou-se profundamente com o tom blasfemo com que a cena foi construída, considerando as constantes paródias diabólicas de cânticos e rituais católicos, como será melhor explanado a seguir. O tom anticatólico da cena se repete no intermezzo sinfônico, em que Boito insere em seu texto mais uma referência a cânticos que fazem parte da liturgia católica. A recepção negativa do público a esses aspectos contribuiu grandemente para o insucesso da primeira versão da ópera, em 1868.

Para ter uma síntese geral da recepção do público, Corazzol (1994) cita o biógrafo Piero Nardi que, baseado em testemunhas da apresentação do primeiro *Mefistofele*, em Milão, em 1868, afirma que as reações do público foram as seguintes:

Prólogo no Céu – aplausos; Primeiro ato – Cenas I e II (Domingo de Páscoa e O Pacto) – silêncio do público, seguido de aplausos frustrados; Segundo ato – Cena I (Jardim de Marta) – aplausos; Segundo ato – Cena II (Noite do Sabá Romântico) – desaprovação geral; Terceiro ato (Cárcere de Margarida) – Assovios; Quarto ato – Cena I (No Palácio Imperial) – sinais de desaprovação; Quarto ato – Cena II (Noite do Sabá Clássico) – aplausos; Intermezzo Sinfônico e Quinto Ato (Epílogo) – revolta do público, assovios; Fracasso da ópera. (CORAZZOL, 1994, p. 215)²³

Pode-se também considerar que houve uma expectativa frustrada do público em geral, considerando que o libreto, publicado dois meses antes, foi recebido com surpresa positiva. O crítico Antonio Ghislanzoni afirmou que Boito teve sucesso em condensar as duas partes da longa tragédia de Goethe em um libreto coeso, apresentando na sua integridade “[...] um vastíssimo quadro de filosofia dramatizada.”²⁴ (NARDI, 1942 apud NIKITOPoulos, 1994, p. 233) Ghislanzoni também afirma em sua crítica não conhecer, entre os poetas italianos da época, alguém capaz de enfrentar tão difícil empreendimento. Consequentemente, o mesmo

23 “[...] Prologo – applausi; atto I, parti I e II – silenzio del pubblico, alla fine applausi contrastati; atto II, I parte – applausi; II parte – disapprovazione generale; atto III – fischi; IV, I parte – segni di disapprovazione; II parte – applausi; intermezzo sinfonico e V atto – sollevazione del pubblico. Fischi; caduta dell’opera.” (tradução nossa)

24 “[...] un vastissimo quadro di filosofia drammatizzata.” (tradução nossa)

crítico afirma que o insucesso da ópera deve ser atribuído à sua construção musical e regência, todavia não ao seu texto.

As duras críticas levantadas contra a ópera fizeram que o compositor se privasse a escrever *Melodrammi* para Ponchielli e Coronaro, e a traduzir poemas e óperas de Wagner para a língua italiana. Contudo, após sete anos, em 1875, Boito volta aos palcos com uma versão repaginada de seu *Mefistofele*. Desta vez para o público de Bolonha, em vez dos espectadores que viram seu fracasso no *La Scala* de Milão. De acordo com Viagrande (2008), antes da reestrea da ópera completa, houve publicações das partituras para piano do interlúdio sinfônico “*La Battaglia*”, que não faz parte da versão definitiva da ópera, e do dueto “*Forma ideal purissima*”, que está presente, com algumas modificações, no quarto ato das versões seguintes da ópera. Além disso, houve uma “feliz apresentação” do Prólogo no Céu em forma de concerto em 1871, quatro anos antes da apresentação da ópera revisada. Apesar de ter sido bem-sucedida, a versão de 1875 não foi definitiva, ainda houve outra revisão em 1879, que resultou na versão que chegou aos nossos dias. Na próxima seção, será apresentado um breve panorama sobre a vida e formação de Boito nos anos que precedem a composição da ópera fáustica. Além disso, será retratado o movimento *Scapigliatura*, grupo boêmio que surgiu entre os intelectuais e artistas italianos na segunda metade do século XIX.

3.2. Arrigo Boito e a *Scapigliatura*

Em 1842, em Pádua, nasceu Enrico Giuseppe Giovanni Boito, filho do pintor Silvestro Boito e da condessa Giuseppina Radolinska, de acordo com Viagrande (2008), duas personagens bem diferentes que “transmitiram ao filho aquela personalidade assim complexa que o fez oscilar em um eterno dualismo.” (p. 15) De seu pai, Arrigo recebera a tendência à boemia assim como o amor pela arte; já de sua mãe, obteve uma curiosidade insaciável. Em 1853, Arrigo iniciou seus estudos de violino e piano; contudo, não sendo um aluno de dedicação exemplar, faliu no exame final de seu primeiro ano de conservatório. Porém, teve uma melhora significativa no ano seguinte, graças a sua amizade com Franco Faccio, “com

quem dividiu os ideais de uma grande arte e suas primeiras batalhas musicais”²⁵ (VIAGRANDE, 2008, p. 16) Sobre os feitos do compositor que precedem seu *Mefistofele*, pode-se considerar o destaque obtido com a composição de uma sinfonia em Lá maior. Viagrande (2008) declara que esta sinfonia foi bem recebida pela crítica musical, que elogiou o jovem poeta como uma revelação na composição, aplaudindo, especialmente, o caráter cíclico ascendente e descendente dos tons ao decorrer da sinfonia, que ele repetiria de uma forma amadurecida em seu *Mefistofele*.

Figura 07: Arrigo Boito na última década do século XIX.



Fonte: Wikipédia.²⁶

Como um libretista que também nutria um amor tanto pela literatura como pela música, Boito já havia escrito peças. Para Faccio, destaca-se o libreto de *Amleto*, baseado na peça *Hamlet* de Shakespeare, num tempo em que o poeta já sondava a composição de seu *Fausto* e de *Nerone*, sua ópera inacabada. Na Itália, ainda jovem, frequentou a casa de Giuseppe Verdi, para quem escreveu o texto do *Hino das Nações* (*Inno delle Nazioni*), que teve sua composição concluída em 1862. Em Paris, conheceu Auber, Berlioz, Gounod, compositores considerados inovadores na época, os dois últimos famosos por suas adaptações da obra de Goethe, como já mencionado anteriormente. Nas décadas seguintes, destacam-se a

²⁵ “[...] con il quale condivise gli ideali di una grande arte e le prime battaglie artistiche.” (tradução nossa)

²⁶ Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Arrigo_Boito Acesso em: 30/08/2020 às 21:26

revisão do libreto de *Simon Boccanegra* para Verdi, incluindo cenas inteiras escritas por Boito, além das óperas shakespearianas, *Otello* e *Falstaff*, para o mesmo compositor; Boito também escreve *Maria Tudor*, para Carlos Gomes, compositor brasileiro que teve uma relação intensa com os artistas da *Scapigliatura*; outros trabalhos notáveis de Boito foram os libretos de *La Gioconda*, para Ponchielli, e de *Ero e Leandro*, ópera cuja música o libretista tencionava compor, mas que foi concedida a Bottesini. Além disso, Boito também traduziu ciclos de canções de Wagner para a língua italiana, além de óperas completas, como a célebre *Tristan und Isolde*. Como tradutor, e por amor à atriz italiana Eleonora Duse, com quem teve, além de uma grande amizade, um caso extraconjugal, traduziu dramas de Shakespeare, como *Antônio e Cleópatra* e *Macbeth*. Ademais, Boito ocupa um lugar de intelectual das artes, tanto da música, quanto da literatura, tendo também uma grande inclinação para a crítica das artes plásticas, assim como a junção das três grandes manifestações artísticas em plenitude de consenso na ópera. Tal ideal se apresenta como uma das grandes motivações do movimento *Scapigliatura*, que surge na Itália em meados da década de 1860.

Como dito anteriormente, segundo o biógrafo Viagrande (2008), Boito herdou de seu pai a inclinação para a vida boêmia, sendo a *Scapigliatura* o círculo em que se inseriu. De acordo com Cabiati (2017), o nome do movimento pode ser explicado pelas palavras de Arrighi, em uma apresentação do grupo de artistas e intelectuais, publicada em 1857, em um almanaque popular: uma personificação da “estupidez e da loucura, repositório de desordem, do espírito da independência e de oposição à ordem estabelecida.”²⁷ (ARRIGHI, 1857, apud CABIATI, 2017) Assim, o movimento *Scapigliatura* surge em Milão como um contraponto ao movimento romântico, avivado com o *Risorgimento* na década de 1840. Com inspirações fundamentais na *bohème* francesa, Cabiati (2017) afirma que o movimento, que durou cerca de vinte anos, ainda que não fosse bem organizado, compartilhava de um mesmo ideal: confrontar a tradição romântica italiana. Ghignoli (2012) lista, como alguns dos principais nomes do movimento: Emilio Praga, Arrigo e Camillo Boito, Iginio Ugo Tarchetti, Giuseppe Rovani e Giovanni Camerana. Del Principe (1996) introduz as motivações dos *scapigliati*

27“storditaggine e della follia, serbatoio del disordine, dello spirito d’indipendenza e di opposizione agli ordini stabiliti” (tradução nossa)

como a junção de esforços para protestar contra o capitalismo, as tradições católicas, e o militarismo e, portanto, “viveram em conflito perpétuo com uma burguesia próspera”²⁸ (p. 11)

Das características da *Scapigliatura*, a que mais teve reflexo na obra de Boito foi a ideia de “*Le tre arti*” (as três artes), i.e., a síntese perfeita entre poesia, música e artes plásticas, esta última incluindo pintura, escultura e arquitetura. Rovani é quem escreve sobre essa ideia de unidade, em 1874. Viagrande (2008) cita uma carta de Boito para Bottesini, datada de 1870, sobre o libreto de *Ero e Leandro*, onde afirma que os timbres dos instrumentos são capazes de representar as cores, “o azul seria representado pelos instrumentos de cordas, o amarelo pelos oboés, pelos fagotes, para criar um ambiente pastoral, o violeta pelas flautas, pelos clarinetes, pelos clarones, o vermelho pelos metais.” (DE RENSIS, 1931 apud VIAGRANDE, 2008, p. 52) Aqui, como afirma o biógrafo, ainda que o compositor não tenha tido a capacidade de seguir as direções de Boito, o libretista expressa os ideais de unidade das artes, compartilhado pelos membros da *Scapigliatura*. Viagrande (2008) também menciona o contraste cenográfico do primeiro colóquio de Iago e Otelo, na ópera de Verdi com a cena posterior, em que Desdêmona surge rodeada de mulheres e crianças. O vilão, Iago, se estabelece como uma figura infernal; Desdêmona, como seu oposto, inocente e puro.

[...] A apoteose de Desdêmona em um jardim, símbolo do paraíso na literatura medieval, pretendia não só aliviar a tensão do dramático colóquio entre Otelo e Iago, mas também antecipar a felicidade eterna da mulher, que é morta no quarto ato, vestida de branco, como uma santa medieval, entre uma imagem sagrada e um genuflexório, onde, pouco antes, ela havia rezado.²⁹ (VIAGRANDE, 2008, p. 53)

Nas orientações de Boito sobre a construção cênica do trecho descrito acima, pode-se ver a preocupação com os detalhes da imagem, como complemento ao texto e à música. Contudo, Viagrande (2008) afirma que, além disso, o poeta também se esforça em estabelecer “uma correspondência entre a realidade e um mundo simbólico.” (p. 53)

John J.H. Muller (2018) menciona que a *Scapigliatura* tinha como uma de suas motivações fundar um novo caminho para a ópera italiana (entre outras artes), considerando

28 “[...] and lived in perpetual conflict with a prospering bourgeoisie.” (tradução nossa)

29 “[...] l’apoteosi di Desdemona in un giardino, simbolo, per la letteratura medievale, del paradiso, non aveva soltanto lo scopo di alleggerire la tensione del drammatico colloquio tra Otello e Iago, ma anche di anticipare la felicità eterna della donna che viene uccisa nell’atto quarto, vestita di bianco, come una santa medievale, tra un’immagine sacra e un inginocchiatoio, dove, poco prima, aveva pregato.” (tradução nossa)

que a produtividade de Verdi, cujas óperas formavam o principal repertório italiano da época, havia caído drasticamente na década de 1860. Contudo, de acordo com o professor, o novo caminho, que se sustentou até os últimos suspiros da ópera romântica italiana, foi o verismo, que se estabeleceu a partir da década de 1880, com obras de compositores, dentre os quais se destacam Mascagni, Leoncavallo, Puccini e Cilea. Contudo, a fim de propor esses novos rumos que a ópera italiana deveria seguir, durante o movimento *scapigliato*, Boito teceu grandes críticas à tradição italiana que o precedia. Duse (1976) cita as palavras da “Ode à arte italiana” de Boito, afirmando que a tradição triunfante contamina a sagrada arte de Pergolesi e Marcello como as paredes de um bordel profanariam um altar santo. Apesar de não proferir críticas diretas a Verdi, com quem já tinha parceria em alguns trabalhos naquela década, Duse (1976) afirma que o compositor certamente tomou para si as ofensas de Boito, considerando as irônicas críticas à reapresentação de *I Lombardi*, ópera dos primórdios da carreira de Verdi. Boito também atacou Eugène Scribe, libretista francês, descrevendo como infeliz, descuidado e ignorante o seu libreto para a ópera *I Vespri Siciliani*, também de Verdi.

Segundo Duse (1976), Boito louvava a capacidade do compositor de escrever seus próprios libretos, hábito não condizente com a tradição italiana, mas emergente com o grande sucesso de Richard Wagner, que escreveu música e texto de todas as suas óperas. Boito afirmava que antes de músico, o compositor precisa ser poeta, para preparar antecipadamente as imagens que intende entregar ao seu público, sem precisar preocupar-se posteriormente na procura de sons corretos para as palavras de outros. Boito afirmava que a Itália se contentava com músicos facilmente satisfeitos com poetas de versos medíocres como Solera, Piave, Somma e Cammarano, libretistas que escreviam “meros pretextos para necessidades cênicas e vocais, obviamente ‘descuidados do importante papel que hoje é esperado que eles desempenhem.’”³⁰ (DUSE, 1976, p. 61)

Para Boito, o sucesso da arte operística aconteceria quando dessem a importância devida à arte dramática: “para fazer do melodrama um ‘poema elevado, trágico e épico, mímico e rapsódico’, era necessário, na opinião de Boito, voltar, para inspirar-se, à tragédia

30 “[...] mere pretext for certain vocal and scenic requirements, obviously ‘unaware of the important role which is today expected to be played by them.’” (tradução nossa)

grega e ao mistério medieval”³¹ (DUSE, 1976, p. 65), conseqüentemente, indo além das necessidades impostas pelo virtuosismo vocal do bel-canto e da unidade escassa entre música e cena. Para isso, além de apostar nesses ideais de forma nos seus libretos para outros compositores, Boito dedicou-se a provar a força de seus argumentos nos libretos de suas duas óperas, *Mefistofele* e a incompleta *Nerone*, ambos envolvendo uma briga dualística entre o bem e o mal, tema significativamente presente na obra de Boito, chamado por Viagrande (2008) de “dualismo boitano”. Na próxima seção, será observado o conceito da ópera *Mefistofele* e suas fontes de inspiração para a elaboração de seu libreto, objeto bem sucedido, de acordo com a crítica já mencionada de Ghislanzoni, em expressar seus ideais para composições textuais necessárias para o cenário italiano da época.

3.3. O conceito da ópera *Mefistofele*

A primeira pergunta que pode ser feita acerca da ópera de Boito é sobre a razão de intitular sua obra com o nome da personagem diabólica, em vez do nome *Fausto*, que intitula a obra central em que a adaptação é baseada, a tragédia de Goethe. A primeira resposta possível para tal questionamento é que sua composição é datada apenas nove anos após a estreia da bem apreciada ópera francesa de Charles Gounod, *Faust*, que se debruça sobre o mesmo enredo, baseando-se na peça *Faust et Marguerite de Carré*, por sua vez, baseada na primeira parte da tragédia alemã. Uma situação similar aconteceria décadas depois, ao escrever o libreto de *Otello* para Verdi. Boito proporia ao compositor uma mudança semelhante, que fosse dado à ópera o nome *Jago*, antagonista da tragédia. Para a troca no título desta obra, considerou-se apenas o fato da peça shakespeariana já ter sido previamente levada aos palcos operísticos por Gioacchino Rossini com uma composição homônima. Contudo, Verdi recusou a proposta, afirmando que caso sua composição fosse um fracasso, cairia gloriosamente como *Otello* e não acovardada pelo nome de *Jago*.

No entanto, ao investigar o prefácio da ópera, intitulado *Prólogo no Teatro*, conclui-se que a grande apreciação do público à composição de Gounod não foi o maior dos motivos

31 “in order to make of the melodramma an ‘elevated poem, tragic and epic, mimic and rhapsodic’, it was necessary, in Boito’s opinion, to return, for inspiration, to the Greek tragedy and the medieval mystery.” (tradução nossa)

para Boito decidir intitular sua ópera *Mefistofele* em vez de *Faust*. A grande razão para a escolha do título se deve ao fato de Mefistófeles ser o “espírito da negação”, a imagem do mal que se contrapõe ao homem e às forças celestiais.

Nikitopoulos (1994) afirma que, ao analisar as anotações de Boito nos textos sobre o mito fáustico, podia ser identificado um grande interesse do compositor na etimologia do nome diabólico, Mefistófeles. Dar à ópera o nome da personagem reforça a ideia de estabelecer, em sua obra, uma dualidade, uma guerra entre o Sublime, as hostes celestiais, e o Horrível, a “congregação infernal”³², representadas pela sua maior figura, “um inimigo da luz”³³.

O conceito de *Mefistofele* é explicado de forma detalhada no *Prólogo no Teatro*, prefácio apresentado por três atores unicamente na primeiríssima récita de sua ópera. Nesse texto, em que é oferecido ao público um panorama da gênese e da estética da obra, o compositor afirma visar a apresentação de quatro pontos: O Sublime no prólogo no céu, o Horrível³⁴ na noite do sabá romântico, o Real no domingo de páscoa e o Belo na noite do sabá clássico. A personagem Autor – que toma as palavras do próprio compositor – afirma em uma conversa com o Espectador e o Crítico teatral que esses quatro elementos da arte (que bem podem ser representados como Céu, Inferno, Terra e Elísio respectivamente) são como Norte, Sul, Leste e Oeste da tragédia de Goethe e, conseqüentemente, assim serão de sua ópera.

Considerando as repetidas adaptações da lenda do doutor Fausto para a literatura e para a música no século 19, Boito usa do diálogo entre o Autor e o Crítico Teatral para responder os possíveis questionamentos do público sobre a razão de uma nova versão entre tantas outras. O segundo menciona entre várias versões as de Spohr, Berlioz, Schumann, Liszt e Gounod, afirmando ser um assunto “*usé jusqu’ à la corde*”, i.e., demasiadamente usado. O Autor se justifica pelo fato de *Faust* ser um assunto eterno e inesgotável, que percorre a história da humanidade desde a própria Bíblia. “Se esta noite for desmentido o sistema de Darwin, devemos crer que Adão tenha mesmo sido o primeiro homem, logo Adão é o primeiro Fausto,

32 “Infernale congrega”, como Mefisto chama o séquito de bruxas e bruxos em verso da Noite do Sabá romântico.

33 “Düntzer, nella *Faustsage*, dá a questo nome uma etimologia grega, lo fa derivare da: *mé fotofilés*, che significa *nemico della luce*.” (BOITO, 1916, p. 40, nota de rodapé) – “Düntzer, na *Faustsage*, dá a este nome uma etimologia grega, o deriva de: *mé fotofiles*, que significa *inimigo da luz*.” (tradução nossa)

34 No prólogo no teatro, o Autor usa a palavra “Orrido” e não “Grottesco” (Grottesco), como um termo que se opõe ao sublime.

e o segundo é Jó, e o terceiro é Salomão...”³⁵ (BOITO, 1916, p. 34) Além dos tempos bíblicos e mitológicos, o autor passeia pelos faustos das artes, chegando a Goethe e menciona o desejo deste por uma ópera de seu *Fausto* escrita pelo compositor de *Don Giovanni*, desígnio ideal e impossível, como mencionado anteriormente. Ao comentar as produções do próprio século, Boito descreve o trabalho de Gounod como ideal e vago e lamenta a não existência de uma ópera sobre Mefistófeles, “o Fígaro das trevas”, aos moldes de *O Barbeiro de Sevilha* e *Guilherme Tell*, grandes obras de Gioacchino Rossini.

Falando da personagem Mefistófeles, que dá nome à ópera, o Autor prossegue declarando que, assim como o Fausto que percorre a história da humanidade em suas várias versões, também se faz tão antigo quanto a Bíblia, apresentando-se no início como a serpente do Éden.

Jó tem um Mefistófeles que se chama Satanás, Homero tem um que se chama Têrsites, Shakespeare tem um que se chama Falstaff. A inspiração original de Goethe está na formação, com estes três, em um tipo só, infernal como Satanás, grotesco como Têrsites, epicúreo como Falstaff. Mefistófeles é a encarnação do *Não* eterno ao Verdadeiro, ao Belo, ao Bom.³⁶ (BOITO, 1916, p. 36)

Esta encarnação do “não eterno” é bem-apresentada na ária de Mefistófeles no primeiro ato da ópera, que bebe das famosas linhas da tragédia de Goethe, “O gênio sou que sempre nega!” (v. 1.338). Acompanhado de um cromatismo descendente constante, que se opõe à música sempre ascendente do canto celestial, o diabo afirma rir e animar-se com esta sílaba: ‘Não!’. E por toda a ópera, assim será construída a música mefistofélica, como uma negação à divindade, seja na solenidade ironizada pelo magano, seja no cromatismo oposto à música do *Prólogo no Céu*, também presente nas cenas de redenção de Margarida, ao fim do terceiro ato, e de Fausto, na conclusão da ópera.

No prólogo no teatro da ópera *Mefistofele*, o crítico inicia a discussão afirmando que já leu todas as obras possíveis que tratam do Fausto e já teve contato com todas as obras musicais compostas inspiradas no mito até então, para concluir que é um assunto esgotado,

35 “Se dimenticando per questa sera il sistema di Darwin, dobbiamo credere che Adamo sia próprio stato il primo uomo, ecco che Adamo è il primo Faust, e il secondo è Giobbe, e il terzo è Salomone...” (tradução nossa)

36 “Giobbe ha un Mefistofele che si chiama Satana, Omero ne ha uno che si chiama Tersite, Shakespeare ne ha uno che si chiama Falstaff. L’ispirazione originale di Goethe sta nel formare, com questi tre tipi, un tipo solo, infernale come Satana, grottesco come Tersite, epicureo come Falstaff. Mefistofele è l’incarnazione del *No* eterno al Vero, al Bello, al Buono.” (tradução nossa)

logo não precisa de mais obras debruçando-se sobre ele. Então, o Autor defende veementemente a universalidade do tópico fáustico, desde a Bíblia até além de Goethe. Seu longo monólogo é interrompido pela terceira e última personagem deste prólogo, o Espectador,

Durante o comentário acerca do conceito da personagem-título da ópera, o Autor é interrompido por um terceiro personagem, o Espectador, que pede para que poupe o público de explicações sobre a música que será apresentada, confessando que toda a belíssima teoria e comentários do Autor e do Crítico não são de seu interesse ao assistir uma obra de arte. “Eu quero que a arte me fale sozinha, sem a ajuda da ciência, da história e da erudição.” (p. 37) O Autor reitera que o Espectador desconhecido é o público que ele procura e espera. Consequentemente, pode-se concluir que, com este prólogo, Boito continua sua crítica à tradição operística italiana de sua época, afirmando que a audiência, como a do Teatro Alla Scala de Milão, que o assistia naquela noite, não tinha erudição ou interesse pela teoria artística e estética explicada, sobre a qual sua obra se debruça. Portanto, o Espectador, representando um membro daquela mesma audiência, o interrompe e protesta pelo início imediato da obra musical. Todavia, o compositor, encarnado na figura do Autor, não finaliza seu discurso sem recomendar, tanto à personagem quanto à plateia que o assiste, que não deixem a atenção ser tomada por frivolidades cotidianas dos teatros italianos da época, como a conversa desmedida ou os olhares voltados às “belas senhoras” que ali se encontravam.

Em sua última recomendação antes do início de sua música, Boito exige de seu público a postura característica da recente tradição operística alemã fundamentada por Wagner, que tinha como objetivo principal fazer o público se desligar de sua realidade cotidiana e concentrar toda atenção para a história desenvolvida no palco. Para este fim, a iluminação seria tirada da plateia, para também destacar as variações de cores da iluminação do palco; já a orquestra tomaria seu lugar no fosso, abaixo do palco, para que o público tivesse a sensação do surgimento da música por todo o espaço físico. Tudo para que, de acordo com as palavras do próprio Wagner, os personagens dessem “a ilusão de estarem maiores e serem super-humanos.” (NEW GROVE, 1980, p. 313. v.2 apud DUDEQUE, 2009, p. 7)

Ao longo do *Prólogo no Teatro*, Boito, nas figuras do autor e do crítico teatral, não pôde evitar gabar-se de todo o seu extenso estudo sobre as obras que recontam a história do Doutor Fausto. Nikitopoulos (1994), em seu artigo, “*Fu il Faust di Goethe l’única fonte del*

Mefistofele?”, afirma que, apesar de não ter cativado o público milanês da estreia, o primeiro prólogo muito interessa aos estudiosos da obra de Boito, pois aponta que, apesar da tragédia de Goethe ser a principal fonte de inspiração e “fidelidade” da composição, não fora a única. Nikitopoulos (1994) lista o que chama de “*La competenza faustiana di Boito*”, como pode ser visto na Tabela 1 abaixo, uma relação de vinte e seis obras mencionadas pelo Crítico, pelo Autor e nas notas de rodapé do primeiro libreto. Dessa lista, dezoito volumes são referenciados no livro *Faust dans l’histoire et dans la légende* de Ristelhuber, presente na biblioteca pessoal de Boito, replicada no Conservatório de Parma.

TABELA 1: A competência “Faustológica” de Boito (As citações das óperas sobre Fausto utilizadas no libreto de 1868 da ópera *Mefistofele*)

OBRA:	MENCIONADA POR/EM:
“O primeiro e o segundo <i>Fausto</i> de Goethe.”	Crítico, Autor, nota.
“O <i>Fausto</i> de Stolte.”	Crítico.
“A lenda de Widmann traduzida para o francês por Palma Cayet.”	Crítico, Autor, nota.
“A lenda de Spies impressa em 1637 em Frankfurt.”	Crítico, Autor.
“ <i>Disquisitio de Fausto</i> de Neumann”	Crítico.
“ <i>Oratio Fausti ad studiosos</i> , que foi escrito pelo próprio Fausto e, após sua morte, publicado por Wagner, anotado e corrigido por seu <i>spiritus familiaris</i> Auerhan.”	Crítico.
“ <i>Ballad of the Life and Death of Doctor Faustus</i> , publicado em Londres, em 1587.”	Crítico, nota.
“Os <i>Colloquia oder Tischreden</i> de Lutero”	Crítico.
“As páginas escritas por Heine sobre Fausto, na sua Alemanha.	Crítico.
“O <i>muito erudito</i> trabalho de Ristelhuber: <i>Faust dans l’histoire et dans la legende.</i> ”	Crítico, nota.
“ <i>L’essai sur Goethe</i> de Blaze de Bury.”	Crítico, nota.
“O estudo filosófico de Caro, inserido na <i>Revue des deux</i>	Crítico.

<i>mondes</i> , de 1865.”	
“A lenda de Hoch.”	Autor.
“A história de Antonio Hamilton.”	Autor.
“O romance de Klinger.”	Autor.
“A peça de Marlowe, no final do século 16.”	Autor, nota.
“O <i>Fausto</i> de Lenau, metade romance, metade tragédia.”	Autor, nota.
“ <i>L’Allemagne</i> de Madame de Staël”	Autor.
“ <i>As alegres comadres de Windsor</i> de Shakespeare.”	Nota.
“A <i>Faustsage</i> de Düntzer.”	Nota.
“Van Sichem, duas gravuras sobre Fausto, Amsterdã, 1622.”	Nota.
“A tradução italiana de Maffei do <i>Fausto</i> de Goethe.”	Nota.
“A tradução francesa de Blaze de Bury do <i>Fausto</i> de Goethe.”	Nota.
“A tradução francesa de Gérard de Nerval do <i>Fausto</i> de Goethe.”	Nota.
“A tradução francesa de Porchat do <i>Fausto</i> de Goethe.”	Nota.

Fonte: NIKITOPOULOS, 1994, p. 243.³⁷

Nikitopoulos (1994) afirma que, de todos os livros, o volume com mais anotações é o estudo de Ristelhuber. Boito anota nas bordas da página 184 do volume os gêneros literários já compostos sobre a lenda do doutor Fausto, em uma relação que se assemelha quase que perfeitamente com a lista mencionada pelo Autor, no prólogo, para argumentar acerca da universalidade do tema.

O conhecimento de Boito sobre a lenda, além da obra de Goethe, pode ser marcada por alguns aspectos de sua composição, como a aparição de Mefistófeles em um traje de frade cinzento, em vez da figura de um cão, como na tragédia alemã. A justificativa do Autor, no primeiro Prólogo, baseia-se nas possibilidades do drama italiano da época, a impossibilidade de colocar um cão no palco, ou a ridícula opção de colocar um homem em trajes caninos no

³⁷ Tabela C (Tavola C), parcialmente traduzido e com adaptações. Há alguns erros nas informações dispostas na tabela, como a publicação de Spies sendo datada de 1637, em vez de 1587, ou a menção do *Oratio ad studiosos* como uma publicação, quando na verdade é apenas um capítulo do livro de 1587. Contudo, Nikitopoulos (1994) mantém esses dados incorretos para depois comentá-los como marcas da imprecisão de Boito, provavelmente devida ao seu apego ao estudo de Ristelhuber e a sua possibilidade humana de errar, mesmo sendo um erudito.

contexto de uma ópera lírica. Contudo, a marca dos trajes de frade evoca o *Fausto anônimo* e a tragédia de Marlowe, ambos publicados no século 16.

A escolha pela alternativa antiga, de vestir Mefistófeles com o hábito sacerdotal é também o primeiro dos vários elementos que acentuam o anti-catolicismo do poema de Goethe, de acordo com as notas do próprio Boito. Esse aspecto, que causou grande desconforto na audiência da primeira apresentação, torna-se mais evidente em trechos corais da *Noite do Sabá romântico*, onde as bruxas cantam para Mefisto uma paródia de cânticos sacros católicos, e entoam em círculo ao redor do diabo, tal como os rituais religiosos, seguindo as direções do libreto que sugerem: “Bruxas e bruxos inclinam-se em círculo ao redor de Mefistófeles, parodiando a forma do catolicismo” (BOITO, 1916, p. 67). Nikitopoulos (1994) cita, em nota, a *Analisi musicale del “Mefistofele” di Arrigo Boito*, escrita por G. Ricordi e publicada na “*Gazzetta musicale di Milano*” em 1868. Esta análise menciona a irritação de católicos membros da audiência com o coro que canta:

Rei! Rei! Rei! Do mágico
Trono de Satanás,
Brilha, trovoa, fulgura
Tua lei soberana.
Contudo! Perdoa-me,
Desvia teu furor,
Miserere! Rei! Rei!
Miserere de nós.
(BOITO, 1916, p. 67)³⁸

Como de costume na composição de Boito, o coro repete mais duas estrofes com a mesma métrica, e provavelmente com o mesmo motivo da primeira. O teor blasfemo deste trecho coral causou grande desconforto da plateia, portanto foi eliminado na revisão, assim como o “*Intermezzo Sinfônico*”, que faz referências ao cântico *Te Deum* católico, assim como o trecho mencionado acima parodia o *Miserere*. No entanto, a música do *intermezzo* ainda sobreviveu às revisões, contendo uma versão para piano a quatro mãos no acervo do Conservatório de Milão, diferente dos outros trechos, que se perderam.

Quanto ao traje de frade, o elemento tomado por anticatólico permanece nos libretos posteriores às revisões da década de 1870. Consequentemente, nos libretos impressos a partir

³⁸ Re! Re! Re! sul magico / Trono di Satána / Splenda, tuoni, sfolgori / Tua legge sovrana. / Ma deh! Perdona a me, / Storna I fulmini tuoi, / Miserere! Re! Re! / Miserere di noi. (tradução nossa)

de 1881, Boito adiciona uma nota afirmando que os trajes seguem a “tradição da lenda”, referindo-se aos escritos que antecedem a obra de Goethe.

Nikitopoulos (1994) cita alguns pontos característicos aos quais Boito se apegou ao elaborar a imagem do seu Mefistófeles, baseando-se sempre nos escritos e ilustrações que se tornaram tradicionais no assunto do mito fáustico. Além do traje de frade franciscano, outros elementos que deveriam fazer parte da composição do diabo seriam um rosário, um livro e um sino, seguindo a caracterização da personagem, apresentada em uma gravura do holandês Christoffel Van Sichem (1581-1658), como pode ser visto abaixo.

Figura 08: *Faust und Mephistopheles* de Christoffel Van Sichem (1581-1658)



Fonte: Disponível em akg-images.de.

Dentre esses elementos, Nikitopoulos (1994) afirma que o que mais chama atenção de Boito é o sino, considerando suas anotações às margens do longo estudo de Ristelhuber. Primordialmente, o objeto refere-se ao livro anônimo, especificamente aos termos exigidos por Fausto, no quinto capítulo. Em seu terceiro encontro com o diabo Mefistófeles, o doutor pede que um sino sempre anuncie sua chegada. No entanto, o compositor não sugere o objeto como parte da caracterização cênica da personagem, e sim marca a presença do sino em sua música. Não somente no colóquio com o doutor, mas em cenas ao longo da ópera, há um motivo musical que anuncia Mefisto: notas graves em staccato ou acentuadas, seguidas de

uma nota aguda com *appoggiatura*³⁹. Essa fórmula musical anuncia a figura diabólica em quatro cenas da ópera: no *scherzo strumentale*, que antecede sua primeira ária, no *Prólogo no Céu*; no motivo musical que acompanha sua entrada na cena do pacto; como acompanhamento a alguns de seus versos no jardim de Marta, na primeira cena do segundo ato; e, por fim, na *Noite do Sabá romântico*. Tais trechos podem ser vistos nas figuras a seguir.

Figura 09: Motivo que acompanha a aparição de Mefistófeles no *Prólogo no Céu*.

IIº TEMPO.
INSTRUMENTAL SCHERZO.

Allegretto. ♩ = 144.

Piano.

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

Figura 10: Motivo musical que ocorre quando Mefistófeles deixa seu disfarce de frade, na segunda cena do primeiro ato da ópera.

Scherzo. ♩ = 120.

MEPH. FAUST.

Che bacca - no! Mes-ser, mi co-man-da - - te. Que-stoe - ra
What a hub - bub! Good sir, at your de - sire. Then here we

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

Figura 11: Motivo musical que acompanha os versos de Mefistófeles na cena do jardim de Marta.

-ra. Pur trop - po'e tre - pi - do ve - do quel - l'o - ra.
bed. I feel for those Who stand just on the brink of it.

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

³⁹ Também chamada de “Nota de gracejo”.

Figura 12: Motivo musical que anuncia Mefistófeles no início da *Noite do Sabá romântico*.

MEPH.
Su cam - mi - na, cam - mi - na, cam - mi - na, che lon -
Come on high - er, and high - er, and high - er, See 'tis

CHOIR.
Bassi
Cam - mi - na, cam - mi - na, cam -
On high - er, and high - er, and

allarg

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

Nos trechos acima, pode-se ver que o mesmo motivo é repetido de forma no mínimo similar nas diferentes cenas. As notas graves normalmente são reproduzidas pelo fagote, instrumento que terá participação efetiva como acompanhamento das linhas de Mefisto durante toda a ópera. Além do fagote, em algumas cenas, como na *Noite do Sabá romântico*, as trompas e os clarinetes também contribuem para as notas graves do motivo. A nota aguda, estridente, imitando o soar do sino, é feita pelas madeiras mais agudas, o flautim e a flauta, e no *prólogo no Céu*, em um pizzicato bem sonoro dos violinos.

Nikitopoulos (1994) afirma, ao citar as palavras de Ildebrando Pizzetti, em seu artigo “*Il Faust della leggenda, del poema, e del dramma musicale*”, sobre o esforço de Boito em fazer desse motivo uma “fotografia musical” de Mefistófeles, mantendo-o em repetições imutáveis, que esta seja a representação sonora do sino, elemento que recebeu grande atenção de Boito, tanto na leitura de Ristelhuber, quanto na menção à gravura de Van Sichem.

Além desses esforços, que podem ser concluídos como meios para criar uma obra que unisse as três artes, Boito se importa em criar uma ópera simétrica, assim como a obra de Goethe, que começa e termina em cenas celestiais. Sua obra, portanto, também conclui da forma como começa, com o mesmo tema de fanfarra e, inclusive, com a mesma palavra “*Ave*”, cantada pelo coro angélico, tanto no prólogo, quanto na redenção de Fausto, no epílogo.

O *Prólogo no Céu*, definida por John J.H. Muller (2018) como a música mais felizmente composta da ópera inteira, é dividida em seções, tal como uma sinfonia clássica à

qual se assoma o elemento coral, de acordo com as notas do próprio Boito, no libreto de 1868. Há quatro movimentos no *Prólogo*, separados por um *intermezzo drammatico*:

- 1- Preludio e coro;
- 2- *Scherzo strumentale*;
- um *intermezzo drammatico*;
- 3- *Scherzo vocale*; e
- 4- *Salmodia finale*.

Esta forma sinfônica colaborou para que o *Prólogo no Céu* fosse apresentado em formato de oratório, desde 1871. Atualmente, ainda que, assim como a ópera inteira, tenha passado por duas revisões, a cena mantém a mesma estrutura proposta pelo compositor, em sua primeira versão, e ainda é apresentada em concertos, como um recorte coerente da obra.

Além do *Prólogo*, Torre Franca (1920) defende que todos os trechos equivalentes à primeira parte da tragédia de Goethe são construídos também com a coerente estrutura de uma sinfonia, em quatro movimentos, sendo assim: o *Domingo de Páscoa* (*Allegro*⁴⁰), alegre e vívido; *O Jardim de Marta* (*Andante*), com um relaxante tom pastoral; *A Noite do Sabá romântico* (*Scherzo*), com danças e movimentos corais ferozes e agitados; e *A Morte de Margarida* (*Finale*), que, de acordo com o crítico, também retoma os momentos musicais mais significantes dos movimentos (atos) anteriores, como o típico final de uma sinfonia clássica.

Torre Franca (1920) afirma que a obra de Boito certamente era escassa em aspectos românticos, raramente mostrando quebras de ritmo, grandes modulações ou liberdades virtuosas para as linhas vocais. O crítico afirma que de características verdadeiramente românticas na ópera *Mefistofele*, não há nada além do amor de Boito por melodias populares, que podem ser exemplificadas pelas danças do *Domingo de Páscoa* e por trechos que ressoam o ritmo *alla polacca*, no dueto final do primeiro ato. Por outro lado, a simetria e equilíbrio de sua composição ressoam mais como produtos de um amante nostálgico da tradição clássica.

⁴⁰ A sinfonia clássica normalmente se divide na seguinte estrutura: *Allegro*, movimento alegre e animado; *Andante*, movimento lento em contraste ao primeiro; *Scherzo*, movimento dançante e jocoso; *Finale*, movimento que conclui a sinfonia, normalmente mostra virtuosismo e poder da orquestra e repete temas importantes dos movimentos anteriores. (Informações retiradas do livro: POGUE & SPECK, 2019. *Música Clássica para Leigos*. Alta Books: Rio de Janeiro.)

No entanto, o crítico afirma que tal conclusão não poderia ser tomada até que houvesse do público o conhecimento da outra ópera do compositor, *Nerone*, que somente foi lançada em meados da década de 1920, concluída por Arturo Toscanini, Vincenzo Tommasini e Antonio Smareglia.

Além da já mencionada influência da ópera alemã na composição de Boito, deve-se considerar que seus anos no círculo artístico de Paris, durante as décadas de 1850 e 1860, ajudaram a construir o conceito musical de sua ópera. Torre Franca (1920) menciona que as danças do primeiro ato da ópera *Mefistofele* ressoam o amor de Boito pela música de Chopin, pianista e compositor polonês radicado em Paris. O crítico sugere que provavelmente a música de Chopin tenha chegado precocemente a Boito, por influência de sua mãe, que era polonesa.

Muller (2018) concorda com Torre Franca (1920) ao assumir a dificuldade de identificar o caráter da ópera de Boito, considerando que é sua primeira e única composição operística completa, visto que *Nerone* foi concluída por outros compositores. Contudo, pode-se afirmar que *Mefistofele*, como suma de sua obra, se assemelha mais à *grand opéra* francesa do que a qualquer parte da tradição italiana.

Além das óperas diretamente baseadas na obra de Goethe, como as compostas por Berlioz e Gounod, entre as décadas de 1840 e 1850, há também outras obras famosas que abordavam a dualidade sobrenatural em sua construção musical, tema que era normalmente evitado pela ópera italiana da época, mas que despertava grande interesse de Boito. Franz Liszt (1811-1886), um dos grandes nomes da música parisiense da época, tinha em suas composições, além da Sinfonia Fausto e das valsas Mefisto, outras obras que se baseavam livremente neste tema. Chung (2014) afirma que uma das composições de Liszt que mais agradava o público parisiense, pelo grande virtuosismo e poder, era sua *Réminiscences de Robert le diable* (1841), uma fantasia baseada na ópera *Robert, le diable* (1831) de Meyerbeer, considerada uma das primeiras grandes composições da Ópera de Paris. Tanto a “reminiscência” de Liszt, quanto a própria ópera de Meyerbeer são evidentemente evocadas na construção da dualidade musical da obra de Boito, o que reflete um grande conhecimento e aceitação do repertório vigente nos palcos franceses da época pelo compositor, ao contrário de sua opinião feroz sobre os rumos da ópera italiana. Portanto, na próxima seção, será discutido como a música francesa para a lenda *Robert, le diable* se encaixa como uma das principais fontes para a construção musical do mito fáustico pelas notas de Boito.

3.4. *Robert, le diable* de Meyerbeer como espelho para o *Mefistofele* de Boito

Baseada em uma lenda medieval sobre um cavaleiro que descobre ser filho de Satanás, a *grand opéra* francesa do compositor alemão Giacomo Meyerbeer (1791-1864) pode ser estabelecida como uma das grandes influências na construção da música mefistofélica de Boito, como será detalhadamente explanado na análise da ópera, nos próximos capítulos.

Além do grande sucesso de Liszt na Paris daquela época, sendo a reminiscência da ópera *Robert, le diable* uma das preferidas do público, o que aumenta a probabilidade de conhecimento da obra por Boito, vale ressaltar que Goethe, em uma conversação de 1829, registrada por Eckermann (2016), menciona Meyerbeer, como um compositor vivo que seria capaz de escrever uma ópera baseada em seu *Fausto*. As palavras do autor alemão provavelmente motivaram Barbier e Carré a oferecer o libreto da ópera *Faust* primeiramente a Meyerbeer. No entanto, o compositor rejeitou o trabalho, que foi eternizado nas notas de Gounod, no final da década de 1850. (GRAVES, 1958, p. 80)

Apesar da recusa de Meyerbeer de compor uma ópera diretamente baseada no *Fausto* de Goethe, sua ópera *Robert, le diable*, de 1831, dispõe de um enredo que livremente ressoa o mito fáustico, além da construção dualística da música infernal e angélica em cenários que percorrem a obra inteira.

Robert, protagonista da ópera, se encontra no meio da batalha cósmica que se trava em sua história, assim como o Fausto. Suas linhas passeiam entre dois extremos representados principalmente por Bertram, o diabo, e Alice, figura beatificada, assim como Gretchen na tragédia de Goethe.

A ópera inicia quando Robert, duque da Normandia, chega à Sicília para oferecer corte à princesa Isabelle. Em uma taverna, ouve Raimbault, um bardo, cantar a história de Robert, o filho do diabo, como se fosse uma história antiga e fantasiosa. Contudo, o duque nota que a história de sua vida está sendo recontada e o condena a morte. Mas Alice, sua meia-irmã e prometida do bardo, intercede por seu amado, ao apresentar-se trazendo o testamento de sua mãe. Ao chegar, Alice se assombra com a figura de Bertram, pai de Robert, afirmando que ele se parece com o diabo derrotado pelo arcanjo Miguel, em uma pintura de sua igreja.

O enredo prossegue com a disputa de Robert com o príncipe de Granada, duelo pela conquista de Isabelle, a princesa siciliana. Contudo, Bertram motiva o duque a se afastar e voltar-se a outra missão, fazendo com que ele perca o torneio e o coração de Isabelle.

Alice presencia a cena terrível da invocação de Bertram a espíritos malignos, que clamam o nome de Robert, afirmando que ele pertence a eles. O diabólico Bertram declara que Robert poderia reconquistar Isabelle, caso colhesse um ramo mágico num túmulo, de onde as freiras mortas se levantam para guia-lo até o ramo. Robert vai até Isabelle com a intenção de raptá-la, contudo ouve suas declarações de amor por ele e quebra o ramo mágico, o que destrói seu poder.

Bertram oferece a Robert poderes em troca de assinar um pacto com o Diabo antes da meia-noite. Contudo, o duque é distraído por Alice, que intervém contra os planos de Bertram, que acaba sendo engolido pelo inferno quando os sinos da igreja soam a meia-noite. A ópera se conclui com o casamento de Robert e Isabelle.

No enredo da ópera, pode-se notar algumas semelhanças com o *Fausto* de Goethe. Além do pacto diabólico, proposto no último ato da ópera, é marcante a figura beatificada feminina, tanto na princesa Isabelle, que representa a salvação e o amor puro e perfeito de Robert, quanto em Alice, que é o “anjo bom” intercessor, que intervém contra os planos maquiavélicos do diabo Bertram.

No primeiro ato, a cena em que Alice vê Bertram como o diabo, presente na pintura de sua igreja, muito ressoa os comentários de Gretchen no *Jardim de Marta*, ao afirmar que a figura de Mefisto a incomoda e causa pavor. Além disso, a música de Alice é construída de forma oposta e conflitante com a música infernal, como pode ser melhor notado no terceiro ato, quando a moça escuta ao longe a invocação de Bertram aos espíritos maus.

Considerando as semelhanças musicais com a composição de Boito, notam-se os prelúdios e aberturas construídos no contraste de seções com os mesmos temas, intervenções conjuntas da orquestra em uníssono, grande presença da harpa e das madeiras para criar um tom pastoral e angélico, que muito se assemelha à forma que Boito dá a seus interlúdios instrumentais. Além disso, o terceiro ato tem a marcante valsa infernal, que é motivo central

da reminiscência de Liszt, além do *ballet* das freiras mortas, que conclui o ato com um coro feroz, cantando “Ele é nosso!”⁴¹”

Nesta cena, há o ápice das semelhanças entre as óperas de Meyerbeer e Boito: as duas notáveis intervenções corais, “*Il est à nous*”, que conclui o *ballet* das freiras mortas, na ópera *Robert, le diable*, e “*Riddiamo, riddiamo, che il mondo è caduto!*”, resposta coral à balada do Mundo (*Ecco il mondo*), no Sabá romântico da ópera *Mefistofele*. Nas figuras abaixo, podem ser vistos os trechos que iniciam os dois movimentos corais.

Figura 13: “*Il est à nous!*” do terceiro ato da ópera *Robert, le diable*.

The image shows a page of a musical score for the opera *Robert, le diable*. It features a piano introduction and three vocal staves (Soprano, Tenor, and Bass). The piano part is marked 'Allegro alla breve.' and 'PIANO.' with dynamics 'pp' and 'f'p. The vocal parts have lyrics in Italian and English. The lyrics are: 'Già nel la re te ca' / 'He now la re te our, ca' / 'He nel la re te our, ca'. The score ends with a trill in the piano part.

The Royal Edition.—"Roberto il Diavolo."—(300)

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte com texto em italiano e inglês. (Boosey & Co. Londres, 1870)

⁴¹ “*Il est à nous!*” (tradução nossa)

Figura 14: “Riddiamo, riddiamo, che il mondo è caduto!” do segundo ato da ópera *Mefistofele*.

The image shows a musical score for a chorus. It is titled "Allegro focoso. ♩ = 160". The vocal parts are for Soprani, Altí, Tenori, and Bassi. The lyrics are: "Rid-dia - - - mo! Rid- come turn ye! ye! come". The piano accompaniment is marked "sempre ff". The score is numbered "468355".

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

O fortíssimo e ágil acompanhamento orquestral, uníssono em oitavas em Meyerbeer, e com saltos de oitavas em Boito soam com a mesma intenção: anunciar o que será cantado a seguir: No primeiro, os demônios declarando sua posse de Robert, e, no segundo, as bruxas celebrando a queda do mundo. Além disso, a construção geral dos coros nas duas cenas infernais se assemelha no uso de uníssonos agressivos também na parte vocal. Isso pode ser observado na quase totalidade da conclusão do terceiro ato da ópera de Meyerbeer, e na maior parte do coro das bruxas da ópera de Boito, com exceção aos trechos em que o compositor faz uma imitação de fórmulas musicais típicas da música sacra, como a fuga e cânon.

Como já mencionado anteriormente, a imitação da composição de Boito a alguns elementos dos rituais católicos foi um dos principais motivos que causaram a irritação do público na primeira récita da ópera, em 1868, que se refletiu na péssima recepção da estreia. Contudo, a ópera passou por duas grandes revisões, uma em 1875 e outra em 1879. Segundo

Muller (2018), não há uma página sequer do primeiro libreto que tenha chegado ao público dos dias de hoje sem quaisquer alterações. Na próxima seção, serão analisadas as principais divergências entre o libreto original e suas revisões.

3.5. Diferenças entre o primeiro *Mefistofele* e suas revisões

Infelizmente, o único resquício musical publicado da primeira versão da ópera *Mefistofele* que vai além da música que chegou aos palcos atuais, foi o *intermezzo sinfonico*, reduzido para piano, publicado pela Ricordi antes da primeira reestrea da ópera, em 1875. Conseqüentemente, a música apresentada em 1868 é um mistério do qual pouco se pode conjecturar, além da possível repetição, exata ou variada, de fórmulas que sobreviveram às revisões para outras estrofes com a mesma métrica, presentes nos libretos anteriores à versão definitiva. Desse modo, esta seção se dedicará a analisar as diferenças entre os libretos, textos ainda disponíveis ao público.

Além do já mencionado *Prólogo no teatro*⁴², apresentado unicamente na primeira récita, a primeira versão da ópera se dividia em um prólogo, o *Prólogo no céu*, e cinco atos: o primeiro com duas cenas, *O domingo de Páscoa* e *O pacto*; o segundo ato, também com duas cenas, *O jardim* e *A noite do Sabá*; o terceiro ato, intitulado *Morte de Margarida*; o quarto, apresentando *O palácio imperial* e *A noite do Sabá clássico*; o intermezzo sinfônico, chamado *A batalha*; e, por fim, o quinto ato, intitulado *A morte de Fausto*.

Na primeira revisão, de 1875, a ópera já foi apresentada com a sua estrutura definitiva, com um prólogo, quatro atos e um epílogo, excluindo as cenas do palácio imperial e o intermezzo. O quinto ato se tornou o epílogo da ópera, com a morte de Fausto. Contudo, a cena final não se dá no átrio do palácio do doutor, como na tragédia de Goethe e na primeira versão da ópera, e sim de volta ao quarto de trabalho, apresentado na cena do pacto. Esse aspecto também ilustra a tentativa de Boito de criar uma narrativa simétrica, assim como o coro dos anjos inicia e termina a ópera, ou como a primeira palavra cantada (“*Ave*”) é também a última. A jornada do doutor Fausto começa e conclui no seu laboratório.

⁴² Os títulos das cenas da ópera, no original, são as seguintes: Prologo in teatro; Prologo in cielo; La domenica di Pasqua; Il patto; Il giardino; La notte del Sabba; Morte di Margherita; Il palazzo imperiale; La notte del Sabba classico; La battaglia; La morte di Faust. (tradução nossa)

Além dos textos no *Prólogo* e na *Noite do Sabá romântico*, no segundo ato da ópera, que serão melhor analisados mais a frente, é notável a condensação do domingo de Páscoa. Na primeira versão, o texto é dividido entre solos, inicia com dois estudantes conversando, seguidos de duas moças, com curtas estrofes declamadas por uma burguesa e posteriormente por um mendigo, tal como é apresentada a cena camponesa no texto de Goethe. Na segunda versão, ainda mais reduzida na terceira, todos os versos, além dos cantados por Fausto e Wagner, seu discípulo, são atribuídos ao coro. Os estudantes são divididos em dois grupos, um de tenores e outro de baixos, que alternam frases até a entrada do coro feminino, representando as moças, que atravessam a cena cantando. Boito constrói a música coral de uma forma crescente, em que a aglomeração de camponeses aumenta gradativamente. Contudo, utilizando de seções do coro para esse feito e não de cantores solos, como na primeira versão.

Após uma breve reflexão de Fausto, sobre a chegada da primavera, há um diálogo com Wagner, que afirma apreciar as caminhadas com o doutor, contudo desgostar da presença de toda aquela gente. Boito (1916) marca em seu libreto que Wagner é “do tipo pedante insípido e pretencioso” (p. 51) e está para Fausto como uma imitação, assim como o macaco se assemelha ao homem. Logo, as intervenções do estudante são sempre superficiais quando comparadas à visão do doutor, tanto em relação aos camponeses, quanto ao frade, disfarce de Mefisto que, apesar de já estar presente na cena, é percebido por Fausto apenas após a dança coral (“*Juhé! Juhé! Juheisa!*”), que segue seu diálogo com Wagner.

Nas revisões da cena do pacto, há trechos inteiros que foram retirados do monólogo de Fausto, que antecede o surgimento de Mefisto ao abandonar o disfarce de frade. O primeiro texto de Boito apresenta o Fausto tradutor da Bíblia, após o texto da ária “*Dai campi, dai pratti*”, que inicia a cena e é basicamente igual à sua versão definitiva. As direções cênicas do libreto são as seguintes: “(Fausto) Abre um Evangelho colocado em um púlpito alto. Então pensa; pega uma pena. Durante este comentário, o Frade solta um uivo longo e sombrio da alcova”⁴³ (p. 53) O comentário que é interrompido pelo uivo de Mefisto é sobre a tradução do primeiro verso do evangelho de São João, “No princípio era o Verbo”, assim como se dá na

⁴³ “Apri un Vangelo posto su d’un alto leggio. Poi pensa; piglia una penna. Durante questo commento, il Frate manda un ululo cupo e lungo dall’alcova.” (tradução nossa)

primeira cena, Quarto de Trabalho, no *Fausto* de Goethe. Este trecho, que não se manteve com as revisões, pode ser visto a seguir:

FAUSTO

“No princípio era o Verbo”.
 Aqui já está pronto. Quem me ajudará a prosseguir?
 Dar tanta força ao Verbo, em vão, eu tento.
 Se o espírito me ascender o sentido
 Outra coisa farei. Devo escrever;
“No princípio era a Entidade”.
 No entanto, ao escrever, esta voz secreta
 Me desanima. Mas o supremo espírito
 Vem me guiar, e confiante transcrevo:
*“No princípio era o Feito”.*⁴⁴ (BOITO, 1916, p. 53)

Neste trecho, Boito deixa uma nota em seu libreto, explicando sua escolha em usar “Feito” em vez de “ação”, como no texto de Goethe. O compositor afirma que o “feito” representa o “tudo”, ou seja, tudo que é executado, e que traduzir como “ato” ou “ação” faria a ideia paralisada, diferente do que, na concepção de Boito, para Fausto definiria a matéria divina, eterna e incriada.

Em seguida, o doutor escuta o uivo do frade, e invoca o espírito, usando a fórmula de invocação em latim, presente na tragédia de Marlowe.

[...] *Incubus! Incubus!!*
Incubus!!! Belzebub inferni ardenti monarche et Demogorgon! propitiamus vos, ut appareat et surgat Dragon, quod tumeraris; per Gehovam Gehennam et consecratam aquam quam nunc spargo, signumque crucis quod nunc facio. Bombo! Mormo!! Gorgo!!! (BOITO, 1916, p. 54)

Considerando o formato em prosa do trecho, pode-se concluir que essa invocação não fora cantada, e sim declamada pelo doutor. Segue então, mais uma direção no libreto,

⁴⁴ *“In principio era il Verbo”.*
 Qui già ristò. Chi a proseguir m’aita?
 Dar tanta possa al Verbo indarno io tento.
 Se m’acuisce lo spirito il senno
 Altra chiosa farò. Scriver degg’io;
“In principio era l’Ente”.
 Eppur vergando ciò segreta voce
 Mi disconsiglia. Ma il supremo spiro
 Mi viene a guida, e fidente trascrivo:
“In principio era il Fatto”. (tradução nossa)

afirmando que na última palavra, o Frade deveria se transformar, e surgir Mefistófeles com as vestes de um estudante viajante, com uma capa vermelha sobre o braço. Então, o diálogo entre Fausto e Mefisto se dá como na versão definitiva da ópera, em que o doutor pergunta ao diabo seu nome, para então revelar-se sua essência. Para esta pergunta, Mefisto responde que é “Uma parte vivente daquela força que perpetuamente pensa o Mal e faz o Bem.”⁴⁵ (BOITO, 1916, p. 55) Então, Fausto pergunta o que ele quer dizer com esse estranho jogo de palavras. A resposta do diabo é a seguinte ária, que evoca os célebres versos de Mefisto na tragédia de Goethe:

MEFISTÓFELES.

1.

Sou o espírito que nega
Sempre, tudo: o astro, a flor.
O meu sorriso e a minha briga
Perturba o ócio do Criador.
Quero o Nada e da Criação
A ruína universal.
É minha atmosfera vital
O que se chama pecado,
Morte e Mal.

Rio e lanço – esta sílaba:
“Não”.
Anseio, tento,
Rujo e sibilo:
“Não”.
Mordo, engodo,
Assovio! Assovio! Assovio!
(assovia violentamente com os dedos entre os lábios).

2.

Parte sou de um esconderijo
Do grande Tudo: Escuridão.
Sou o filho das Trevas
Que às Trevas voltará.
Se agora a luz usurpa e apreende
Meu cetro em rebelião,
Logo, sua batalha terminará,
Para o Sol e para a terra,
haverá destruição.

Rio e lanço – esta sílaba:
“Não”.
Anseio, tento,
Rujo e sibilo:
“Não”.
Mordo, engodo,

⁴⁵ “Una parte vivente di quella forza che perpetuamente pensa il Male e fa il Bene.” (tradução nossa)

Assovio! Assovio! Assovio!⁴⁶
(BOITO, 1916, p. 55)

Esta segunda ária de Mefisto é um dos poucos trechos não modificados nas versões seguintes. O texto, dividido em duas estrofes que repetem o mesmo tema, seguindo o modelo da ópera francesa, como já mencionado anteriormente, apresenta a síntese da construção da personagem e reflete o outro lado da dualidade proposta por Boito em sua obra. As linhas de Mefisto costumam sempre se opor à divindade, na construção musical e textual. A música crescente dos anjos, no prólogo, exalta a criação. Como por exemplo, no canto dos serafins, que afirmam, com ágil vontade, voar através dos “[...] ventos, nos astros, nos mundos, na profundidade azul, nos raios calorosos do Sol, pelos ecos, nas emanações, sobre as flores. [...]”

⁴⁶ “MEFISTOFELE.

1.

Son lo spirito che nega
Sempre, tutto: l’astro, il fior.
Il mio ghigno e la mia bega
Turba gli ozi al Créator.
Voglio il Nulla e del Creato
La ruina universal.
È atmosfera mia vital
Ciò che chiamasi peccato,

Morte e Mal.

Rido e avvento – questa sillaba:

“No”.

Struggo, tento,

Ruggo, sibilo:

“No”.

Mordo, invischio,

Fischio! Fischio! Fischio!

(fischia violentemente colle dita fra le labbra).

2.

Parte son d’una latèbra

Del gran Tutto: Oscurità.

Son figliol della Tenèbra

Che Tenèbra tornerà.

S’or la luce usurpa e afferra

Il mio scettro a rebellion,

Poco andrà la sua tenzon,

V’è sul Sole e sulla terra

distruzion.

Rido e avvento – questa sillaba:

“No”.

Struggo, tento,

Ruggo, sibilo:

“No”.

Mordo, invischio,

Fischio! Fischio! Fischio!” (tradução nossa)

(BOITO, 1916, p. 43). Já os versos que apresentam a essência de Mefistófeles se resumem na “negação”, do astro e da flor, como exemplos do “grande Tudo”, afirmando que é parte do esconderijo desta totalidade, ou seja, a escuridão.

Posteriormente, há um diálogo entre Mefisto e Fausto sobre o pacto, que também não teve grandes mudanças nas revisões da ópera. O ato conclui com um dueto que, de acordo com Muller (2018), é um dos poucos trechos da ópera que, por ser vagamente construído como uma *caballeta*, evoca a tradição operística italiana.

A primeira cena do segundo ato, no jardim de Marta, se mantém com poucas alterações. Construída no estilo pastoral, que representa a inocência de Margarida, a cena inicia com duetos alternados, que lembram a cena em círculos no jardim da tragédia de Goethe. Na cena seguinte, da *Noite do Sabá romântico*, há grandes diferenças, como será melhor explanado no quinto capítulo. A princípio, pode-se destacar a diminuição do número de personagens solos, assim como no *Domingo de Páscoa*. Lilith, uma ogra, uma bruxa e um bruxo, são personagens que introduzem a cena coral que se ajuntará a seguir. Pode-se deduzir que a construção da música coral, no primeiro libreto, é gradual. Provavelmente, representando a corrida dos seres demoníacos ao topo do Blocksberg, assim como o ajuntamento gradativo formado na cena da páscoa. Conclui-se uma tentativa de Boito de construir cenas fiéis às propostas por Goethe, considerando que os coros são formados após curtas intervenções solas também na tragédia. Contudo, para uma condensação necessária da ópera de mais de cinco horas, na noite dos bruxos, Boito também opta por intervenções corais, utilizando-se da alternância de seções em algumas estrofes, como, por exemplo, no coro “*Rampiamo, rampiamo, che il tempo ci gabba!*”, em que o mesmo tema, cantado inicialmente pelo coro feminino, é repetido pelo coro masculino.

No terceiro ato, que se resume à cena do cárcere de Margarida, encontra-se o que Muller (2018) afirma ser “a melhor música da ópera, junto com o *Prólogo*”. Boito aposta, para a construção de Margarida, no uso de um lirismo que muito ressoa os papéis canônicos italianos para sopranos. O ato inicia com a ária “*L'altra notte in fondo al mare*”, em que a moça lamenta a morte do filho e, posteriormente, a morte da mãe, ambas causadas por ela. Em duas estrofes, os versos de Margarida são mais longos na primeira versão. A seguir, podem-se ver, grifados, os trechos retirados na versão definitiva da obra:

MARGARIDA

Outra noite, no fundo do mar,
 Lançaram o meu filhinho;
 Agora, para fazer-me delirar,
 Querem que eu acredite que o afoguei.
 Todos cantam canções
 Sobre mim, – me colocaram em um conto de fadas,
 Assim são as rimas e os sons:
 “Heisa hé”!
 O ar é frio, o cárcere é escuro,
 E minha triste alma,
 Como o pássaro do bosque,
 Voe para longe – voe para longe.⁴⁷ (BOITO, 1916, p. 73)

A segunda estrofe tem os versos iniciais trocados na revisão. O primeiro texto diz: “Em um sono fúnebre, está minha mãe adormecida, com três gotas de licor, dizem que eu a envenenei.”⁴⁸ (BOITO, 1916, p. 73); nos textos de 1875 e 1879, os versos, menos autoexplicativos, cantam: “Em um sono letárgico, está minha mãe adormecida, e para aumentar tal horror, dizem que eu a envenenei.”⁴⁹ (BOITO, 1875, p. 27). A seguir, fora do cárcere, há um diálogo entre Fausto e Mefisto, que observam o delírio de Margarida. O trecho, no libreto original, é escrito em prosa, assim como a cena “Dia Sombrio – Campo” do texto de Goethe, escrita em versos brancos, sem rima.

Os versos em destaque a seguir foram cortados nas revisões, restando apenas um curto diálogo, que serve de transição para a cena musical seguinte:

46 “MARGHERITA:
 L'altra notte in fondo al mare
 Il mio bimbo hanno gittato;
 Or per farmi delirare
 Voglion ch'io l'abbia affogato
 Tutti cantano canzoni
 Su di me, -- m'han messa in favola,
 Così fan le rime e i suoni.
 “Heisa hé”!
 L'aura è fredda, il carcer fosco,
 E la mesta anima mia
 Come il passero del bosco
 Vola via – Vola via.” (tradução nossa)

⁴⁸ “In funereo sopore è minha madre addormentata, con tre gocce di liquore dicon ch'io l'abbia attoscata.” (tradução nossa)

⁴⁹ “In letárgico sopore, è minha madre addormentata, e per colmo dell'orrore dicon ch'ia l'abbia attoscata.” (tradução nossa)

FAUSTO E MEFISTÓFELES *fora do cárcere* (I).

FAU.:

Na miséria! Na desolação! Jogada em um cárcere, como uma criminosa, onde torturas atrozes a esperam! Ela, a doce, a triste criatura! E tu, demônio traidor, fica aí, fica aí, revisando os olhos furiosos e me desafiando com horrível aspecto. Abandonada no cárcere, para a angústia infinita, aos males, à justiça da humanidade insensata! Enquanto tu me embalavas entre danças tolas e escondia de mim sua tortura e deixava-a penar sem ajuda.

MEF.:

Ela não é a primeira!

FAU.:

Ó monstro abominável! Salva-a, ou amaldiçoo-te! A mais terrível maldição em milhares de anos!

MEF.:

Gostarias de ter um raio fulminante, mas eles não são dados a vós, mortais miseráveis!

FAU.:

Salva-a!

MEF.:

Salvá-la?! E quem a lançou no abismo? Eu ou tu? Farei o que posso. Eis as chaves. Dormem os carcereiros. Os cavalos já estão prontos para a fuga.

(Mefistofele entrega um molho de chaves a Fausto. Fausto abre o portão e entra no cárcere).

MAR.:

Deus de misericórdia! São eles... Ei-los aí... Ai de mim.

Coisa dura é morrer...⁵⁰ (BOITO, 1916, p. 74)

⁵⁰ “FAUST E MEFISTOFELE *fuori del cancello* (I).

FAU.:

Nella miseria! Nella desolazione! Gittata in carcere come una rea, dove atroci torture l’attendono ! Essa, la dolce, la mesta creatura! E tu, demonio traditore, sta’ pur lá, sta’ pur lá, ruota pur gli occhi furibondi e mi sfida coll’orrido aspetto. Abbandonata in cárcere, all’infinita angoscia, ai mali, alla giustizia della insensata umanità! Mentre tu mi cullavi in mezzo a stolti divagamenti e mi celavi il suo supplizio e la lasciavi senz’aiuto perir.

MEF.:

Non è la prima!

FAU.:

O mostro abominato! La salva, o su te piombi maledizione! La piú tremenda maledizione per migliaia d’anni!

MEF.:

Brandire il fulmine vorresti, ma ciò non è dato a voi miseri mortali.

FAU.:

Salvala!

MEF.:

Salvala?! E chi la spinse nell’abiso? Io o tu? Ciò ch’io posso farò. Ecco le chiavi. Dormono i carcerieri. I cavalli fatati son pronti per la fuga.

(Mefistofele porge a Faust un mazzo di chiavi. Faust apre il cancello ed entra in cárcere).

MAR.:

O clamor de Margarida, no final da citação acima, dá sequência ao seu delírio ao imaginar que Fausto, que entra no cárcere, é o executor de sua sentença de morte. Contudo, ao ver que é o seu amado, a moça começa a sentir-se como levada de volta à rua onde o conheceu pela primeira vez ou ao jardim de Marta, onde trocaram juras de amor. Fausto apressa a jovem para a fuga, antes que os carcereiros acordem. Contudo, Margarida, em um recitativo lamentoso, expõe as causas de sua condenação, e a ordem das covas que devem ser cavadas pelo próprio Fausto, no dia seguinte: primeiro, para sua mãe, no lugar mais verdejante do cemitério; depois, em um lugar afastado, mas não tanto, para si e para seu filhinho, que deve ser colocado em seu seio. Os clamores de Fausto são respondidos pela conformação de Margarida com seu destino fatal, afirmando que, acaso sobrevivesse, seus dias seriam de dor e ela não poderia fazer nada além de mendigar o seu pão, dia após dia.

Na versão de 1875, foi adicionado um dueto reflexivo, “*Lontano, lontano*”, em que Fausto e Margarida entoam juntos o sonho de um lugar ameno e distante, aonde o voo dos amantes livres se alçaria. O dueto é seguido de uma intervenção de Mefistófeles, anunciando que o dia rompeu, e já pode-se ouvir o som da trombeta da sentença de Margarida. Segue um curto trio, entoado pelos personagens que, de acordo com Muller (2018), assim como vários trechos da ópera, é construído de suspiros criativos curtos de Boito, sem longos desenvolvimentos e variações, como os duetos das óperas verdianas. O ritmo frenético em que o destino de Margarida se desenvolve encontra seu clímax na ária “*Spunta l’aurora pallida*”, somente adicionada à versão de 1875, antecedendo a conclusão da cena, com a repetição do tema angelical do prólogo. A curta ária é construída de forma dualística, com trechos musicais descendentes e outros ascendentes, culminando no tema do coro “*Ave signor*”, no arioso final, “*Padre santo... mi salva*”.

Em seu libreto final, Boito repete linhas memoráveis da cena final da primeira parte do *Fausto* de Goethe. Como, por exemplo, o desejo afirmado de Margarida de ser livre como um passarinho que voa longe; o lamento desesperado de Fausto, afirmando preferir não ter

Dio di pietá! Son essi... eccoli... aita.
Dura cosa è il morire...” (Tradução nossa)

nascido, rememorando assim as palavras de Jó; o delírio de Margarida, ao ver Mefisto, acreditando ser o diabo pronto para levá-la consigo; e, por fim, a declaração do demônio, afirmando que a jovem está julgada, sendo, contudo, respondida pela intervenção divina, entoada de trás do palco, “Está salva!”. Nesta cena, os curtos suspiros criativos de Boito, como afirma Muller (2018), mostram-se suficientes para dar carga dramática ao ato, construindo a música com certa inconstância, que reflete o delírio e a reflexão, o desespero e a esperança, que estão inseridos em seu texto.

Boito (1916) afirma, em nota de rodapé do libreto, que o quarto e o quinto ato da ópera são partes referentes à segunda parte do *Fausto* de Goethe, e que são complementos necessários para a história iniciada na primeira parte. Aqui, o compositor reafirma sua ideia de que a ópera *Faust* de Gounod não faz jus à obra de Goethe e uma das razões para tal crítica é que a obra de 1859 termina no cárcere de Margarida, e, portanto, não traz uma conclusão para a jornada do protagonista da peça, o doutor Fausto.

Como já mencionado anteriormente, a primeira cena do quarto ato do libreto original, chamada *Il Palazzo Imperiale*, não se manteve através das revisões da ópera. Nesta cena, Mefistófeles surge diante do imperador nos trajes de um bufão, o que causa murmúrios do povo, presente no átrio do palácio imperial, afirmando que se trata de um ladrão, de um mentiroso mestre de vilanias. Com uma atmosfera magana e mais leve se comparada ao ato antecedente, Mefisto, em seu disfarce, surpreende o povo e o imperador ao fazer previsões junto ao Astrólogo, personagem componente da corte, e já presente em cena desde o início do ato. O ápice da cena é a invocação de Paris e Helena, que desfilam, surpreendendo grandemente as damas e os senhores pela beleza esplendida que esbanjam. Assim como a visão de Margarida, na *Noite do Sabá romântico*, a visão de Helena surpreende Fausto, que aqui vê como uma revelação etérea que o faz sentir-se vivo, em contraposição à sua aflição na cena do cárcere.

Margarida e Helena são na ópera de Boito, assim como no texto de Goethe, duas faces do eterno-feminino, como o próprio Fausto canta, no epílogo da ópera, sobre os dois amores que conquistou, o da virgem e o da deusa. Consequentemente, Muller (2018) afirma que era desejo do compositor que as duas personagens fossem representadas pela mesma pessoa, conceito seguido por poucos diretores, como Robert Carsen, em sua montagem para a ópera

de São Francisco em 1989. Helena tem apenas uma parte silenciosa na cena do palácio imperial, seu destaque musical se dá na cena seguinte, a *Noite do Sabá clássico*.

No libreto original, a cena inicia com o canto do coro feminino, dividido em três partes, entoando um cântico à beleza da noite na Grécia antiga; ao fundo, ouve-se a invocação de Fausto, chamando por Helena, que só entra em cena em um momento posterior, com a saudação coral "*Trionfi ad Elena*". No entanto, na versão definitiva da ópera, Helena e Pantális entoam alternadamente os versos iniciais do ato, acompanhadas pelo doce som da harpa. Em seguida, há poucas diferenças entre a versão de 1868 e suas revisões. Após a saudação triunfante do coro, Helena é surpreendida por uma visão fatal, acerca da guerra de Tróia. Seu lamento é, contudo, interrompido pela prece do coro pela sua paz. A seguir, entra Fausto, "esplendidamente vestido com as vestes dos cavaleiros do século 15" (BOITO, 1916, p. 91), o que surpreende a todo coro de súditos de Helena, que suplicam que ela volte o olhar e contemple o cavaleiro que acaba de chegar.

Fausto entoa os versos que iniciam o dueto, "*Forma ideal purissima*", louvando a beleza de Helena e declarando a ela seu amor. Segue uma declaração mútua do amor do casal, que cresce em um grande *concertato*, que se dispersa aos poucos até terminar a cena, tal como um despertar de um sonho, que será seguido pelo mesmo ambiente que inicia a tragédia do doutor, seu quarto de trabalho.

Vale ressaltar que a transição direta do sabá clássico ao epílogo se dá somente nas versões revisadas da ópera, pois, em sua primeira versão, os dois últimos atos são divididos por um intermezzo sinfônico, *La Battaglia*, apresentado com as cortinas baixas. O trecho é apresentado somente com sons de trás do palco, como um sonho. A fanfarra presente na cena do palácio imperial, simbolizando o exército deste império, se repete nesta cena e batalha contra a fanfarra do anti-imperador, que é derrotado. Intervenções de Fausto, do Imperador, de Mefistófeles e do coro, apresentam uma batalha religiosa. Um grito, seguido do diabo e, por fim, repetido pelo coro, declara: "*Viva la Chiesa!*" (Viva a igreja), após exterminar o exército inimigo e, posteriormente, uma voz sacerdotal entoa versos do *Te Deum*, cântico da liturgia católica, sendo repetidos pelas demais personagens. Assim como o cântico das bruxas, imitando o *Miserere*, a cena também causou grande irritação no público católico que assistiu à estreia da ópera, em 1868. Consequentemente, a cena foi removida nas revisões, restando apenas a publicação de uma redução para piano do intermezzo, como resquício de sua música.

No entanto, ainda que haja registros dessa publicação, em setembro de 1868 ela se torna uma peça rara, não performada e tampouco disponível na rede.

Finalmente, o quinto ato da ópera, que se torna o epílogo de sua versão definitiva, apresenta a morte do doutor Fausto. No libreto original, a cena ocorre no átrio de seu palácio, assim como na peça de Goethe. Nas revisões, a conclusão acontece em seu laboratório, levando a obra para seu ponto inicial. Boito expõe em uma nota de rodapé, na página inicial do ato, que os lêmures, presentes na cena de Goethe, estão aqui representados na música e não no palco, apresentando sons que incorporam as alucinações que perturbam Fausto. Essas explicações do compositor fazem maior sentido na versão original da ópera, pois os versos cantados por Fausto iniciam afirmando ouvir os lêmures, que dizem “Rimorso!” e “Morte!”. O doutor, na extrema velhice, como marcado no texto, lamenta seus feitos e seu fatídico destino, afirmando que “[...] o Real foi dor, e o Ideal foi sonho.” (BOITO, 1916, p. 98) e que ainda que possa encontrar a alegria ou o medo, não achará a paz jamais. Na versão original, Mefistófeles apenas entra em cena após este primeiro monólogo, afirmando, de lado, que “De seus sonhos insaciáveis, ele segue as formas evasivas” (idem, p. 98). Segue então, a última ária de Fausto, “*Giunto sul passo estremo*”, como pode ser vista a seguir:

FAUSTO
Agora, próximo ao ponto extremo
Da mais extrema idade,
Em um sonho supremo
A alma é abençoada.

Rei, de um plácido mundo,
De uma praia infinita,
Para um povo fecundo,
Eu quero dar a vida;

Sob uma lei sábia
Eu quero que cheguem a mil
A mil povos e rebanhos
E casas, campos e vilas.

Quero que este sonho
Seja a santa poesia
E o último anseio
Da existência minha.

(Como arrebatado em uma visão estática).

Eis... a nova perturbação
Já, aos meus olhos, se revela!

Eis... a colina tumultuada!
 E o povo está com raiva!
 Já desfruto do agosto
 Raio de tanta aurora,
 Já na ideia antegozo
 A inefável hora.
 Sim! O coração naquele novo
 Dia de liberdade:
Para... és formoso!...
 Ao momento dirá.

*(Fausto cai).*⁵¹ (BOITO, 1916, p. 98)

Após a queda de Fausto, morto após declarar as palavras consumidoras do pacto, Mefistófeles se inclina sobre seu corpo e canta sua vitória. No entanto, é surpreendido pelas

⁵¹ “FAUST: Or giunto al passo estremo
 Della piú estrema etá,
 In um sogno supremo
 Si bea l’anima già.

Re, d’un plácido mondo,
 D’una piaggia infinita,
 A um popolo fecondo
 Voglio donar la víta;

Sotto uma savia legge
 Vo’ che sorgano a mille
 A mille e genti e gregge
 E case e campi e ville.

Voglio che questo sogno
 Sai la santa poesia
 E l’ultimo bisogno
 Dell’esistenza mia.

(Come rapito in estática visione).

Ecco... la nuova turba
 Già all’occhio mio si svela!
 Ecco, il colle s’inurba!
 E il popolo s’inciela!
 Già mi beo nell’agosto
 Raggio di tanta aurora,
 Già nell’idea pregusto
 Quell’ineffabil ora.
 Sí! Il cuore in quell novello
 Giorno di libertá;
Rallentati, sei bello!...
 All’attimo dirá.

(Fausto cade).”
 (tradução nossa)

hostes celestiais, cantando o tema angelical, tomando a alma de Fausto e punindo o diabo. Os versos do coro são exatamente os mesmos que iniciam o prólogo, “*Ave Signor degli angeli e dei Santi*”, e concluem a ópera com a mesma palavra que a inicia, “Salve!”.

Na versão definitiva do libreto, Boito constrói uma cena que se afasta da conclusão da jornada do Fausto goethiano. Em seu laboratório, a cena inicia com o mesmo pesar do início da noite das bruxas, tal como uma procissão, em que Mefisto canta: “Caminha, caminha, pensamento soberbo!”. A constante presença do fagote representa aqui o domínio demoníaco na cena, levando Fausto, em seu momento derradeiro, como um escravo. O lamento do doutor, mais curto que no libreto original, rememora as experiências que viveu, o amor da virgem, referindo-se a Margarida, e o amor da deusa, na relação etérea com Helena de Tróia. Seus curtos versos se concluem com a afirmação que o real causou sofrimento e o ideal foi apenas um sonho, verso que ganha mais destaque na versão definitiva da ópera, por concluir um movimento que é seguido pela ária citada acima.

Ao ouvir o lamento de Fausto, Mefisto declara de lado que precisa ficar atento às inclinações do coração do doutor. Ao perceber que está se afastando de sua vitória sobre Fausto, o diabo o convida novamente para viajar pelos ares através de seu manto. Contudo, é surpreendido pela visão celestial e o coro que já inicia seu cântico desde este momento de embate. Em contraposição, Mefisto canta “Ouça o canto do amor! Venha inebriar as veias nos seios das sereias!” (BOITO, 2001, p. 39), repetindo a melodia entoada por Fausto e Helena no dueto “*Forma ideal purissima*”. Mefisto intervém sobre o coro celestial ordenando que Fausto desvie o olhar, assim como intercede contra a visão de Margarida, durante a noite das bruxas. Contudo, Fausto toma a Bíblia nas mãos e afirma temer o céu, porém ter como baluarte o Evangelho. O embate do doutor com o diabo prossegue com uma intensa invocação do céu, em que Fausto pede que Mefisto seja repreendido, e contempla o cântico ardente do céu, pedindo que venha o Ideal, venha a morte, dizendo ao Santo momento, “Para, és formoso! A mim, a eternidade!”, e morre com uma nota suspensa, resolvida pelas linhas do coro: “[...] Que se ergue a Ti...”, até o fim do trecho coral, que conclui a ópera.

Boito muda o rumo que a ópera toma em sua última cena com a clara intenção de apresentar o combate entre o céu e o inferno, que faz parte de sua concepção inicial da obra. O lamento de Fausto, seguido pela visão arrebatadora, as intervenções ferozes de Mefisto contra

a cena celestial que se estabelece e, por fim, o cântico dos anjos, vitorioso, apresentando a conclusão da batalha travada ao longo da ópera.

Na seção seguinte, serão exploradas as diferentes concepções para a montagem da ópera, considerando o chamado “teatro de diretor”, que aposta em versões modernas, que levam o enredo para um contexto diferente do tradicionalmente proposto pelo compositor. Posteriormente, serão mencionadas as montagens escolhidas para a análise das cenas do *Prólogo no Céu* e da *Noite do Sabá romântico*, trechos centrais em que se apresentam o “Sublime” e o “Horível” na ópera de Boito.

3.6. As abordagens tradicionais e modernas da ópera na contemporaneidade

Acerca das montagens contemporâneas da ópera, é importante ressaltar que as concepções dos diretores se dividem. Poucos são os que optam pela montagem tradicional e apostam na apresentação da lenda fáustica de acordo com as direções deixadas pelo compositor e inevitavelmente buscam também inspiração no texto de Goethe e nas ilustrações que foram inspiradas nele, além da colocação da trama no contexto medieval em que a história se encaixa. Em contraste, a maioria dos diretores que assumem a concepção da montagem da ópera atualmente apostam em uma leitura contemporânea e alternativa do texto, muitas vezes carregada de críticas à religião e a sociedade.

As abordagens contemporâneas são parte de um movimento na produção de ópera chamado *Regieoper* ou “ópera do diretor”, prática moderna que permite a um diretor tecer o conceito da ópera baseado em uma interpretação própria, o que pode incluir mudanças no tempo, no local, na narrativa, entre outros aspectos da encenação. Chenault (2016) afirma que muitos dos críticos que se opõem às montagens contemporâneas relacionam o *Regietheater*⁵² com o “eurotrash”, termo pejorativo que, de acordo com Chaplin (2002), surgiu nos Estados Unidos, no início da década de 1980, usado por Taki Theodoracopulos, em uma coluna no *The East Side Express*, para descrever os hábitos estranhos dos europeus chegados a Nova Iorque no final da década de 1970. No entanto, a *Regieoper* tem também defensores que afirmam que

⁵² *Regieoper*, a “ópera do diretor”, acaba sendo parte de um movimento teatral maior, chamado *Regietheater*, o “teatro de diretor”.

a intervenção do diretor é uma forma de refrescar as produções de obras canônicas e recontar as histórias de uma forma acessível ao público contemporâneo, como Michael e Linda Hutcheon (2018) defendem: “Assim, o diretor se tornou a chave para a renovação da ópera através da interpretação e da criação.”⁵³ (p. 109)

Ainda que dividindo opiniões que de um lado afirmam que a *Regioper* é uma ferramenta válida para a não estagnação da ópera e de outro declaram que é uma das marcas da ópera estar gravemente doente,⁵⁴ o movimento teregiom se mantido firme na contemporaneidade, reformulando a narrativa de óperas que fazem parte do repertório canônico, como as composições de Verdi, e óperas que ainda são executadas com menos frequência, como a *Mefistofele* de Boito.

Por conseguinte, para contribuir com a análise cênica e visual da ópera nos capítulos seguintes, serão consideradas cinco montagens, apresentadas entre 1987 e 2015, que seguem as duas vertentes, cujas gravações audiovisuais estão comercialmente acessíveis ao público em mídia física ou digital:

- Teatro do Liceu (Barcelona). 1987. Direção cênica de Didac Monjo e direção musical de Jose Maria Collado.
- Ópera de São Francisco. 1989. Direção cênica de Robert Carsen e direção musical de Maurizio Arena.
- Teatro Massimo (Palermo). 2008. Direção cênica de Giancarlo del Monaco e direção musical de Stefano Ranzani.
- XIII Festival de Ópera do Theatro da Paz (Belém, Brasil). 2014. Direção cênica de Caetano Vilela e direção musical de Miguel Campos Neto.
- Ópera do Estado da Baviera. 2015. Direção cênica de Roland Schwab e direção musical de Omer Meir Wellber.

A escolha das montagens acima, além de considerar a disponibilidade dos registros audiovisuais para o público em forma digital ou física, também foi definida pelo engajamento

⁵³ “The director has thus become the key to the renewal of opera through interpretation and creation.” (tradução nossa)

⁵⁴ Robins (2013) inicia sua crítica ao *Regietheater* afirmando “Opera is sick. Very sick.”

dos diretores em levar ao palco, ainda que adotando elementos que transportem o enredo para fora da cena medieval, uma produção que evocasse o *Fausto* de Goethe, seguindo os direcionamentos dispostos por Boito no libreto e na partitura, e pelo conhecimento da própria obra goethiana, considerando que a intenção primordial do compositor foi de adaptar à ópera a grandiosidade da tragédia de Goethe, passeando pelas quatro direções tomadas pela obra: o Sublime, o Real, o Horrível e o Belo, como mencionado anteriormente.

Considerando que *Mefistofele* é composta com um foco na personagem que personifica a negação do que é bom e verdadeiro, segundo as palavras de seu compositor, a análise da ópera focará em dois extremos que expressam a dualidade de sua concepção: o Céu (Sublime), apresentado no prólogo, e o Inferno (Horrível), representado na *Noite do Sabá romântico*, como oposição direta da cena celestial que inicia a ópera. Esses dois temas são construídos com elementos opostos que se encontram no texto do libreto e na construção musical, especialmente dos movimentos corais e nas personagens Mefistófeles, presente como opositor da cena celestial e elemento central da cena infernal, e Margarida que repete o cântico celestial em sua prece por redenção. Tais extremos encontram um desequilíbrio, citado por Jacobbi (1957), na personagem do doutor Fausto, que oscila entre os dois. Conseqüentemente, o foco da análise não se aprofundará na construção musical desta personagem, pois ainda que em certo movimento, como será bem percebido nas últimas linhas de Fausto no epílogo, a redenção da personagem se dê como uma unificação de sua música com o cântico celestial, Boito o coloca em uma posição oscilante entre os cenários que são Norte-Sul-Leste-Oeste de sua ópera.

Pode-se também considerar que o Sublime e o Horrível, céu e inferno respectivamente, são pontos chaves encontrados na totalidade das adaptações musicais do *Fausto*, mencionadas anteriormente, e percorrem as artes que representam a mesma dualidade, ainda que fora do tema fáustico e até mesmo da temática religiosa. Até a contemporaneidade, os elementos presentes na estética musical desta ópera passeiam por uma infinidade de outras obras musicais, incluindo trilhas sonoras de produções teatrais e cinematográficas, representando o bem e o mal, tradicionalmente representados por uma figura heroica e uma vilanesca respectivamente.

No próximo capítulo, a análise da ópera se iniciará pela observação do Sublime no *Prólogo no Céu*. Para este estudo – assim como no capítulo posterior sobre a *Noite do Sabá*

Profano – serão consideradas primeiramente as direções dispostas no libreto original, publicado em 1916 e comentado por Michele Risolo, e na partitura publicada pela editora Ricordi, baseada na primeira reapresentação da versão revisada da ópera em 1875. Feita a observação do texto e da música, será desenvolvida uma análise das perspectivas de cada diretor cênico responsável pelas montagens listadas acima e como cada aspecto se relaciona com a obra de Goethe e com as intenções primordiais do compositor.

4. O SUBLIME NO *PRÓLOGO NO CÉU*

4.1. A inescrutável harmonia do *Prólogo no céu*

O último prólogo do *Fausto* de Goethe se inicia com o canto intercalado dos três arcanjos: Rafael, Gabriel e Miguel. Em louvor a Deus, as três vozes evocam o canto da natureza e a harmonia das esferas celestiais, o canto alado do sol que percorre os planetas, porém não pode ser compreendido. Mazzari (2016 apud GOETHE, 2016) afirma que neste primeiro trecho, Goethe alude à música das esferas, uma concepção sobre a unidade do cosmos, como reconhecido na antiguidade.

Considerando os estudos antigos da astronomia, a ideia da música dos planetas surge provavelmente com Pitágoras (532-497 a.C.), que concebia o cosmos com uma constância que fazia de si um instrumento divino, regido por um único ser. Esta ideia é evocada no mito de Er na República de Platão, pela jornada do herói, do *Hades* às esferas do cosmos.

Na idade média, destaca-se a ideia de Hildegard von Bingen (1098-1179) sobre a relação entre música e cosmos, descrita como “[...] a forma exata de entender o cosmos e o conhecimento dos planos de Deus para finalmente entrar na felicidade do paraíso.” (PROUST, 2009, p. 360)⁵⁵ Já no *Paraíso*, terceiro livro da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, o céu é dividido em nove esferas cuja harmonia aponta para Aquele que tudo move, do primeiro (“*La gloria di colui che tutto move / per l’universo penetra, e risplende [...]*”)⁵⁶ ao último verso do poema, (“*L’amor que move il sole e l’altre stelle*”)⁵⁷. Segundo o estudo sobre como compreender a visão medieval do mundo, por C.S. Lewis (2015), a ideia de Dante da divisão do *cosmos* em nove esferas, bem-aceita pelo cristianismo durante a Idade Média, aponta para a arquitetura do universo refinada por Ptolomeu (90-168d.C.): uma esfera para cada um dos “sete planetas” reconhecidos na Idade Média: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno; mais o céu das estrelas fixas, chamado de *Stellatum*; e o *Primum Mobile*, este sem corpos luminosos, com a existência inferida pelo movimento das demais esferas, atribuído a

55 “[...] the surest way of understanding the cosmos and knowledge of God’s plans for finally entering the happiness of paradise.” (tradução do autor)

56 *Paradiso*, canto I. Versos 1 e 2.

57 *Paradiso*, canto XXXIII. Verso 146.

uma esfera maior. Contudo, surge a dúvida sobre o que há além da mais alta das esferas. Sobre este ponto, Lewis (2015) afirma que

[...] A resposta a essa questão inevitável foi dada em primeira instância por Aristóteles: “Do lado de fora do céu não há nem lugar, nem vácuo, nem tempo. Então, o que quer que esteja lá é de um tipo que não ocupa espaço, nem é afetado pelo tempo.” (LEWIS, 2015, p. 101)

Essa ideia de Aristóteles foi também adotada pelo cristianismo medieval. Na *Comédia*, é o céu cheio de luz pura, luz intelectual, cheio de amor e alegrias, além do “maior corpo” (a maior das esferas, ou seja, o *Primum Mobile*). Esta imensidão azulada e vazia fará parte dos versos de Boito para o canto das falanges celestiais que declamam que o “verso de supremo amor” emana e ergue-se a Deus “pela atmosfera azul e oca”.

Ainda sobre a visão medieval a respeito do rodar das esferas celestes, destaca-se também a confissão de Dante no primeiro canto do *Paraíso*, “Quando o rodar das esferas, que eternas tu fizeste, incendiou minha surpresa por sua harmonia que tu afinas e alternas.”⁵⁸ Aqui o poeta, além de mencionar a uniformidade em que o céu se move, segundo um Único Ser, estabelece também uma relação desse mover com a música. Efetivamente, na totalidade da *Comédia* de Dante, a música se faz presente. Segundo Franco (2019), este aspecto musical se apresenta como uma forma de expressar o relacionamento da humanidade com Deus. (p. 549) No *Paraíso*, especificamente, as referências musicais se apresentam como o louvor dos seres celestiais a Deus; como a perfeita união da humanidade redimida a Deus e como a harmonia das esferas que Deus governa. Assim como Dante, no texto de Goethe, a ideia de harmonia perfeita do céu também aponta para a unidade da natureza e do cosmos *cantando* as mensagens de Deus, único Senhor em cargo de criador e regente do cosmos, “Mas cantam teus núncios, Senhor, o suave curso de teu dia.”⁵⁹

Na ópera de Boito, o *Prologo in Cielo* se inicia em tempo largo com a orquestra inteira tocando fortemente em uníssono a tônica de mi maior, tom que será diretamente relacionado ao aspecto celestial no decorrer da ópera. A assertividade do uníssono se sustenta por dois compassos ternários inteiros para então desenvolver a música com o som das sete trombetas, representadas aqui pelos trompetes. O início da abertura com toda a orquestra tocando a

58 *Paradiso*, canto I. Versos 76-78.

59 *Fausto*. Prólogo no Céu. Verso 265-266.

mesma nota em oitavas diferentes ressoa o início da abertura do oratório clássico *Die Schöpfung* (A criação) escrito por Joseph Haydn em 1797, cujas melodias influenciariam as composições de Wagner, que por sua vez, exerceram grande influência sobre a obra de Boito. O prelúdio orquestral, que, assim como na obra de Haydn, procura representar a ordem em meio ao caos cósmico, passeia por cinco modulações de tom, as seis primeiras trombetas ressoam em solo, uma após a outra, e a sétima é tocada em conjunto com as anteriores, debruçando-se novamente no tom de mi maior estabelecido no início e atingindo o ápice final que guiará para o trecho coral. O som das trombetas acompanhado do som dos sete trovões (*I sette tuoni*), que são sete intervenções da orquestra em fortíssimo contrastando com o som angélico da harpa e das madeiras, são os anúncios para a cena angelical que está se configurando e precedendo o canto das falanges celestiais. Este *motif*⁶⁰ (mostrado abaixo) se repetirá nas conclusões do movimento coral que se segue e na repetição que conclui o prólogo, assim como o *grand finale* do epílogo da ópera, em que o coro “*Ave signor degli angeli e dei santi*” se repetirá como plano de fundo do *concertato* em que se travará a batalha final dos anjos e de Mefistófeles pela alma do velho Fausto.

Figura 15: A intervenção final das sete trombetas no prelúdio instrumental do Prólogo no Céu.



Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (Oliver Ditson & Company. Boston, 1880.)

O efeito musical que Boito cria neste prólogo, tanto no prelúdio instrumental quanto no canto angélico, é esférico, o que aponta para a forma divina, sem fim. Esta forma caracteriza a concepção de Boito sobre o Sublime,

60 De acordo com o *The New Oxford Companion to Music*, *motif*, *motiv* ou “motivo” é “uma unidade musical melódica ou rítmica que reaparece no decorrer da composição, seja na sua forma original ou em diferentes transposições, e talvez com intervalos alterados.” Quando o *motif* é diretamente relacionado a uma personagem ou a uma ideia, como alguns que serão mencionados posteriormente no texto, este se chama *leitmotif*, “um motivo condutor”. Para mencionar esses trechos melódicos, optei por usar tanto a palavra “anglicizada” *motif* quanto o termo em português, “motivo”.

[...] O sublime é mais simples que o Belo. O Belo pode ser encarnado com todas as variedades de formas, as mais bizarras, as mais variadas e as mais díspares; o Sublime é adequado apenas para a grande forma, a forma divina, universal e eterna: a forma esférica. O horizonte é sublime, o mar é sublime, o sol é sublime. Shakespeare é esférico, Dante é esférico, Beethoven é esférico; o sol é mais simples que um cravo, o mar mais simples que o riacho, o Adagio de Mendelssohn é esférico e mais simples que o Andante de Mozart. (BOITO apud CONATI & MEDICI, 1994, p. 28)

Assim como na muito elogiada sinfonia em lá maior de Boito, tanto na orquestra quanto nos coros do prólogo no Céu há uma intenção cíclica crescente na modulação de tons, sempre voltando ao mi maior, onde a música encontra sua conclusão e repouso. A abertura, sempre crescente, além de ser protagonizada pelo som dos trompetes, conta também com solos doces de harpa, que faz com que a música oscile entre momentos de grandiosa solenidade e doce simplicidade. Quanto à escolha dos instrumentos que se destacam na abertura, além do som dos trompetes que alude às trombetas que anunciam a força e a presença de Deus, a tradição cristã sublima o som da harpa como um som angelical. Dentre as referências mais prováveis a essa associação, pode-se afirmar primeiramente o lugar da harpa como um dos instrumentos que acompanham o louvor cantado a Deus nos salmos. Na história de Davi, rei de Israel, a harpa, que não tinha a configuração que tem hoje, mas semelhante à da lira, era um dos acompanhamentos para seus cânticos. Já na visão celestial, relatada no Apocalipse de São João, o instrumento encontra-se nas mãos das quatro criaturas e dos vinte e quatro anciãos que se prostram diante do trono do cordeiro unido ao incenso que representam o louvor e as orações dos santos respectivamente, como descrito no quinto capítulo do Apocalipse.

Na orquestração de Boito, as harpas ganham destaque em dois momentos em que ajudam a criar um clima pacífico, belo e sublime: no Prólogo, ápice da representação celestial da ópera, e no quarto ato para introduzir o “canto da deusa”, quando Helena e Pantalís entoam uma serenata que abre a sequência da *Noite Clássica de Valpúrgis*, momento que o compositor categoriza como o *Belo* em sua obra, assim como na tragédia de Goethe.

Figura 16: Verso inicial murmurado pelo coro interno das falanges angelicais, que estabelece o tom cantando a primeira frase harmonizada em um acorde aberto de Mi maior.

Andante lento. ♩ = 60.

The musical score is for the first choir (1st CHOIR) and is divided into two groups: 1st CHOIR and 2nd CHOIR. Each group has three parts: Soprani e Contralti, Tenori, and Bassi. The tempo is *Andante lento* with a metronome marking of ♩ = 60. The dynamics are *ppp* for the vocal parts and *p* for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian and English.

1st CHOIR:

Soprani e Contralti. *ppp*
A - ve Si - gnor de - gli an - ge - li e dei san - - ti,
Hail sis - ter an - gels, Love - ly light of hea - - ven.

Tenori. *pp*
A - ve Si - gnor de - gli an - ge - li e dei san - - ti,
Hail sis - ter an - gels, Love - ly light of hea - - ven.

Bassi. *p*
A - ve Si - gnor de - gli an - ge - li e dei san - - ti,
Hail sis - ter an - gels, Love - ly light of hea - - ven.

2nd CHOIR:

Soprani e Contralti. *ppp*
A - ve Si - gnor de - gli an - ge - li e dei san - - ti,
Hail sis - ter an - gels, Love - ly light of hea - - ven.

Tenori. *pp*
A - ve Si - gnor de - gli an - ge - li e dei san - - ti,
Hail sis - ter an - gels, Love - ly light of hea - - ven.

Bassi. *p*
A - ve Si - gnor de - gli an - ge - li e dei san - - ti,
Hail sis - ter an - gels, Love - ly light of hea - - ven.

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

O coro das falanges angelicais se inicia, cantado distante, da coxia. Dividido em dois grandes grupos, o trecho coral começa com um *pianíssimo*, como uma oração, que no acorde aberto de mi maior, canta a frase: “Salve, Senhor dos anjos e dos santos.” Como contraste à grandiosidade presente na abertura da ópera, o som do coral é mínimo e desacompanhado da orquestra, que decresce até sumir completamente, com os sons derradeiros da harpa e das madeiras nos compassos anteriores a esta primeira frase cantada. O trecho seguinte é iniciado com o *motif* principal do *Céu*, que será repetido ao decorrer da ópera para evocar o *divino* nas outras cenas, como, por exemplo, no cárcere de Margarida, quando em suas últimas palavras, a personagem clama pela salvação de Deus e a proteção das forças celestiais, e seu clamor é seguido com a voz do alto que canta “*É salva!*” debruçada neste tema que marca o *Prólogo* da ópera. Com o canto marcado das sopranos, como a partitura reforça, o canto dos anjos aqui ressoa a eternidade, cada um dos dois coros alterna sem pausas o entoar de frase em frase com uma modulação cromática crescente e cíclica dos tons sem se desvencilhar da tônica em Mi maior.

Figura 17: Início do *motif* principal do prólogo no céu e dos “momentos celestiais” da ópera. A melodia principal, cantada pelos sopranos, segue um cromatismo ascendente, que constrói no terceiro tempo do primeiro compasso, o acorde de mi com quinta aumentada, intervalo que será marcante na construção deste tema.

A - ve Si - gnor, — Si - gnor de - gli an - ge - li.
Hail sis - ter an - gels, Love - ly light of heav'n.

A - ve Si - gnor de - - gli an - ge - li.
Hail sis - ter an - gels, — light of heav'n.

A - ve Si - gnor de - - gli an - ge - li.
Hail sis - ter an - gels, — light of heav'n.

o Si - gnor, — Si - gnor de -
Hail, oh! Hail — thou lovely

o Si - gnor de - -
Hail, oh! Hail thou

o Si - gnor de - -
Hail, oh! Hail thou

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

Viagrande (2008) aponta como o “desejo de ascender a Deus”, a modulação cromática ascendente que “não descentraliza totalmente a configuração tonal do primeiro período do movimento” (p. 149), ou seja, o Mi maior. O autor ainda afirma que aqui há uma oscilação contínua entre “a afirmação e a negação” da tonalidade da música de Boito, marca do dualismo de que o compositor se apropria desde suas primeiras concepções para a escrita da ópera e, aqui, é capaz de expressar através de sua música.

O cromatismo ascendente também acompanha o crescimento na dinâmica da música, partindo de um piano marcado misterioso, tal como uma prece, para o forte assertivo com as notas bem acentuadas na orquestra e nos coros, cuja sonoridade intencionalmente dobra em relação ao canto alternado anterior.

No tema B, a segunda seção do coro, que inicia com os versos “*Da eterna harmonia...*”, o canto longo e alternado entre os naipes do coro contrasta com o aumento na velocidade das figuras musicais na orquestra, que gradualmente cresce a cada frase. Tal evolução evoca o girar das esferas que se aproximam de Deus no *Paraíso* de Dante. No poema, a velocidade de cada esfera é gradualmente maior até chegar ao *Primum Mobile*, o

mais alto dos céus, onde o girar é mais rápido que nos demais. Se propositalmente ressoa a tradição dantesca ou não, a música de Boito cria tal percepção. Pode-se também considerar que este efeito é, no prólogo inteiro, o que mais relembra o coro dos peregrinos que cantam do *Tannhäuser* de Wagner.

Figura 18: Redução para piano solo da ópera *Mefistofele*, recorte de trecho que começa dois compassos após a seção “Dall’eterna armonia dell’Universo...”.

The image displays a piano reduction of a musical score, consisting of four systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system features a melody in the treble clef with dynamic markings 'a... poco... a... poco... sempre... più...'. The second system shows a more complex texture with triplets and dynamic markings 'mf' and 'accel.'. The third system continues with triplets and a dynamic marking 'f'. The fourth system concludes with a section marked 'fff allarg.'.

Fonte: Redução para piano a quatro mãos. (Michele Sadino. Barion. Milão, 1920)

O aumento da velocidade das figuras, como pode ser visto na figura 09, acontece sem aumentar o andamento. As colcheias⁶¹ tornam-se tercinas de colcheias e posteriormente semicolcheias. Esta evolução acompanha o canto, que pode ser visto na imagem na linha superior, que mostra uma melodia construída com notas longas (mínimas e semínimas) que não são afetadas pela aceleração das notas na orquestra. Esta evolução, acompanhada também

61 Uma colcheia equivale à metade de um tempo, a oitava parte de uma semibreve (figura que preenche o compasso quaternário). Tercinas são quáteras que divide um tempo em três partes iguais. Semicolcheias equivalem a metade das colcheias. Mínimas são equivalentes ao tempo de duas semínimas que, por sua vez, equivalem ao tempo de duas colcheias.

da modulação gradativa de tons, é a música onde é invocado “o verso de amor supremo que emana da eterna harmonia do Universo”. No último compasso da imagem, podemos ver o momento em que a seção alcançar o seu ápice, quando as vozes, que anteriormente se completavam em diferentes melodias e versos, unem-se em um canto só, “*Que se ergue a Ti pela atmosfera azul e vazia em um som suave, Salve!*”.

O texto de Boito neste primeiro movimento coral ressoa o canto dos três anjos do prólogo de Goethe, que evoca os sons do *cosmos*, como o curso das esferas que em uma harmonia conjunta cantam as mensagens de Deus. Já a invocação dos sons da natureza terrena, que também compõe os versos dos arcanjos de Goethe, se dará no canto dos serafins, um coro de crianças, em um trecho posterior à grande ária de Mefistófeles neste prólogo.

No libreto da versão primeva de 1868, este canto inicial seria dividido em três estrofes, cantadas por três falanges, construídas com a mesma estrutura com temas A e B. A primeira, que é a única estrofe presente na versão definitiva de 1875, como já mencionado anteriormente, invoca o canto de supremo amor que se ergue a Deus da música das esferas celestes (a eterna harmonia do Universo); a segunda estrofe, convida o som dos instrumentos musicais, como as trombetas, a lira e os coros, para que na hora eterna que não pode ser mensurada pelo tempo humano, seja entoado o “hino ideal – que se canta no céu”, em que a notas humanas cansativas e graves não aparecem. Já a terceira estrofe, diferente das duas anteriores, adianta o canto posterior dos penitentes, ao interceder pelas almas escravas que seguem na “fuga perdida dos viventes”. Além da métrica dos versos ser igual, todas as estrofes terminam com o mesmo eco: “*Ave.*”, repetido com dinâmica decrescente até sumir completamente, tomado pela intervenção das trombetas, reprisando o tema final da abertura da ópera (figura 07), em sua versão definitiva. Na próxima seção, serão analisados os aspectos visuais dispostos nas quatro montagens selecionadas, considerando especificamente a cena inicial, o *Prólogo no céu*. Conseqüentemente, será iniciada a discussão de como as ferramentas cênicas e visuais contribuem para a representação dos aspectos divinos e diabólicos na ópera, seguindo as direções do compositor, referenciando a obra de Goethe, ou adotando a liberdade de criação dos diretores.

4.2. “*Le falangi celesti, invisibili dietro la nebulosa... Mefistofele solo nell’ombra.*”

A primeira informação disposta tanto no libreto quanto na partitura é o lugar onde a cena inicial da ópera acontece: uma nebulosa. Dentro dela, invisíveis, estão as falanges celestiais que entoam o primeiro movimento cantado da ópera. E, assim, a maioria das produções registradas nos séculos XX e XXI iniciam, com um palco vazio, com um fundo nublado e misterioso, onde Mefistófeles estará primeiramente “sozinho na sombra”. Na concepção de Robert Carsen de 1989, o palco é cercado por esculturas angélicas de vários tamanhos, com asas erguidas e tocando trombetas. A gravação em vídeo concentra-se em constantemente transpor essas esculturas e o fundo do palco, que mostra um céu nublado e escuro.

Figura 19: Visão do palco no início da ópera na montagem dirigida por Robert Carsen para a ópera de São Francisco em 1989.



Fonte: *Mefistofele - San Francisco, 1989* (Ópera em DVD)

A mesma tonalidade de azul que imita o céu ao anoitecer repete-se em três das cinco montagens analisadas. Na montagem de Caetano Vilela para o Festival de Ópera do Theatro da Paz de Belém em 2014, o prólogo também se inicia com tons de azul-escuro. Contudo, além de criar-se um ambiente celestial, Vilela dá atenção ao mito da criação do homem, como o início da relação entre Deus e a humanidade. Como pode ser visto na figura 11, o público recebe a informação de que o espaço em que a cena está se desenvolvendo é a cosmogonia, que do grego significa “a origem do universo, a criação do mundo”. Durante o prelúdio orchestral, surge primeiramente Adão e posteriormente Eva do centro do palco. Ambos nus,

caminham em direção à árvore, cujo fruto proibido será o estopim de sua separação da divindade.

Figura 20: Visão do palco no início da ópera na montagem dirigida por Caetano Vilela.



Fonte: *Mefistofele* – Teatro da Paz /Belém, 2014 (Ópera em DVD)

Figura 21: Adão e Eva estendem os braços para alcançar o fruto proibido.



Fonte: *Mefistofele* – Teatro da Paz /Belém, 2014 (Ópera em DVD)

Além de apontar para a relação divindade-humanidade, assunto recorrente na lenda fáustica, a colocação do mito da criação do homem no início da ópera também concorda com as afirmações do Autor no *Prólogo no Teatro* da primeira versão, quando afirma que, caso a teoria da evolução seja negada e o mito criacionista for afirmado como a origem dos seres

humanos logo, Adão seria o primeiro Fausto, pois age segundo sua ambição por poder e sua queda se dá como resultado de seu desejo de ser como um deus. Vilela (2014)⁶² deixa claro a moral de sua concepção, afirmando que “o homem é senhor do seu destino, ele tem o livre arbítrio para decidir o que é bom, o que é ruim, o que é claro, o que é escuro, o que é sagrado e o que é profano.” (VILELA, 2014) Portanto, começar a narração com a cosmogonia e a queda do homem, antecipa a tragédia de personagens que lidarão com os destinos provenientes de suas decisões.

Como já mencionado anteriormente, o conceito de Boito para sua composição se debruça em dualidades, como Céu e Inferno, Deus e Diabo, o Sublime e o Horrível. Logo, a composição visual azul, fria e singela do céu também se contraporá às cores quentes e fortes da *Noite do Sabá romântico*, cena que musical e conceitualmente se opõe a essa. Além disso, no prelúdio cantado por Mefistófeles no *Prólogo no Céu*, já é de costume estabelecer um contraste entre o diabo e a cena celestial que o antecede. Tanto Carsen (1989) quanto Vilela (2014) apostam em um visual totalmente em tons vermelhos quentes, contrastando com o azulado da cena que precede sua entrada.

Figura 22: O Mefistófeles de Samuel Ramey sobe ao palco.



Fonte: Mefistofele - San Francisco, 1989 (Ópera em DVD)

⁶² As citações diretas ou indiretas referenciadas como Vilela (2014) se referem à entrevista incluída nos materiais extras do DVD *Mefistofele*, gravado no Teatro da Paz, em 2014.

Samuel Ramey, baixo-barítono que dá vida a Mefistófeles na produção de Carsen, após o canto das falanges, sobe ao palco por uma escada (também vermelha) que parte do fosso da orquestra. Carregando um case de violino, o diabo aqui veste um fraque completamente vermelho com caldas longas que propositalmente lembram a aparência de um grilo, inseto que será mencionado em sua ária e cujo som também será imitado na construção musical da personagem neste primeiro momento, como será visto posteriormente.

Denis Sedov, intérprete do diabo na ópera dirigida por Vilela, surge no palco já com os trajes de frade, nos quais se apresentará a Fausto no ato seguinte. Durante o canto interno das falanges, ele caminha discretamente pelo palco, enquanto em um primeiro plano, que sucede o mito da criação do homem mencionado anteriormente, encontra-se um artista contando a história de Fausto e Mefistófeles para crianças com um pequeno teatro de marionetes, fazendo clara alusão à forma pela qual Goethe teve contato com a lenda em sua infância. Ao som das trombetas, vê-se somente a sombra da personagem desvencilhando-se de seu disfarce franciscano e tomando a forma com que se apresentará neste prólogo, com os pés de bode, que se apresenta na *Cozinha da Bruxa*, no *Fausto* de Goethe, e com um traje que se assemelha a imagens anatômicas dos músculos do corpo humano, figurando-se como um homem sem pele.

Figura 23: Mefistófeles canta sua ária “Ave, Signor”.



Fonte: Mefistofele – Theatro da Paz / Belém, 2014 (Ópera em DVD)

Na concepção de Vilela, apesar de ser firmada na tradição de Boito e Goethe, e apostar na colocação da história em um contexto medieval, o próprio diretor reafirma sua tentativa de dar uma imagem mais moderna à personagem, com uma maquiagem que propositalmente se assemelharia ao cantor de rock britânico David Bowie, fugindo dos trajes tradicionais de cavaleiro ou estudante, comumente atribuídos a Mefisto nas óperas de Berlioz, Gounod e Boito.

A montagem dirigida por Didac Monjo em 1987 aposta em criar a cena celestial com uma procissão de anjos com vestes claras prateadas segurando velas e estrelas, que rompem o fundo negro do palco. Nesta produção, como nas mencionadas acima, o contraste também é prontamente estabelecido entre os anjos e Mefistófeles, que surge em meio a eles em um traje preto vampiresco, com chifres e uma barbicha que lembram a aparência de um bode. Além de assemelhar-se ao usado no século XIX pela personagem na ópera de Berlioz, o figurino da personagem na montagem dirigida por Monjo também evoca o figurino de Mefistófeles na película *Faust* de 1926, dirigida por Murnau, como pode ser visto nas figuras abaixo.

Figura 24: Contraste das vestes negras de Mefistófeles, representado pelo baixo Bonaldo Giaiotti (1932-2018), em comparação aos trajes prateados claros dos anjos ao fundo.



Fonte: *Mefistofele* - Barcelona, 1987. (Ópera em VHS)

Figura 25: O barítono Antonio Magini-Coletti (1855-1912) como o Mefistófeles de Berlioz;



Fonte: Blog “Forgotten Opera Singers”.⁶³

Figura 26: Emil Jannings como Mephisto na película *Faust* de F.W. Murnau em 1926.



Fonte: *Faust* (Filme em DVD)

Considerando as montagens com abordagens modernas, na concepção de Giancarlo del Monaco apresentada em Palermo em 2008, houve a intenção, afirmada pelo diretor, de dar para a ópera, um conceito que fugisse do “diabo com chifres” e do “deus com a longa barba branca”. Aqui, o coro inicial é entoado de fora do palco, onde há um túnel circular infinito e iluminado com intensos brancos e azuis. Dentro do túnel, está Mefistófeles lançado ao chão, profundamente incomodado com o início do canto dos anjos. A indisposição comum do diabo nesta cena introdutória é o primeiro sinal de negação da personagem ao longo da ópera. Mefistófeles é a única personagem presente em todas as cenas da obra, e a sua construção musical e visual seguem fielmente o que o Autor do *Prólogo no Teatro* afirma, categorizando-o como “a encarnação do Não eterno ao Verdadeiro, ao Belo e ao Bom.” (BOITO, 1916, p.

⁶³ Disponível em: <http://forgottenoperasingers.blogspot.com/2011/12/antonio-magini-coletti-lesi-ancona-1855.html> Acesso em: 24/08/2020 às 22:50

37) Logo, em todas as cenas, com exceção da *Noite do Sabá romântico* (onde há a apresentação do Horrível), Mefistófeles é o elemento que destoa do ambiente que o cerca.

Figura 27: Lançado ao chão, Mefisto afirma que é de muito agrado o Velho falar ao diabo com tanta humanidade.



Fonte: *Mefistofele - Palermo, 2008*. (Ópera em DVD)

Na figura acima, Mefistófeles conclui suas linhas no *Prólogo* lançado ao chão. Suas quedas mostram o constante desconforto com as intervenções divinas. Sua aparência mantém a barbicha semelhante à de um bode, assim como na montagem de Monjo. É importante frisar que tal característica também evoca a imagem do deus Pã, uma das figuras que compõem a imagem atribuída ao diabo na tradição judaico-cristã, assim como o cavanhaque usado por outros intérpretes como Samuel Ramey, como visto acima, e René Pape, na montagem moderna da Ópera da Baviera em 2015. O figurino é moderno, contudo, destituído de formalidade; é um traje social incompleto, com braços e costas à mostra. Todas as outras personagens que compõem o prólogo celestial estão ausentes do palco nesta montagem, os próximos movimentos: o coro infantil dos serafins (*Siam nimbi volanti*) e o salmo final (*Salve Regina*), seguido da repetição apoteótica com variações do primeiro movimento (*Ave Signor degli angeli e dei santi*) são internos. O que o público vê no palco é a sombra de Mefistófeles cobrindo-se com o traje franciscano com o qual se apresentará no ato seguinte.

René Pape, na montagem da Ópera da Baviera em 2015, além de também se apresentar com um cavanhaque, usa óculos escuros e veste um terno. A personagem entra na cena, retratada em um cenário caótico, sugerindo uma atmosfera pós-apocalíptica, e caminha em volta enquanto é abordado por mulheres como pode ser visto na imagem abaixo.

Figura 28: Mefistófeles de René Pape na montagem de Roland Schwab.



Fonte: *Mefistofele* – Bavária, 2015. (Ópera em DVD)

O conceito de Roland Schwab, de acordo com Schwarze (2015), possivelmente parte da premissa de que Deus está morto e o mal não está longe de também estar. Portanto, o início do prólogo é caótico, a cena inicia antes da música, que começa a ser executada quando Mefisto coloca um disco em um gramofone. O coro celestial está fora do palco, Ozorio (2015) sugere que isso significa que as falanges se encontram em uma região imaculada e separada do mal, apresentado no palco.

Durante o movimento coral, Mefisto e os outros personagens que compõem o cenário caótico tomam lugar diante de uma tela, que apresenta referências a tragédias das últimas décadas, como o assassinato de John Lennon e o ataque terrorista ao World Trade Center. Posteriormente, a tela exibe uma câmera que filma o público da noite e posteriormente Fausto, que entra em cena arrastado e preso em correntes, durante a ária “Ave signor”.

Na repetição do coro no trecho “Salve Regina”, que conclui o prólogo, Fausto é solto das correntes e vestido com uma camisa branca, na qual escrevem com sangue a palavra “REUE”, arrependimento em alemão. Enquanto isso, é exibida na grande tela, uma filmagem de corpos presos a tubos de aço, num lugar que parece ser uma câmara subterrânea. Neste ponto, Fausto é apresentado como uma crítica à humanidade, responsável por todas as tragédias. Na conclusão do prólogo, Fausto derruba a grande tela e o palco é tomado por uma total escuridão.

Comparado às montagens de Giancarlo del Monaco e de Roland Schwab, a produção de Caetano Vilela opta por um conceito definitivamente mais tradicional. Nesta montagem, o

restante do *Prólogo* já antecipa a cena seguinte, *O Domingo de Páscoa*. O público recebe a informação de que a cena segue “Entre o céu e a Terra”, e as falanges, os serafins e penitentes sobem ao palco já nos trajes medievais, inspirados nas aldeias medievais pintadas pelo belga Pieter Bruegel (1526-1569), com os quais se apresentarão nas cenas do ato seguinte. O restante do prólogo é apresentado como um auto medieval, em que a Virgem, com o Salvador nos braços, é coroada e caminha pela parada pascoal, seguida pelos penitentes que se flagelam, pelo sacerdote que carrega o incenso, e finalmente pelo Cristo carregando a cruz.

Figura 29: Os camponeses se ajoelham diante da representação da via dolorosa.



Fonte: *Mefistofele* – Theatro da Paz / Belém, 2014 (Ópera em DVD)

A transição do prólogo ao primeiro ato, também ilustra a transição do sacro ao profano nas festividades religiosas, desde os tempos medievais em que Goethe insere seu Fausto. Nesta concepção, com inspiração focada no texto goethiano afirmada pelo diretor, o canto dos penitentes e das falanges angélicas é colocado como parte das celebrações da páscoa, tomando, no enredo, o lugar do cântico coral que conclui a cena noturna que apresenta o velho Fausto a ponto de cometer suicídio, “*Cristo ressurgiu!*”. A cena que segue, na ópera assim como na tragédia, é diurna e o canto dos camponeses diante das portas da cidade é boêmio, transitando do Sublime ao Real, do divino ao humano. Sobre essa antecipação da cena do primeiro ato, pode-se considerar a decisão do diretor em “contar a história, sem carregar as tintas no drama que já existe, mas tentar estabelecer o casamento da ópera com o teatro, que é a origem de onde foi adaptado.” (VILELA, 2014) Visando este objetivo, na cena que

representa o Real, o *Domingo de Páscoa*, todos se apresentam de máscaras, como continuação do teatro de marionetes apresentado às crianças no início do prólogo.

Na montagem dirigida por Carsen, os movimentos do prólogo que seguem a ária de Mefisto são cantados do palco, o coro angelical então se apresenta em uma procissão, segurando velas e com máscaras de porcelana que imitam as esculturas colocadas em torno do palco. Aqui, o palco é tomado novamente pelo apoteótico canto celestial e Mefisto, o elemento que destoa da cena, sai afirmando o desprezo que sente pelo canto dos “anjinhos”,

MEFISTOFELE
 É a nuvem leve dos anjinhos,
 Como das abelhas. Tenho horror a eles!⁶⁴

Seguido do coro ligeiro dos serafins, o último movimento coral do *Prólogo no Céu* se inicia, entoado pelos penitentes (coro feminino), cantado “*della Terra*”. O coro que inicia com a frase em latim “*Salve Regina*”, em referência à prece mariana que pede a intercessão da Virgem Maria, pela remissão dos pecados, é acompanhado pela resposta das falanges celestiais (coro masculino), que cantam pedindo a intercessão pelas almas escravas que estão morrendo na Terra. Os três corais – os penitentes, as falanges e os serafins – juntam seus versos ao cantarem em uma voz “*Ave Maria gratia plena*”, em louvor à Virgem. O cântico dos penitentes adianta na ópera o céu católico da conclusão da tragédia de Goethe, considerando que o epílogo da composição de Boito será fundamentado somente na repetição do *motif* principal do céu, o coro “*Ave Signor degli angeli e dei santi*”, sem criar um outro cenário com as personagens celestes que compõem a conclusão do texto de Goethe. Portanto, pode-se afirmar que a invocação da Virgem no prólogo de Boito, já estabelece o cenário cósmico que, na tragédia, só se desenvolverá na cena final das Furnas Montanhosas, onde o Eterno Feminino será responsável por interceder pela redenção do homem perdido. O coro das penitentes ser formado somente por vozes femininas e invocar não somente a intercessão, mas a regência da principal figura feminina da tradição católica, a Virgem Maria, são aspectos da música e do libreto de Boito que referenciam este elemento da tragédia.

64 “MEFISTOFELE: È lo sciame legger degli angioletti;
 Come dell’api n’ho ribrezzo e noia.”

(Tradução de Décio Guzman, para as legendas de apresentação e gravação do Theatro da Paz, 2014)

Nas montagens da ópera, a encenação do epílogo, que mostra a morte de Fausto e a vitória do céu contra o diabo, pode também conter elementos que ressoem a grandiosa conclusão do texto de Goethe, dependendo das escolhas do diretor. Vilela (2014), cuja inspiração diretamente na tragédia foi confessa, coloca Margarida nos mesmos trajes de seu cárcere entre os anjos que cantam a repetição do coro celestial.

Figura 30: O velho doutor Fausto (Fernando Portari) ajoelhado em primeiro plano, Mefistófeles (Denis Sedov) repreendido por dois anjos e Margarida (Adriane Queiroz) à direita intercedendo pelo doutor. Ao fundo, coro celestial.



Fonte: *Mefistofele* – Theatro da Paz / Belém, 2014 (Ópera em DVD)

Para o público desta montagem, fica evidente a participação de Margarida na intervenção celestial pela redenção do doutor, além da sua própria salvação já afirmada pela “voz do alto” no final do terceiro ato. Já em outras montagens, em que os aspectos visuais não contribuem para esta referência, o eterno feminino e a “penitente outrora chamada Gretchen” são esquecidos, pois não há nada no texto ou na música que indique sua presença na conclusão da ópera. Na próxima seção, a música mefistofélica será analisada, considerando inicialmente sua ária presente no prólogo e seguindo com a construção de sua música ao longo da ópera.

4.3. A música mefistofélica imita e zomba

O segundo movimento do *Prólogo no Céu* inicia com um “*scherzo strumentale*”, ou seja, um interlúdio instrumental com tom jocoso, satírico que se oporá à solenidade do coro anterior. Mefistófeles é, segundo as direções do compositor, a primeira personagem a aparecer à vista do público e a música orquestral que o apresenta reflete seu caráter magano. Apesar de a partitura marcar a entrada de Mefistófeles somente cinco compassos antes de sua primeira nota cantada, quando as cordas mais graves entram criando o ambiente para o início da ária, as montagens costumam mostrá-lo sozinho no palco, desde o canto dos anjos, como pode ser visto nos exemplos mencionados anteriormente, ou desde o início deste movimento.

Há a concordância na criação musical dos “Mefistos” em colocar um baixo para desempenhar o papel. Os baixos são os responsáveis a dar voz a sacerdotes, como o profeta Zacarias da ópera *Nabucco* de Verdi; grandes autoridades, como o Comendador de *Don Giovanni* de Mozart; *buffos*, personagens cômicos, como o Doutor Dulcamara de *L’elisir d’amore* de Donizetti ou o Leporello também de *Don Giovanni*. Uma exceção à regra é o Mefistófeles da ópera *Doktor Faustus* de Busoni, interpretado por um tenor. De acordo com Abbate & Parker (2012), este é um exemplo de caso em que a voz não concorda com a personagem e que foge de uma tradição de construção musical que surge com as primeiras grandes óperas.

Na construção de seu Mefistófeles, Boito aproveita bem as notas graves, escrevendo frases com sonoros sóis graves entre as árias e recitativos. Além disso, alguns intérpretes como Samuel Ramey e Denis Sedov, já mencionados anteriormente, esbanjam notas ainda mais graves em alterações interpretativas de momentos em que música escrita na partitura permite, como cantar o “No!” da ária “*Son lo spirito che nega*” uma oitava abaixo ou rir acompanhando o pizzicato das cordas antes da “*Ballata del mondo*”, alcançando até um dó grave.

Logo no compasso que antecede a primeira linha de Mefistófeles, encontra-se uma das marcas do tom diabólico na música, desde a Idade Média, o chamado “trítono do diabo”, ou “*Diabolus in musica*”. O intervalo de quarta aumentada ou três tons inteiros. Segundo Silva (2019), este intervalo era evitado em composições sacras durante a Idade Média, por ser

dissonante e sair do estado de monotonia com poucas variações tonais que representavam a perfeita harmonia dos cantos litúrgicos. Contudo, desde o início da ópera, no século XVII, compositores já usavam o intervalo para compor temas que evocavam o mal,

É o que ocorre, por exemplo, no começo do poema sinfônico *Dança Macabra* (1874), de Camille Saint-Saëns, quando um ente sobrenatural (muitas vezes interpretado como o diabo) toca várias vezes no violino um trítono (lá - mi bemol) como chamariz para os mortos iniciarem a tal dança da meia-noite. (CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 127)

Carreiro & Miranda (2015) também mencionam as músicas mefistofélicas, tanto em Boito, quanto em Gounod e Berlioz, como exemplos do uso do trítono. Na primeira de várias aparições da personagem na ópera de Boito, o intervalo é formado pelas cordas que harmonizam mi e si bemol, como baixa para o acorde invertido de mi menor com sexta, como pode ser visto na ilustração a seguir:

Figura 31: “Trítono do diabo” na preparação da orquestra para primeira frase de Mefistófeles.

The image shows a musical score for Mephistopheles. The title is 'MEPHISTOPHELES' with the tempo marking 'Lento. ♩ = 92.'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal line (top) has the lyrics 'A - ve Si - gnor. Hail, love-ly sprites' and 'a piacere'. The piano accompaniment (bottom) features a prominent tritone interval between E and Bb in the bass line, which is the 'Tritone of the Devil'. The piano part includes a 'Ped.' (pedal) marking.

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (Oliver Ditson & Company. Boston, 1880.)

Contudo, não é somente nas linhas de Mefistófeles que o intervalo aparecerá, mas sempre que a música se voltar à figura diabólica. Por exemplo, no momento em que Margarida reconhece a presença do diabo em seu cárcere, acreditando que está ali para buscar sua alma condenada, ela canta o intervalo entre mi e lá suspenso ao entoar a frase “Ah! Afasta-o, talvez seja a mim que ele quer!”⁶⁵.

65 “Ah, lo discaccia, è forse a me ch’ei vuol!” (tradução de Décio Guzman)

Figura 32: “Trítono do diabo” em recitativo cantado por Margarida ao ver o diabo em seu cárcere no terceiro ato da ópera.



Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (Oliver Ditson & Company. Boston, 1880)

A primeira frase da ária de Mefistófeles repete a mesma saudação das falanges angelicais, “*Ave signor!*” (Salve, Senhor!). Seu tom é lento, solene, e imita o canto que o antecede. Contudo, logo em sua primeira linha, volta o mesmo tema jocoso que representa seu caráter brincalhão. Sobre esta música, o diabo se desculpa por não ter o mesmo falar ou a mesma aparência dos querubins, ou por correr o risco de ser vaiado ou rejeitado pela corte celeste que circunda o Altíssimo,

MEFISTÓFELES

Perdoa se minha linguagem
 não está à altura dos cantos sublimes do Paraíso.
 Perdoa se minha face não irradia a luz
 que enfeita a cabeleira dos querubins celestes.
 Perdoa se, falando, eu corro o risco
 de receber alguma vaia.⁶⁶

A construção da música mefistofélica, assim como a construção da personagem, é criada em torno de dualidades. Sua primeira frase tem um tom solene, que é seguido de frases em tom sarcástico e jocoso. Após o irônico pedido de desculpas por sua aparência e linguajar, a música toma um tom mais sério, que cantará as reclamações de Mefistófeles acerca do homem, o “mísero deusito da Terra”. O tom sério é caracterizado pelo “*legatissimo*” acentuado dos baixos, acompanhado do stacato das madeiras mais graves. Logo, a música

66 “Perdona se il mio gergo
 si lascia un po’ da tergo le superne teodie del paradiso.
 Perdona se il mio viso non porta il raggio
 che inghirlanda i crini dell’alti cherubini.
 Perdona se dicendo io corro rischio
 di buscar qualche fischio.” (tradução de Décio Guzman)

volta à forma ligeira da imitação do saltitar dos grilos, com o staccato das cordas e o som agudo das flautas. O texto que segue continua o tom sarcástico das linhas anteriores:

MEFISTÓFELES

O deusito da desprezível terra
persiste em iludir e prejudicá-la.
E, como o grilo, saltando sem rumo
bota seu nariz entre as estrelas,
e depois, com soberba vaidade
obstinada faz seu trilo na relva.
Poeira orgulhosa! Átomo arrogante!
Quimera do homem!
Eis o que faz essa eufórica ilusão
Que ele chama de “Razão! Razão!”⁶⁷

Nos últimos quatro versos, a música repete a dinâmica apresentada anteriormente, adotando um tom sério e posteriormente voltando ao tom ligeiro. De acordo com a crítica de O’Grady (1991), aqui Mefistófeles ironiza sua visão do mundo, afirmando que o homem não passa de um grilo que ergue o olhar (ou o nariz) sobre as estrelas e, contudo, apesar de sua “soberba vaidade”, volta-se à relva, seu lugar natural. O autor também afirma que em contraste com o coro angélico que o antecede, a personagem diabólica usa de linguagens informais e ironia leopardiana. Outro contraste presente nas palavras de Mefistófeles em relação ao louvor das falanges angelicais é que, enquanto os últimos voltam-se à teologia, o primeiro faz uso da filosofia humana, conteúdo muito elogiado pelo público contemporâneo de Boito, por ser algo novo entre os libretos de ópera.

Na conclusão de sua ária, apresenta-se seu principal *motif*, que se repetirá em outras cenas da ópera, como no quarto de trabalho de Fausto, na sequência do pacto, em que afirmará

67 “Il Dio piccin della piccina terra
Ognor traligna ed erra,
E, al par di grillo saltellante a caso Springe fra gli astri il naso,
poi com tenace fatuit’ superba
Fa il suo trillo nell’erba.
Borioso polve! Tracotato atòmo!
Fantasima dell’uomo!
E tale il fa quell’ebra illusione
Ch’egli chama: Ragion! Ragion!”
(tradução de Décio Guzman, com adaptações)

que é “Uma parte vivente daquela força que perpetuamente pensa o mal e faz o bem.”⁶⁸
(*Mefistofele*, Ato 1, cena 2)

Figura 33: *Motif* de Mefistófeles que se repetirá em outros momentos, como na cena do pacto.

Lento.

Ah! — Si Ma-e-stro di -

-vi - no. in bu - jo fon - do crol-la il pa-dron del mon-do,

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (Oliver Ditson & Company. Boston, 1880)

O *motif* inicia com um salto de quarta justa, seguido de um intervalo de segunda menor ascendente, que representa alerta. A frase conclui com um intervalo de quinta justa descendente, seguido de outra frase que, igualmente à anterior, inicia com um intervalo de segunda menor ascendente e conclui com um salto de quinta justa descendente. No prólogo, a frase cantada com este *motif* é: “Sim, Mestre divino, em um abismo escuro, despenca o mestre do mundo” (*Mefistofele*, Prólogo). Aqui, assim como na cena do pacto, o ambiente criado pelo *motif* é de alerta, concluindo a elaboração de um pensamento que provoca cautela ao ouvinte. Contudo, como parte da construção da personagem, a conclusão do movimento se dá em tom jocoso e sarcástico, pois o tentador afirma que a vanidade do homem tira o agrado de seu trabalho, que é tentá-lo.

O movimento que segue é um curto *intermezzo drammatico*, em que será firmada a aposta entre o Altíssimo, representado pelo “Chorus Mysticus”, um coro de baixos, e Mefistófeles. A intervenção de Deus aqui é feita com um intervalo de quinta aumentada, em oposição ao intervalo de quinta diminuta, o trítono do diabo. O intervalo entre mi e dó, repete o marcante movimento ascendente do terceiro tempo do coro inicial da ópera e é

68 “Una parte vivente di quella forza che perpetuamente pensa il Male e fa il Bene.” (tradução de Décio Guzman)

acompanhado pela orquestra em forte crescendo para fortíssimo e pela repetição do soar das trombetas (figura 07), desta vez no tom de fá maior. A intervenção divina que pergunta: “Conheces Fausto?” é sarcasticamente respondida por Mefistófeles:

MEFISTOFELE

O mais bizarro louco que eu conheço,
De forma curiosa, ele trabalha com bom senso.
Uma insaciável fome de saber
O torna miserável e insatisfeito.
Ele gostaria de superar o humano
E nenhuma ciência satisfaz seu febril delírio.⁶⁹

Nestes versos, Mefistófeles já adianta o monólogo noturno de Fausto sobre seu desapontamento com as ciências, que não faz parte do texto da ópera. Logo em seguida, o diabo afirma que se responsabiliza em guiá-lo em seu caminho e pergunta ao Altíssimo se Ele quer apostar. O mesmo tema da intervenção anterior se repete nesta que afirma: “Assim seja.”, seguido pela assertiva resposta do diabo: “Assim seja, velho Pai, a um jogo rude te aventuraste. Ele morderá a doce maçã dos vícios! E sobre o Rei dos céus, terei vitória!” A afirmação soberba de Mefistófeles é então interrompida pelo fortíssimo coro cantando “*Sanctus!*” que introduzirá o movimento seguinte, o coro dos serafins.

Assim, Mefistófeles se apresenta no *Prólogo* da ópera que focará na grande batalha cósmica entre o bem e o mal, nas figuras tradicionalmente cristãs de Deus e do Diabo. A personagem se insere como uma negação do Verdadeiro e Bom, como afirma o próprio compositor, elementos bem estabelecidos no prelúdio instrumental e no coro das falanges angelicais. Seu texto carrega um discurso filosófico, em resposta ao cântico teocêntrico, e suas conclusões acerca do homem adiantam a apresentação de Fausto e seus relacionamentos idílicos, como o grilo erguendo o nariz sobre as estrelas, mas voltando-se ao seu espaço natural, a relva. É importante considerar que na ópera Fausto não se torna um grande mago, ou um homem muito influente, mas o foco do libretista é em sua relação terrena com a jovem Margarida e seu encontro com o ideal de beleza, Helena de Tróia, buscando alcançar sua

69 “Il più bizzarro pazzo ch’io me conosca,
In curiosa forma, ei ti serve da senno.
Inassopita bramosia di saper il fa tapino ed anelante;
Egli vorrebbe quasi trasumanar e nulla scienza
Al cupo suo delírio è confine.” (tradução de Décio Guzman, com adaptações)

satisfação através do amor perfeito. Ao construir a personagem Fausto, Boito cria um laço entre sua primeira ária, na qual afirma buscar o amor de Deus e o amor dos homens, e os versos de seu epílogo, quando declara ter conhecido o amor da virgem e o amor da deusa. Em vista disso, a intervenção de Mefistófeles para tirar a atenção de Fausto do ambiente celestial que o circunda no epílogo da ópera é repetindo as linhas do coro da *Noite de Walpúrgis Clássica*, “Ouça o canto do amor.”

No primeiro ato, a direção da bússola de Boito muda do Sublime celestial ao Real, no Domingo de Páscoa e no encontro de Fausto com Mefistófeles, primeiramente no disfarce de frade cinza e posteriormente na figura de um cavalheiro. Diferentemente do proposto na tragédia de Goethe, o diabo assume aqui a figura religiosa, tomada nas versões quinhentistas da lenda, em vez da figura de um cão preto. A mudança se dá por óbvios motivos de uma facilitação na encenação da figura do frade em comparação à do cão.

Na figura de Mefistófeles no âmbito Sublime da ópera, vê-se a referência do Autor do *Prólogo no teatro* à figura mefistofélica presente no livro de Jó, Satanás. No âmbito Real, a personagem se apropria da configuração shakespeariana, “o Mefistófeles chamado Falstaff”. Como mencionado anteriormente, Goethe afirmou que o bardo elisabetano tinha na sua forma de construir personagens a capacidade de dissecar o psicológico dos seres humanos. Conseqüentemente, é evidente a influência de Shakespeare na construção dos personagens da tragédia, não somente na canção shakespeariana que Mefistófeles canta, mas na configuração de seu personagem, como literalmente um diabo manipulador, papel que figurativamente pode ser exemplificado pela “Lady” em *Macbeth*; ou um alcaiete, papel que John Falstaff desempenha, especialmente nas peças sobre a juventude e o reinado de Henrique V.

No próximo capítulo, sobre o *Horrível* na cena da *Noite do Sabá Romântico*, baseado na *Noite de Valpúrgis* da primeira parte da tragédia de Goethe, será apresentada a configuração da personagem Mefistófeles em um contexto que diretamente se opõe ao *Prólogo no Céu*, ápice da apresentação dos aspectos diabólicos dos dois textos, da tragédia e da ópera. Além da análise da personagem, será observada a posição do coro das bruxas como oposto ao cântico celestial apresentado no início e na conclusão da ópera e as inspirações da cena no texto de Goethe, incluindo o texto do *Saco de Valpúrgis*, a missa satânica autocensurada pelo autor alemão.

5. O HORRÍVEL NA NOITE DO SABÁ ROMÂNTICO

Na primeira parte do *Fausto* de Goethe, a chamada “tragédia de Gretchen” é interrompida após a fatídica cena de seu encontro com o Espírito Mau na Catedral, durante o que se entende ser a missa pela alma de sua mãe, que morreu envenenada pela própria Gretchen, ao tomar uma poção, previamente entregue por Fausto, que acreditava ser um sonífero, mas era na verdade um veneno mortal. A cena que segue é a *Noite de Valpúrgis*, trecho que não aparece em nenhuma versão anterior ao primeiro *Fausto*, de 1808. Já mencionada na cena da *Cozinha da Bruxa*, quando Mefisto afirma que o serviço da sibila seria devidamente recompensado em Valpúrgis, a cena acontece no cume do Brocken, montanha mais alta da região de Harz, no norte da Alemanha, onde a lenda popular sobre tal sabá das bruxas surge.

John R. Williams, em sua tradução da primeira parte do *Fausto* de Goethe, em 1999, resume o conceito inicial da cena da seguinte forma,

A Noite de Valpúrgis, ou Véspera de Santa Valpúrgis, na noite de 30 de abril, é na tradição folclórica alemã a noite em que as criaturas das trevas se encontram no cume do Brocken (ou *Blocksberg*) nas montanhas do Harz para adorar Satã. Ainda que essa não fosse uma parte componente da lenda original, Goethe claramente considerou tal episódio apropriado para a história de Fausto; Representaria as tentativas de Mefistófeles para distrair Fausto dos preocupantes sofrimentos de Gretchen, que ocorreram durante um ano inteiro, em que ela concebe seu filho, matando-o durante seu luto severo, e é julgada e condenada à morte. (WILLIAMS, 1999 apud GOETHE, 1999, p. XII)⁷⁰

Consequentemente, pode-se considerar que a cena da *Noite de Valpúrgis* serve como um episódio que tira a atenção do leitor (ou espectador) na trama de Gretchen, e serve como uma distração, assim como para o próprio Fausto. Williams (1999 apud GOETHE, 1999) também menciona outro importante lugar que este episódio ocupa na jornada do doutor, sua observação de um ritual satânico.

⁷⁰ “The Walpurgis Night, or St Walburga’s Eve on the night of 30 April, is by German folkloric tradition the night when the creatures of darkness assemble on the summit of the Brocken (or Blocksberg) in the Harz Mountains to worship Satan. Although it was not a feature of the original legend, Goethe clearly thought such an episode appropriate to the story of Faust; it would represent the attempts of Mephistopheles to distract Faust from the appalling sufferings of Gretchen, the lapse of a whole year during which she bears his child, kills it in her distracted grief, and is tried and sentenced to death.” (tradução nossa)

A cena se inicia com a subida de Fausto e Mefistófeles ao cume do monte, acompanhado por bruxas, magos, e outros tipos de criaturas demoníacas, para que seja celebrado o culto orgiástico a Satã. Contudo, Williams (1999 apud GOETHE, 1999) afirma que, apesar de inúmeros versos satíricos que compõem a cena, todo o conteúdo da “orgia satânica” se dilui em um baile de máscaras, que requer esforçadas justificativas para se encaixar na tragédia, tendo partes totalmente cortadas em apresentações teatrais, como a cena do *Sonho de uma Noite de Valpúrgis*, encenação feita para distrair Fausto da visão que tem de Margarida, pálida e com o olhar de uma morta, sendo levada de pés atados ao seu cárcere.

Williams (1999 apud GOETHE, 1999) declara que embora a tragédia, por inteiro, tenha sido considerada como blasfema e indecente, tanto na Alemanha quanto na Grã-Bretanha, o conceito original, autocensurado, de Goethe para a cena da *Noite de Valpúrgis* alcançava níveis ainda mais extremos. O autor explica que embora seja de conhecimento do leitor a entronização de Satã, Mefistófeles faz com que o foco de Fausto seja desviado dessa “apoteose do mal”. Já o texto censurado, cujo conteúdo inclui pontos-chaves, como “o sermão da montanha de Satã”, foi retirado da publicação definitiva, possivelmente, pelo medo do autor de que seu conteúdo “[...] ofendesse profundamente um público contemporâneo tanto em âmbitos morais quanto religiosos.” (WILLIAMS, 1999 apud GOETHE, 1999, p. XII)

Mazzari (2016 apud GOETHE, 2016), ao introduzir o texto “*Uma auto censura de Goethe: a missa satânica da ‘Noite de Valpúrgis’*”, que se encontra como apêndice à edição do *Fausto*, publicado em 2004 pela editora 34, afirma que Goethe, em conversa com Johannes Falk, em 1808, comenta a retirada de trechos referentes à parte das bruxas na tragédia, mais especificamente à cena no Brocken. O autor chama o texto autocensurado de seu *Saco de Valpúrgis* (Walpurgissack), afirmando que ele seria aberto, inevitavelmente, após sua morte, e quando isso acontecesse e todos os demônios, ali presos, se libertassem, atormentariam outros, e provocariam o “não-tão-cedo” perdão ao autor pelos alemães.

Williams (1999 apud GOETHE, 1999) afirma que os fragmentos da cena só foram publicados no final do século XIX, não sendo apresentados nas primeiras edições. Consequentemente, apesar da quase certa impossibilidade de Arrigo Boito ter tido contato com esse texto, consideramos importante a sua menção pelas suas características anticatólicas, que são evocadas no sabá satânico da primeira versão da ópera *Mefistofele*, que mesmo depois

das revisões, apesar de diminuído quase que pela metade, ainda manteve seu tom satânico e blasfemo. Na próxima seção, serão analisados o conteúdo e o teor antirreligioso do *Saco de Valpúrgis*, como preliminar à discussão do texto da *Noite do Sabá romântico*.

5.1. O saco de Valpúrgis e o anticatolicismo autocensurado de Goethe

O fragmento publicado, em português, em 2004, inicia com “O ‘Sermão da montanha’ de Satã”. Uma clara sátira do sermão de Jesus Cristo, presente no evangelho de São Mateus. Os primeiros versos demoníacos, por sua vez, parodiam a profecia do Cristo, que anuncia que no Dia do Julgamento, os homens serão separados, assim como um pastor separa ovelhas de cabritos. Williams (1999 apud GOETHE, 1999) afirma que, assim como tudo na *Noite de Valpúrgis*, essa cena se baseia em uma imitação grotesca de elementos e conceitos que compõem a fé cristã.

O texto inicia com Satã separando os bodes à sua direita e as cabras à sua esquerda. Separando-os, não como dois animais diferentes, como na profecia do evangelho, mas como dois gêneros da mesma espécie. A resposta do coro de bruxos imita o tom solene de adoração dos salmos, declarando:

Inclinaí o rosto ao chão
Adorai ao Senhor
Ele instrui os povos
E com gosto os instrui
Captai as palavras
Ele vos mostra o sinal
Da vida eterna
Da mais profunda natureza.⁷¹

O diabo responde à prece do coro, com tom de instrução que, por sua vez, parodia as “bem-aventuranças” de Cristo, no Sermão da Montanha. Aqui, Satã ensina seus súditos, primeiramente voltando-se somente à sua direita, onde estão os “bodes”, que feliz é quem se apodera de suas coisas “Magníficas e grandiosas, O ouro reluzente e o sexo da mulher.” (GOETHE, 2016, p. 531) Posteriormente, voltando-se à esquerda, Satã declara que para as

⁷¹ GOETHE, 2016. p. 531. (sem numeração de versos)

“cabras”, ainda mais que o ouro que brilha, o “falo esplendoroso” é digno de apreciação das mulheres. As instruções de Satã, louvando a luxúria e a cobiça, são aclamadas pelo coro que se declara feliz por estar perto e ouvir a sua palavra, imitando a devoção dos cristãos pela palavra de Deus.

Posteriormente, Mefistófeles surpreende uma menina que chora, perguntando a causa de seu pranto, já que ali não é “lugar para lágrimas”. A menina responde que o discurso de Satã desperta sua curiosidade, pois a audiência se alegra. Contudo, parece que só os “grandes” podem compreender a euforia acerca do ouro, do sexo e do falo. Mefistófeles afirma que a garotinha não precisava chorar por causa disso, pois para entender o sermão diabólico “Basta meter as mãos na calça do vizinho”.

Borchmeyer (2011) declara que a missa satânica de Goethe chega ao nível extremo de indecência quando o Mestre de Cerimônias, Mefistófeles, pede que o Vassalo beije a traseira de Satã, afirmando que tal decisão é mais radical, e mais efetiva para a iniciação ao “mover sem restrição” ao reino de Satã, que solenemente beijar as garras, aludindo ao beijo Papal. Borchmeyer (2011) afirma que se pode considerar as reações escandalizadas na corte do imperador, na segunda parte do *Fausto*, quando a aparição de Helena de Tróia beija Páris, já que o beijo, como marca física da afeição, apresenta-se como uma quebra de decência em cenas trágicas. A resposta do Vassalo à instrução de Mefistófeles é devota, afirmando que beija “tanto na frente como atrás”, e prossegue declamando elogios ao traseiro de Satã, que responde seus elogios, declarando que com aquilo o Vassalo tinha sido aprovado,

SATÃ
 Vassalo, passaste pela prova
 Com isso, contemplo-te com milhões de almas
 E quem elogiou assim tão bem o cu do Diabo
 Jamais carecerá de frases adulatórias.⁷²

O curto fragmento, chamado “Audiência satânica”, termina com o coro de bruxas anunciando sua volta para casa. Borchmeyer (2011) conclui que nesta cena se encontra um registro da mais cínica sátira ao *ancien régime* que não pode ser superada por nada na obra de Goethe. “[...] Ataca uma esfera social regrada por leis rigorosas de decência com meios

⁷² GOETHE, 2016. p. 539 (Sem numeração de versos)

poéticos que voam na face dessas leis.”⁷³ (p. 222) Quanto ao âmbito religioso, também “atacado” pelo texto de Goethe, o autor afirma que na tradição cristã, somente o diabo é responsável por um humor aristofânico tão fecal e sexual.

Williams (1999 apud GOETHE, 1999) afirma que é difícil ter uma ideia de como o texto autocensurado de Goethe se encaixaria na peça, pois além de apenas fragmentos espalhados por notas e documentos escritos por sua própria mão e pela de copistas, não se pode dizer o lugar exato em que a missa satânica ocorre dentro da cena da *Noite de Valpúrgis*, considerando que, provavelmente, outros textos foram adicionados no lugar, em vez de ter ocorrido apenas uma exclusão, para que a obra chegasse ao estado em que foi publicada.

Exposta a intenção antirreligiosa do texto de Goethe, agora deve-se considerar o texto de Boito, censurado apenas após recomendações que foram dadas ao compositor, devido a irritação do grande público católico que assistiu à estreia da ópera em 1868. Portanto, na próxima seção, será discutido o texto da *Noite do Sabá Romântico*, na ópera *Mefistofele*, considerando os três libretos disponíveis, publicados em 1868, 1875 e 1881.

5.2. A sátira satânica e anticatólica no *Sabá* de Boito

A cena da *Noite do Sabá* segue o episódio do *Jardim de Marta*, e ocorre como um corte brusco na tragédia de Margarida, à qual a ópera se voltará e concluirá no terceiro ato. A cena se inicia com um interlúdio instrumental, com o coro distante dos baixos, repetindo as linhas de Mefisto, que canta: “Vamos, caminhe, caminhe, caminhe, escuro é o céu, e íngreme é o caminho. [...] Que longe, longe, longe surge o monte do velho Satanás.”⁷⁴ Segue a aparição de um fogo-fátuo, que surpreende Fausto, que canta pedindo que a luz ilumine o caminho, já que a subida é escura demais. No libreto original, o fogo-fátuo (*Il Folletto*) é uma personagem que canta alguns versos em resposta ao canto de Fausto, que se manteve na versão definitiva

⁷³ “[...] it attacks a social sphere ruled by rigorous laws of decency with poetic means which fly in the face of those laws.” (tradução nossa)

⁷⁴ “Su cammina, cammina, cammina, bujo è il cielo, scoscesa è la china [...] che lontano, lontano, lontano, s’erge il monte del vecchio Satan.” (tradução nossa) – Trecho retirado da partitura, publicada pela Ricordi, em 1881. Portanto, equivale a última e definitiva versão, de 1879.

da ópera. O que se pode concluir, pela métrica dos versos, e por uma ser uma constante na obra de Boito, é que o motivo de Fausto tenha sido repetido como resposta da personagem.

No libreto original, Fausto canta sobre as figuras sinistras que vê, como o deus Mamón, e é surpreendido pelo vento que se enfurece, quase fazendo-o cair. Em seguida, Mefistófeles alerta que Fausto ouça a agitação do bosque, causada pela assembleia infernal, cujo ruído soa como mil vozes. Na versão definitiva da ópera, essa cena segue imediatamente o canto alegre e esperançoso de Fausto, pedindo que o fogo-fátuo ilumine a subida, com uma mudança brusca na intenção musical, que repete a atmosfera sombria que inicia a cena.

As direções para a caracterização visual da cena da *Noite do Sabá*, dispostas na partitura, publicada pela Ricordi, são as seguintes:

CENA: cena deserta e selvagem no vale Schirk, cercada pelos picos aterrorizantes do Brocken (montanha das bruxas). Os relances sinistros do rochedo destacam-se em preto contra o céu cinza; alguns raios da lua avermelhada iluminam estranhamente a cena. Uma caverna de um lado. O pico do Rosstrappe à esquerda; O vento sopra sobre o barranco. Depois, a voz de MEFISTOFELE incita FAUST a escalar a montanha.⁷⁵ (BOITO, 1881, p. 134)

As instruções são uma repetição quase exata do texto contido no início da cena, no libreto de 1868, como pode ser visto a seguir:

CENA: cena deserta e selvagem no vale Schirk, cercada pelos picos aterrorizantes do Brocken (montanha das bruxas). Os relances sinistros do *Hartz* destacam-se em preto contra o céu cinza; alguns raios da lua avermelhada iluminam estranhamente a cena. Uma caverna de um lado. O vento sopra nos barrancos; depois, a voz de MEFISTOFELE incitando FAUST a escalar a montanha; depois LILITH.⁷⁶ (BOITO, 1916, p. 63)

A diferença mais marcante desta descrição é a figura de Lilith, personagem que não foi mantida com as revisões da ópera. O que pode ser concluído do libreto original é que a personagem cantava apenas algumas linhas, em resposta aos bruxos que com ela conversam,

⁷⁵ SCENA: Scena deserta e selvaggia nella valle di Schirk, costeggiata dagli spaventosi culmini del Brocken (monte delle streghe). I sinistri profili di roccie staccano in nero sul cielo grigio, un'aurora rossiccia di luna ilumina stranamente la scena. Una caverna da un lato. Il picco di Rosstrappe a sinistra. Il vento soffia nel burroni; poi la voce di MEFISTOFELE che alza FAUST a salir la montagna. (tradução nossa, grifos do autor)

⁷⁶ SCENA: Scena deserta e selvaggia nella valle di Schirk, costeggiata dagli spaventosi culmini del Brocken (monte delle streghe). I sinistri profili dell' *Hartz* staccano in nero sul cielo grigio; un'aurora rossiccia di luna ilumina stranamente la scena. Una caverna da un lato. Il vento soffia ne' burroni; poi la voce di MEFISTOFELE che alza FAUST a salir la Montagna; poi LILITH. (tradução nossa, grifos do autor)

no momento que imediatamente antecede as aparições dos bruxos em cena. Antes disso, todo o canto coral é interno, assim como as poucas intervenções solo de uma ogra, uma bruxa, Lilith, até que, por fim, um bruxo é o primeiro a mostrar-se em cena.

A entrada dos bruxos em cena é desordenada, com uma tentativa de imitar o surgimento dos mesmos na cena de *Valpúrgis*, em Goethe. Mefisto é quem anuncia a entrada, cantando: “Aproxima-se a congregação infernal... Ó! Maravilha! Juntam-se as nuvens, o monte, os bosques e os céus em um furioso entoar de um mágico carne!”⁷⁷ (BOITO, 1916, p. 65) Logo em seguida o canto violento das bruxas, seguido dos bruxos, declara os anseios para a chegada ao local onde será realizado “o baile do rei Belzebu”, a fatídica noite do Sabá.

Ao entrarem freneticamente em cena, como sugerido no libreto, os bruxos afirmam que são salvos por toda a eternidade, exclamando ao final: “*Saboé! Har Sabbah!*”. Na primeira versão, essa frase conclui todas as estrofes corais dessa sequência. Krehbiel (2020) afirma que, assim como os versos dos cavaleiros infernais no final da ópera de Berlioz, os bruxos de Boito também usam uma linguagem mística, esta inspirada pelos escritos de Pierre Le Loyer, *Discourse des spectres* (1608), conforme mencionado na seguinte nota de rodapé: “Os iniciados cantaram *Saboé* e as bruxas do Sabá gritaram em voz alta “*har Sabbah!*”⁷⁸ (BOITO, 1916, p. 66)

Mefistófeles ocupa um lugar de comando na cena, declarando-se rei da “raça pútrida e carente de fé” e ordenando que seus servos humildemente se prostrem diante de si para adorá-lo. O coro responde, com uma repetição do mesmo motivo, que toda a terra se incline diante de Mefistófeles, seu rei. Na versão definitiva, apenas duas estrofes são remanescentes da paródia satânica da forma ritualística católica. Como já mencionado na discussão acerca da recepção do público da primeira récita da ópera, a este ponto, a versão original adiciona um canto em três estrofes, parodiando o *Miserere*, cântico litúrgico católico.

A direção de cena é que as bruxas e bruxos se inclinem em círculo ao redor de Mefistófeles. Aqui, o compositor também explicita a intenção de parodiar o ritual católico. Os versos do primeiro libreto, que não sobreviveram às revisões, podem ser vistos a seguir:

⁷⁷ “[...] s’accosta l’infernale congrega... oh! Meraviglia! Già i nemi, il monte, le boscaglie e i cieli, un furioso intuonar magico carne!” (tradução nossa).

⁷⁸ “Les initiés chantaient Saboé et les sorcières au Sabbat criaient à tue - tête “har Sabbah!” (tradução nossa)

CORO

I.

Rei! Rei! Rei! Do mágico
 Trono de Satanás,
 Brilha, trovoa, fulgura
 Tua lei soberana.
 Contudo! Perdoa-me,
 Desvia teu furor,
Miserere! Rei! Rei!
Miserere de nós.

II.

Rei! Rei! Rei! Seja instrução
 Da gente infernal
 A tua formidável
 Vontade suprema.
 Contudo! Perdoa-me,
 Desvia teu furor,
Miserere! Rei! Rei!
Miserere de nós.

III.

Rei! Rei! Rei! Tu, déspota
 És do nosso destino.
 Nós nos prostramos docilmente
 Ao Rei implacável.
 Rei! Rei! Rei! Benévolo
 Olhai a alta fé
 Do teu povo suplicante,
 Ó Rei! Rei! Rei! Rei! Rei!
Miserere! Rei! Rei!
Miserere de mim.
 (BOITO, 1916, p. 67)⁷⁹

⁷⁹ “I.

Re! Re! Re! sul magico
 Trono di Satána
 Splenda, tuoni, svolgori
 Tua legge sovrana.
 Ma deh! Perdona a me,
 Storna I fulmini tuoi,
Miserere! Re! Re!
Miserere di noi!

II.

Re! Re! Re! Sia codice
 Della gente infernale
 La tua formidabile
 Volontá superna.
 Ma deh! Perdona a me,
 Storna i fulmini tuoi.
Miserere! Re! Re!
Miserere di noi!

Como pode ser visto, os versos tem uma métrica particular, que se diferencia das linhas que os antecedem, sendo, portanto, praticamente impossível descrever seu motivo musical, ou sequer concluir se o tom de prece murmurada que acompanha a inclinação dos bruxos na versão definitiva da ópera fora mantido ou contrastado.

Os trechos citados acima são parte dos versos que não se mantiveram na versão final por sugestão de Giulio Ricordi, que relatou em sua crítica sobre a estreia da ópera o quanto o público católico se irritara com as paródias de seus rituais religiosos. Consequentemente, desde a primeira revisão da ópera, já em 1875, a cena do *Sabá romântico* já fora totalmente revisada, excluindo personagens com versos curtos, e quaisquer referências ao catolicismo.

Na próxima seção, a análise terá o foco na aclamação de Mefistófeles como rei, na sequência da cena, o que difere consideravelmente da noite de Valpúrgis do texto de Goethe. Seguidamente, será abordada a *Ballata del Mondo*, a única ária presente em todo o segundo ato.

5.3. Boito faz de seu Mefistófeles rei

No texto de Goethe, Satanás é entronizado fora de cena na *Noite de Valpúrgis* e em cena nos textos autocensurados. Na ópera de Boito, Mefisto é quem assume esta posição de rei, ainda que não se declare como o próprio Satã, mas mencione-o como uma figura à parte

III.
 Re! Re! Re! Tu despota
 Sei del nostro fato.
 Noi c'incurviam docili
 Al Rege implacato.
 Re! Re! Re! benevolo
 Mira l'alta fê
 Del tuo popol supplice,
 O Re! Re! Re! Re! Re!
Miserere! Re! Re!
Miserere di me!"
 (tradução nossa)

no “reino das trevas”. Como já dito anteriormente, o coro de bruxas e bruxos, ao se inclinar diante do diabo, declara que ele é seu rei implacável, a quem imploram por misericórdia.

Visando o panorama geral da ópera, a *Noite do Sabá romântico* ocupa a direção oposta do *Prólogo no Céu*. Considerando a rosa dos ventos proposta por Boito em seu prólogo no teatro, o “horível” desta cena está em uma posição exatamente contrária ao “sublime” da cena celestial. Consequentemente, os elementos presentes no *Prólogo* terão seus equivalentes opostos no Brocken. Deste modo, assim como Deus é o centro das falanges celestiais, Mefisto é o receptor da aclamação dos seres demoníacos, figura necessária para que esta cena fosse construída proporcionalmente à primeira.

Na sequência do curto interlúdio instrumental, chamado de dança das bruxas, Mefistófeles, sentado em um trono de pedra, pede a seus súditos que lhe deem um cetro e um manto, como símbolos de sua soberania. Em seguida, declara que quer o mundo inteiro em suas mãos, o que leva os bruxos a lhe entregarem um globo de vidro, afirmando que o desejo de Mefisto, seu príncipe, está concedido.

Em algumas montagens, é notável a substituição do globo de vidro por outros objetos, como um balão, na montagem de Robert Carsen, em 1989; como uma maçã, na alegoria ao mito da criação e tentação do homem, presente na produção de Caetano Vilela, em 2014; como um globo de ouro, no conceito de Didac Monjo, em 1987; e como um feto humano na montagem de Roland Schwab, em 2015, conforme pode ser visto nas imagens abaixo:

Figura 34: Mefistófeles canta a ária “Ecco il mondo!”, no segundo ato da ópera, nas montagens de Carsen, Vilela, Monjo e Schwab, respectivamente.



Fonte: Compilado do autor.⁸⁰

Cada substituição se encaixa apropriadamente na narrativa construída em cada concepção, que tem em comum o mesmo objetivo: representar o mundo, que será destruído no final da ária, ou como algo já destruído, conforme especificamente retratado na montagem de Roland Schwab. A sugestão inicial, no libreto e na partitura, é que o globo de vidro seja quebrado, para que haja uma representação não somente visual, mas também sonora. Tal direção é presente, inclusive, em algumas gravações fonográficas da ópera, como a de 1985, regida por Oliviero de Fabritiis e protagonizada por Nicolai Ghiaurov, que apresenta um sonoro ruído de vidro quebrando após a ária. Na concepção de Carsen, o diabo estoura o balão com um alfinete, causando o mesmo efeito visual, porém menos sonoro que o vidro. Na montagem dirigida por Vilela, Mefisto morde a maçã. Na produção de Didac Monjo, o globo é

⁸⁰ Imagens das seguintes gravações audiovisuais: *Mefistofele* – San Francisco, 1989 (DVD); *Mefistofele* – Teatro da Paz/Belém, 2014 (DVD); *Mefistofele* – Liceu/Barcelona, 1987 (VHS); *Mefistofele* – Ópera da Bavária, 2015 (DVD).

estourado, como direcionado no libreto; e na montagem moderna, dirigida por Roland Schwab, o feto, que se refere ao infanticídio de Margarida, é devolvido a uma grande lata de lixo.

A ária de Mefistófeles é antecedida de um momento de silêncio dos instrumentos, com a repetição do anúncio da personagem, pelo soar dos tímpanos seguido do triângulo, que representa o “sino” que sinaliza a entrada de Mefisto nas primeiras versões da lenda, como já mencionado. Posteriormente, uma curta frase em staccato dos violoncelos e dos contrabaixos antecede os versos da personagem:

MEFISTÓFELES

I.
Eis o mundo
Vazio e redondo,
Sobe, desce,
Salta, brilha,
Dá voltas
Em torno do sol,
Treme, ruge,
Dá e destrói,
Às vezes, estéril,
às vezes, fecunda.
Eis o mundo.

II.
Em seu dorso
Antigo e selvagem
Há uma raça
Vulgar e louca,
Orgulhosa, covarde,
Sutil e má,
Que sempre está se devorando
De cima ao fundo
Deste mau mundo.

III.⁸¹
Para ela, Satanás é uma lenda absurda,
O Inferno é motivo de riso e zombaria,
O Paraíso, de zombaria e riso.
Ó, por Deus! Que agora eu também rio
Ao pensar no que lhe escondo...
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!⁸²

⁸¹ No libreto original, esta estrofe é a quarta. A terceira estrofe, excluída da versão final, é uma continuação dos adjetivos que Mefisto atribui à raça humana, como uma variação dos versos anteriores. A exclusão dessa estrofe não muda o rumo da ária, portanto, optei por deixá-la de fora da análise e focar apenas no texto da versão definitiva da ópera.

⁸² Apesar de não estar incluída no libreto original, esta risada é marcada na partitura neste trecho e, conseqüentemente, sempre executada pelo cantor.

Eis o mundo!⁸³
(BOITO, 1880, p. 166)

Nessa ária, Mefistófeles toma a atenção da congregação de bruxos, cantando novamente sobre o ódio que tem da raça humana, tema que também compõe suas reclamações ao Altíssimo, no prólogo. O seu veredito sobre o destino da humanidade é a destruição do globo de vidro, após exclamar que este representa o mundo.

A música desses versos oscila entre a narração misteriosa, que inicia a ária, acompanhada das cordas, seguida de intervenções das madeiras, representando, em compasso ternário, a dança da terra em torno do sol. Os adjetivos dados ao mundo e, posteriormente, à raça humana, são entoados fortemente, acompanhados de notas acentuadas das cordas e dos metais, sempre crescente até o final das duas primeiras estrofes. A terceira estrofe inicia com

⁸³ “MEFISTOFELE

I.

Ecco il mondo,
Vuoto e tondo,
S'alza, scende,
Balza, splende.
Fa carole
In torno al sole,
Trema, rugge,
Dà e distrugge
ora sterile or fecondo.

Ecco il mondo.

II.

Sul suo grosso
Antico dosso
V'è una schiatta
E sozza e matta,
fiera, vile,
Ria, sottile,
Fiera, vile,
Ria, sottile,
Che ad ogn'ora si divora
Dalla cima sino al fondo

Del reo mondo.

III.

Fola vana è a lei Satana,
Riso e scherno è a lei l'Inferno,
Scherno e riso il Paradiso.
Oh, per Dio! Che or rido anch'io,
Nel pensar ciò che le ascondo...
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Ecco il mondo!” (tradução nossa)

versos quase falados, que são intercalados por frases curtas das flautas *quasi a piacere*. A exclamação “Ó, por Deus! Que agora eu também rio...” (idem, p. 170), com um acompanhamento fortíssimo da orquestra, contrasta com os versos anteriores, quase silenciosos, e preparam para o final da ária, que anuncia o curto movimento coral, “*Riddiamo! Riddiamo! Che il mondo è caduto*” (Riamos! Riamos! Que o mundo é caído!). Este movimento, como já mencionado no capítulo três, é construído de forma semelhante à conclusão do terceiro ato de *Robert, le Diable* de Meyerbeer. A orquestra anuncia o trecho coral com uníssonos fortes dispostos em diferentes oitavas, com ritmo veloz, que se resolve em um movimento de scherzo, em que os bruxos dançam e cantam:

CORO

Riamos! Riamos! Que o mundo é caído!
 Riamos! Riamos! Que o mundo é perdido!
 Sobre os mortos despedaçados do globo fatal
 Erguemos e evocamos o riso infernal!
 Riamos por muito tempo! Riamos à nossa volta!⁸⁴
 (BOITO, 1881, p. 172)

A resposta dos bruxos é mais um fator que aponta a posição de controle que Mefistófeles assume neste cenário do Sabá. O canto coral violentamente se alegra com a ideia de o mundo ser destruído, compartilhando entre toda a congregação infernal a aversão à raça humana afirmada por Mefisto desde o início da ópera. Ainda que não haja resquícios textuais da paródia anticatólica da primeira versão, Boito inclui nesta cena um humor violento, presente especialmente nos trechos corais. A *Noite do Sabá romântico* é construída como um movimento *Scherzo*, com danças, fugas e *ridas*, apresentando a destruição do mundo e a celebração do Sabá com uma vivacidade alegre e feroz.

O canto dos bruxos é interrompido pela visão que Fausto tem de Margarida sendo levada para a prisão. O doutor afirma que reconhece, na visão, a figura angélica da jovem e lamenta a cena cruel que a cerca. Mefistófeles, no entanto, ordena que ele desvie os olhos daquela visão, pois não é nada além da figura de Medusa, que faz os homens verem o que

⁸⁴ “CORO

Riddiamo! Riddiamo! Che il mondo è caduto!
 Riddiamo! Riddiamo! Che il mondo è perduto!
 Sui morti frantumi del globo fatal
 S'accenda, s'intrecci la ridda infernal.
 Riddiamo per lungo! Per tondo riddiam!” (tradução nossa)

desejam ver. Esta intermissão é tomada novamente pelo canto dos bruxos. Em uma “*rida e fuga infernale*”, o coro entoa a alegria de estar celebrando a tremenda noite do Sabá, declarando que a hora chegou e o riso infernal se ergue sobre o monte. No libreto original, a última direção da cena é que Fausto e Mefisto sumam no meio da dança frenética dos bruxos, que se prolonga até o fim do ato.

Assim como os anjos exaltam o Altíssimo e a perfeita harmonia do universo no prólogo da ópera, os bruxos adoram Satanás, na figura de Mefistófeles, e celebram a queda e a perdição do mundo. No entanto, esta oposição não é construída somente nos versos, mas também na música. Na próxima seção, será analisado como o canto dos bruxos é construído de forma oposta ao das falanges celestiais, como uma das marcas mais evidentes da dualidade estabelecida por Boito desde o conceito primordial de sua ópera.

5.4. O canto dos bruxos se opõe à música celestial

A música da *Noite do Sabá romântico* começa misteriosa, com as cordas em um cromatismo ascendente e descendente que, posteriormente, se repete com trêmulo e vários crescentes e decrescentes que imitam o som de galhos agitados pelo vento no meio da floresta. Além disso, os fagotes iniciam a cena sustentando uma longa nota e são instrumentos característicos do acompanhamento de Mefisto ao longo da ópera.

Figura 35: Recorte do trecho em que as cordas e o tímpano, com trêmulo, imitam os sons da floresta.

The image shows a musical score excerpt for orchestra. The staves are labeled: Fag. (Bassoon), Timp. (Timpani), Viol. (Violin), v. le (Violoncello), Vo. (Voice), and Cb. (Cello). The score includes dynamic markings such as *p*, *cres.*, *f*, and *ff*. The Cello part is marked *div.* (divisi). The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The music features a mix of sustained notes and tremolos, particularly in the strings and timpani, which are described in the caption as imitating forest sounds.

Fonte: Partitura para orquestra. (Ricordi, 1881)

Na figura acima, pode ser visto como as cordas e os tímpanos retratam os sons da floresta nesta cena, com trêmulos que imitam o som do vento batendo entre as árvores. Quando esta fórmula for repetida adiante, Mefistófeles dirá a Fausto que se trata do som da agitação do bosque devido à corrida dos bruxos ao cume do monte.

Neste cenário inicial, as madeiras também anunciam a entrada do diabo, como uma constante referência ao sino presente nas primeiras versões da lenda. Este anúncio é sempre feito com notas graves, em staccato, seguidas de notas agudas, precedidas por *appoggiaturas*. Os primeiros versos da cena são entoados por Mefistófeles, “*Su, cammina, cammina...*”, e repetidos por um coro de baixos que, fora do palco, representam parte dos seres diabólicos que estão subindo ao monte. Esses versos usam constantemente o intervalo de segunda menor, criando uma atmosfera de alerta, assim como os versos pedem a atenção de Fausto, que não é familiar com a jornada, pois o caminho é escuro e inclinado. Ainda neste trecho, os clarinetes e as flautas introduzem frases cromáticas descendentes, que se assomam às fórmulas já usadas anteriormente.

O pedido de Fausto para que o fogo-fátuo que surge em cena ilumine o caminho muda a intenção da música, antes moderada e misteriosa, para um andante com moto em tom maior, retratando assim mais um aspecto cênico (a luz que surpreende o doutor) que contrasta com a cena já estabelecida (o caminho tenebroso da subida ao monte). Contudo, este curto trecho é logo interrompido novamente pelo som do bosque agitado, quando Mefisto pede que Fausto escute a aproximação da congregação infernal, que fortemente entoa um fá de trás do palco. A subida dos bruxos ao monte é musicalmente retratada com frases ascendentes das madeiras, seguidas por fortes intervenções de toda a orquestra, acompanhadas por fortes uníssonos do coral.

O canto dos bruxos, convidando uns aos outros para a noite do Sabá, se inicia de trás do palco. Como uma corrida, sugerida nos versos: “Subamos ligeiros, que o tempo nos engana e nós perderemos o baile do rei Belzebu.”⁸⁵, as linhas são cantadas velozmente, acompanhadas

⁸⁵ “Rampiamo! Rampiamo! Che il tempo ci gabba e il ballo perdiamo del re Belzebú!”. Tradução de Décio Guzman, para o DVD da montagem dirigida por Caetano Vilela.

apenas pela fanfarra, sobre o palco, em um cromatismo descendente, como pode ser visto no recorte da redução para piano na figura abaixo.

Figura 36: Início do trecho coral das bruxas, convidando umas às outras para subirem ligeiras o monte e celebrarem a fatal noite do Sabá.

The musical score is for a chorus of witches. It consists of two systems of music. The first system includes vocal parts for Sopranos and Altos, and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ram-pia-mo. ram - pia - mo che il tem-po ci gab - ba, e il bal - lo per - Come on - ward and on - ward, the hour may de - ceive us, And nought could re -". The tempo is marked "Allegro veloce. ♩ = 208." and the dynamic is "ff". The second system continues the vocal parts and piano accompaniment with the lyrics: "- dia - mo di Re Bel - ze - bù, è not - te fa - ta - le la not - te del - trieve us The feast of our King, This feast of our Sab - bath and sul - phur - ous".

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

O cromatismo descendente do acompanhamento é uma fórmula já usada na ária de Mefisto no primeiro ato da ópera, “*Son lo spirito che nega*”, que aqui se repete e se estabelece como uma marca do canto diabólico. Vale também ressaltar que o coro das falanges celestiais faz o movimento oposto, com um cromatismo ascendente em grande parte do “*Ave Signor degli angeli e dei santi*” e em outros movimentos do *Prólogo no Céu*, como a intervenção “Sanctus!” e a transição do “*Salve Regina*” que leva a repetição do motivo inicial para a repetição da cena. Portanto, pode-se concluir que a forma como Boito faz uso dos cromatismos nas construções dessas duas cenas corais são marcas da dualidade que faz parte de seu conceito inicial da ópera, sendo o *Horrível* oposto direto do *Sublime*.

A estrofe conclui com os gritos “Vamos! Vamos!” (*Su! Su!*), repetidos, como em eco, pelo coro masculino. Esse trecho é acompanhado pelo acorde de fá diminuto com sexta maior,

marcando novamente o trítono, desta vez com os intervalos fá-si e lá bemol-ré. Uma segunda estrofe, que repete o mesmo motivo da primeira, é cantada pelo coro masculino, também convidando uns aos outros para a subida ao monte para a tremenda noite do Sabá.

A entrada dos bruxos em cena é direcionada na partitura como frenética, acompanhada pelos arpejos das cordas, que concluem com a declaração do coro “Somos salvos por toda eternidade!” (*Siam salvi in tutta l’eternità!*), seguida de exclamações da palavra mística, “*Saboé!*”.

O segundo trecho coral dos bruxos é a única sombra da paródia anticatólica da ópera de 1868 remanescente em sua versão definitiva. O coro, em círculo ao redor de Mefisto, se inclina e murmura alguns versos de exaltação a ele. O trecho é cantado a capela e pianíssimo, como pode ser visto no recorte abaixo:

Figura 37: Versos que os bruxos cantam ao se inclinarem para louvar Mefistófeles.

Poco più mosso, come un mormorio.
(Kneeling in a circle round MEPH.)

CHORUS

Ci pro - stria - moa Me - fi - sto - fe - le, al no - stro Re. o -
Bow your - selves to Me - phis - to - phe - les, Down on your knees, In

Ci pro - stria - moa Me - fi - sto - fe - le, al no - stro Re. o -
Bow your - selves to Me - phis - to - phe - les, Down on your knees, In

Ci pro - stria - moa Me - fi - sto - fe - le, al no - stro Re. o -
Bow your - selves to Me - phis - to - phe - les, Down on your knees, In

Ci pro - stria - moa Me - fi - sto - fe - le, al no - stro Re. o -
Bow your - selves to Me - phis - to - phe - les, Down on your knees, In

-gnu - noat - ter - ra - si di - nan - zia te; ci pro - stria - moa Me - fi -
all hu - mi - li - ty Bend - ing to thee; Bow your - selves to Me - phis -

-gnu - noat - ter - ra - si di - nan - zia te; ci pro - stria - moa Me - fi -
all hu - mi - li - ty Bend - ing to thee; Bow your - selves to Me - phis -

-gnu - noat - ter - ra - si di - nan - zia te; ci pro - stria - moa Me - fi -
all hu - mi - li - ty Bend - ing to thee; Bow your - selves to Me - phis -

-gnu - noat - ter - ra - si di - nan - zia te; ci pro - stria - moa Me - fi -
all hu - mi - li - ty Bend - ing to thee; Bow your - selves to Me - phis -

-sto - fe - le, al no - stro Re.
- to - phe - les, Down on your knees.

-sto - fe - le, al no - stro Re.
- to - phe - les, Down on your knees.

-sto - fe - le, al no - stro Re.
- to - phe - les, Down on your knees.

-sto - fe - le, al no - stro Re.
- to - phe - les, Down on your knees.

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

Apesar da indicação de “Poco più mosso”, sugerindo que os versos devem ser cantados um pouco mais rápidos que as linhas de Mefisto, que antecedem o coro, alguns regentes optam por dar ao trecho um andamento mais lento, que imita um murmúrio solene de prece, como nas produções cenicamente dirigidas por Roland Schwab, na Ópera da Baviera, e por Caetano Vilela, no Theatro da Paz.

Após a *Ballata del mondo*, o coro “*Riddiamo! Riddiamo!*” é cantado como uma antecipação do *grand finale* da cena. Como já mencionado na seção que trata das semelhanças desta ópera com *Robert, le diable*, este trecho é musicalizado de uma forma enérgica, com fortes uníssonos, assim como o coro satânico “*Il est à nous!*” da ópera de Meyerbeer. Outra semelhança é o teor que seu texto tem de veredito acerca da condição do homem. Os demônios de Meyerbeer declaram que Robert lhes pertence, enquanto os bruxos de Boito celebram a queda e a perdição do mundo. No entanto, o trecho é bruscamente interrompido pela visão que Fausto tem de Margarida. A personagem traz de volta o tom romântico e pastoral com temas entoados na cena do *Jardim de Marta*. Apaixonadamente, Fausto declara que reconhece a moça que caminha ao longe e afirma com convicção que se trata de Margarida, que caminha carregando lábios cadavéricos e um círculo de sangue ao redor do pescoço. Mefisto replica os versos de Fausto com uma variação do motivo inicial de sua *Ballata*, assegurando que se trata da sedução da Medusa, que faz o homem ver aquilo que deseja. No recorte a seguir, pode ser visto o contraste das linhas de Fausto e Mefisto neste trecho,

Figura 38: Contraste dos versos de Fausto e Mefisto durante a visão de Margarida.

The musical score for Figure 38 consists of two systems. The first system is for Fausto, with the vocal line in G major and 4/4 time, marked 'FAUST.' and 'pp'. The lyrics are: 'Ah, stra - no vez - zo il col - lo le cir - con - da du - na ri - ga san - s -'. The piano accompaniment is in the same key and time, marked 'pp'. The second system is for Mephistopheles, with the vocal line marked 'MEPH.' and 'f'. The lyrics are: 'gui - gna. Blood? Ha la te - sta di - stac - ca - ta. Per - seo fu - che la ta - Yes, the sto - ry says, fwas Per - seus zho cut off - her fa - tal'. The piano accompaniment is marked 'marcato' and 'accel. col canto'. The score includes performance directions such as 'accel. moltissimo' and 'accel. col canto'.

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

Marca constante da dualidade entre o bem e o mal nesta ópera, os versos de Fausto têm acompanhamento ascendente, executado pelo som suave das madeiras, enquanto as intervenções de Mefisto são bruscamente acompanhadas pelas cordas mais graves, com movimentos sempre descendentes. A frase final de Mefisto utiliza de intervalos de segunda menor para criar um tom de alerta ao instruir Fausto a desviar os olhos da Medusa, pois Perseu já decepara sua cabeça.

A seção é concluída com o início brusco da rida e fuga infernal, que repete o motivo do coro de entrada dos bruxos, dessa vez, todavia, cantada em uníssono por todo o coro, entoando os versos que continuam a celebração da vitória infernal sobre a humanidade:

CORO

Ah! Vamos!

Riamos, riamos, que o tempo nos engana,

Sobre os restos mortais do globo fatal.

É a noite tremenda, a noite do Sabá,

Ergue-se no monte o riso infernal.

*Sabba! Sabba! Saboé!*⁸⁶

(BOITO, 1881, p. 160)

A melodia do canto sobe de meio em meio tom, a cada verso, para concluir na exclamação das palavras místicas: “*Saba! Saba! Saboé!*”, que é respondida pela fanfarra do palco. Em seguida, se inicia a fuga, desenvolvida a partir do motivo apresentado abaixo.

Figura 39: Recorte do motivo inicial da fuga infernal.

men-da lá not-te del Sab - ba Sab - ba, Sab - ba, Sa - bo -
 sab-bath un - ho - ly, tre - men - - dous. Sab - ba, Sab - ba, Sa - bo -

-ê! rid - diam, rid - dia - mo, rid - diam, riddiam.
 -ê come turn, come turn ye, come turn ye, come turn ye, come turn ye, come turn, come turn.

-ê! rid - diam, rid - dia - mo, rid - diam, riddiam.
 -ê come turn, come turn ye, come turn ye, come turn ye, come turn ye, come turn, come turn.

Fonte: Recorte da redução da ópera para voz e pianoforte. (G. Ricordi & Co. Londres, 1880)

⁸⁶ “Ah! Su!

Riddiamo, riddiamo, che il tempo ci gabba

Sul vecchi rottami del globo fatal.

È notte tremenda, la notte del Sabba

Ribombi sul monte la ridda infernal.

Sabba! Sabba! Saboé!” (tradução nossa)

descendente que provoca no ouvinte a sensação de desmoronamento, até se resolver com o acorde de lá maior num trêmulo fortíssimo.

Em sua *Noite do Sabá romântico*, Boito cria uma música frenética e desenfreada, características que evocam o *Horrível*, o oposto direto da música “sublime” apresentada no *Prólogo no Céu*. No entanto, além da construção musical e textual, ambas já analisadas neste capítulo, a cena de Boito se debruça também sobre os aspectos visuais, necessários para alcançar a idealização do compositor acerca das três artes efetivamente aplicadas à ópera. Portanto, para concluir a análise do *Horrível* na *Noite do Sabá romântico*, na próxima seção, serão discutidos os diferentes conceitos usados para construir a estética visual desta cena em quatro montagens diferentes produzidas entre 1989 e 2015.

5.5. A encenação do Horrível

Mesmo nas produções com abordagem tradicional, a encenação da cena da *Noite do Sabá romântico* é explorada de diferentes formas, segundo a leitura de cada diretor do cenário diabólico. Seguindo a concepção de Goethe na tragédia, Boito propõe que a cena de subida ao monte seja “deserta e selvagem”. O monte negro se destacando sobre o céu cinzento, com apenas alguns poucos raios de uma lua vermelha. Acerca da caracterização das bruxas, Boito não sugere nada além da direção inicial do libreto que afirma que o figurino da ópera deveria ser baseado em ilustrações de Albrecht Dürer, Wilhelm von Kaulbach, figuras antigas de Christopher Van Sichem e outras descrições da lenda, etc. Ainda que não inclusas na direção de cena de Boito, as famosas ilustrações de Eugene Delacroix incluem duas retratações da cena, em momentos específicos: a subida de Mefisto e Fausto ao Brocken, e a visão que o doutor tem de Margarida, no meio do Sabá. Por serem bem reconhecidas, pode-se supor que o compositor tenha tido contato com essas ilustrações, considerando que sua biblioteca incluía, pelo menos, três edições francesas do *Fausto*, publicadas em data posterior às ilustrações de Delacroix.

Figura 41: Ilustrações de Eugene Delacroix. Na primeira imagem, Fausto e Mefisto sobem o monte. Na segunda, o doutor é surpreendido pela visão de Margarida presa.



Fonte: Compilado do autor.⁸⁷

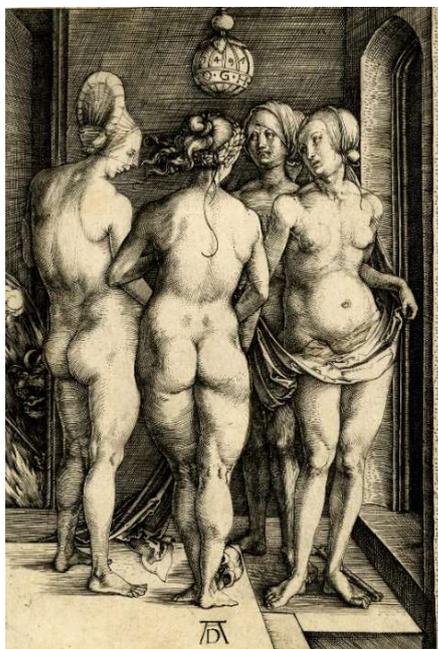
A primeira imagem de Delacroix apresenta Fausto e Mefisto subindo o Brocken com certo esforço. Mefistófeles segue na frente, apoiando-se em uma árvore, cercada de serpentes. Logo atrás, está Fausto, que caminha utilizando um longo galho de árvore como cajado. A segunda imagem apresenta o doutor fascinado pela visão de Margarida. A jovem aparece com um risco de sangue em volta do pescoço e sustentada pelos cabelos, que são segurados por um demônio com chifres, dentes pontudos e asas semelhantes às de morcego; seu braço é segurado por um macaco; e, por trás dela, há três figuras encapuzadas segurando tochas. Abaixo de Margarida, que aparece suspensa, há duas figuras com corpos humanos e cabeças de macaco, uma delas está deitada e a outra está sentada com um rosário preso ao tornozelo, ambas olham na direção de Fausto. Ao lado de Fausto, está Mefisto, com a capa levantada pelo vento, segurando a própria cabeça com uma mão e cobrindo um dos olhos com a outra. Nesta imagem, Mefisto também aparece com os pés de cavalo, característica que evoca o protesto da sibila da cena *Cozinha da Bruxa*, ao questionar o porquê de o diabo não ter se apresentado com pés de cavalo ou acompanhado por corvos. Na mesma cena, da *Cozinha*, a

⁸⁷ Primeira imagem, à esquerda, disponível em <https://nat.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=95505>
Segunda imagem, à direita, disponível em <https://nat.museum-digital.de/singleimage.php?imagenr=132965>.
Acesso em 23/04/2021 às 16:00.

noite de Valpúrgis é mencionada pela primeira vez, quando Mefisto afirma que os favores da bruxa serão pagos então. Conseqüentemente, pode-se supor que nesta cena de Sabá, a personagem deixaria em partes seu disfarce de cavaleiro, com o qual se apresentara a Fausto, e assumiria algumas características próprias. Contudo, não há nada nessas imagens que se aproxime da figura da bruxa, como popularmente representada durante a Idade Média e o Renascimento, o que faz com que seja obscura a caracterização que Boito pretendia dar para seu coro nesta cena.

O compositor menciona Albrecht Dürer, porém não dispõe detalhes sobre quais gravuras do ilustrador usa como base para suas cenas. O que pode ser presumido é que Boito se referia às famosas incisões sobre o Apocalipse de S. João, que apresentam anjos alados com trombetas, e outros seres celestiais com espadas, arcos e flechas, combatendo os seres infernais, geralmente caracterizados com a aparência de dragões. No entanto, Albrecht Dürer também retrata bruxas em outras ilustrações. Sempre representadas como mulheres nuas, as bruxas de Dürer aparecem em quatro em uma gravura, formando um círculo, com uma delas apenas cobrindo a genitália com um tecido que desce de seus cabelos. No chão, há um crânio no centro do círculo e um osso na lateral.

Figura 42: As quatro bruxas. Albrecht Dürer, 1497.



Fonte: The British Museum. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1910-0212-304. Acesso em: 23/04/2021 às 20:51.

Em outra ilustração, Dürer também retrata a bruxa como uma mulher nua, desta vez com o olhar agressivo, viajando sobre um bode. No entanto, ela se assenta em direção contrária ao animal, segurando um de seus chifres com uma das mãos e portando uma vassoura com a outra. Os cabelos ao vento assumem uma direção oposta à que o bode toma. Essa contrariedade indica a crença medieval da bruxaria como contrária à ordem natural da realidade. A bruxa é acompanhada por quatro cupidos, que formam um círculo junto com o bode. Um deles carrega um caldeirão alquimista e outro carrega uma planta de maçã espinhosa, elementos mágicos; um terceiro, com o traseiro virado à frente, segura um graveto que o quarto tenta alcançar.

Figura 43: Uma bruxa viajando de costas sobre um bode. Albrecht Dürer, 1500.

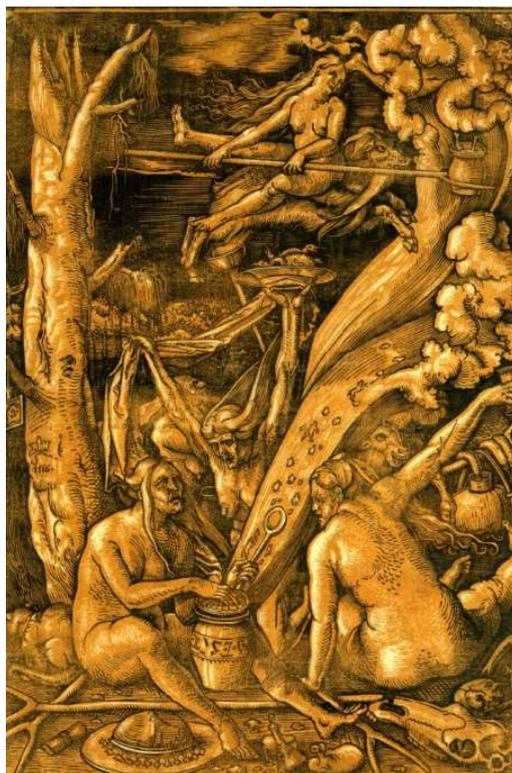


Fonte: Museum of New Zealand – Te Papa Tongarewa. Disponível em: <https://collections.tepapa.govt.nz/object/36635>. Acesso em: 23/04/2021 às 19:32.

Stocker (2016) afirma que a ilustração acima obviamente inspirou o pupilo de Dürer, Hans Baldung, a criar outras peças que refletem a fascinação comum acerca das bruxas durante o século 16. A obra apresentada na figura a seguir tem como nome “Sabá das bruxas”,

e apresenta três mulheres nuas sentadas no chão, em torno de uma urna e cercadas por vários objetos, como ossos e gravetos. Acima, há uma outra bruxa, também nua, sentada de costas sobre um bode, assim como na gravura de Dürer. Essa bruxa leva em suas mãos um garfo com um pote preso nas pontas. O ambiente do Sabá, apresentado na imagem, assemelha-se a uma floresta, considerando a árvore à esquerda e o que parece um céu com nuvens acima.

Figura 44: “Sabá das bruxas” de Hans Baldung. 1516.



Fonte: The British Museum. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1852-0612-105. Acesso em: 23/04/2021 às 21:07.

Outra imagem representando o Sabá das bruxas, desta vez especificamente durante a Noite de Valpúrgis, foi a ilustração de Michael Herr (1591-1661), de 1650. Esta imagem ilustra a introdução do *Saco de Valpúrgis*, presente na edição brasileira do *Fausto*, publicado pela editora 34. Sob a imagem, há uma nota de rodapé indicando que a obra de Herr foi uma das fontes de Goethe para a criação de sua noite de Valpúrgis. A imagem, como pode ser vista a seguir, apresenta um cenário preenchido por inúmeros personagens, diferente da obra de Baldung, que apresenta somente quatro bruxas.

Figura 45: Walpurgisnacht no Monte Brocken, de Michael Herr, 1650.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witch-scene2.JPG>
Acesso em: 23/04/2021 às 21:18.

Além de bodes voadores, já presentes em ilustrações mais antigas, nesta obra de Herr há bruxas voando sobre tridentes, demônios voando carregando tambores. À esquerda há várias pessoas em uma dança, seguindo um diabo com chamas nas mãos. Num plano mais à frente, há uma mulher abraçada por uma figura diabólica que lambe seu rosto. À direita, há uma mulher nua de costas, como uma repetição das representações mais antigas das bruxas. Contudo, há também velhas e velhos acompanhados de crianças, ao lado direito, no que parece ser a preparação para um ritual. Resumidamente, Herr retrata a noite de Valpúrgis no Brocken como uma celebração desordenada, que servirá de fonte para a construção da cena de Goethe e, conseqüentemente, da cena da ópera de Boito.

As produções dirigidas por Robert Carsen, Stefano Ranzani, Roland Schwab e Caetano Vilela apresentam construções desta cena que utilizam a inexatidão do libreto de Boito acerca da caracterização das cenas, para livremente explorarem elementos que retratem o horrível. Carsen, apesar de optar por uma abordagem tradicional da ópera, constrói cenas que se diferenciam intensamente umas das outras, logo o seu prólogo no céu se distancia do seu domingo de páscoa e assim por diante. Ranzani aposta em um conceito que usa de elementos

chaves para ambientar cada cena. Seu prólogo no céu, por exemplo, é um túnel infinito cheio de uma luz azul, onde Mefisto acorda e firma seu diálogo com o Altíssimo, representado pelo coro que não aparece em cena, a ação do domingo de páscoa se dá em um parque de diversões, cujo elemento mais emblemático, o carrossel, assume o centro do palco. Já a montagem de Schwab ambienta a ópera inteira em um cenário caótico, aparentemente pós-apocalíptico, enquanto a montagem de Vilela usa de procissões, referências ao teatro de marionetes e ao mito da criação e da tentação do homem e da mulher ao longo de toda a ópera. Consequentemente, cada concepção da cena do Sabá será desenvolvida de uma forma que se encaixe apropriadamente em cada narrativa, considerando especialmente que se trata de uma cena de transição, entre o *Jardim de Marta* e o *Cárcere* de Margarida, com um breve interlúdio que levará o espectador a voltar a atenção à trama da moça, contemplando antecipadamente seu destino fatal através da visão de Fausto.

A cena da noite do Sabá encontra um ponto em comum nas montagens de 1989, dirigida por Robert Carsen, e de 2008, dirigida por Stefano Ranzani: os bruxos são retratados como palhaços. Além de ser uma figura associada a comédia e diversão, os palhaços ganharam um outro aspecto assustador no decorrer dos anos. Gallo (2017) chama a associação de palhaços ao terror de “Apocalipse dos palhaços” e afirma que o tema tem tido certo favoritismo do gênero horror nas últimas décadas. O autor cita a “filosofia do palhaço” de Farneti (2004), afirmando que a figura se apresenta como “[...] um emblema de simplicidade, de genuinidade, de inocência, de autoironia, de capacidade mascarada e dissimulada.” (GALLO, 2017, p. 129). Além disso, o autor ainda cita parte da mesma filosofia de Farneti (2004) que menciona que a maquiagem característica do palhaço, somada ao nariz vermelho, item marcante na figura, permite ao palhaço “esconder o próprio ego e medos, deixando espaço para a liberdade de brincar com as partes menos aceitas de si mesmo.” (idem, p. 129)

Gallo (2017) explica que a ideia do palhaço como uma figura assustadora evoca a imagem do Arlequim, diabo presente em representações medievais, que “incorpora aspectos grotescos do diabo medieval” (p. 130). O autor conclui que esta associação é o que, possivelmente, configura a imagem do palhaço, não somente com qualidade positivas, mas também com os conceitos de mal e macabro.

Nas concepções de Carsen e Ranzini os bruxos-palhaços também assumem a posição de súditos de Mefistófeles, seguindo as direções do libreto da ópera, o que contribui para estabelecer uma dualidade na caracterização do coro: de um lado, o caráter cômico do palhaço, como um bobo da corte, e, do outro, a caracterização macabra e grotesca do diabo medieval.

Figura 46: Coro de bruxos na montagem dirigida por Ranzini.



Fonte: Mefistofele - Palermo, 2008. (Ópera em DVD)

Como pode ser visto na figura acima, os palhaços da montagem de Stefano Ranzini se inclinam mais para o caráter vilanesco e macabro. Além disso, no início da cena também é notável a erotização dos integrantes do coro, fator comum em quase todas as produções, que apresentam Sabá das bruxas, além de tudo, como um bacanal, evocando a exaltação ao sexo e ao falo, presente no texto de Goethe.

Na concepção de Robert Carsen, os bruxos, também caracterizados como palhaços, se organizam ao redor de uma grande mesa, fazendo do Sabá um grande banquete. Nesta produção, o coro recebe um caráter mais bem-humorado, remetendo antes à figura do bobo da corte do que ao aspecto diabólico. Nesta cena, mais que na concepção de Ranzini, os bruxos são configurados como súditos devotos de Mefisto.

Figura 47: Os bruxos da montagem de Robert Carsen se organizam ao redor da mesa. Mefistófeles, no centro, entoia a *Ballata del mondo*.



Fonte: *Mefistofele* – San Francisco, 1989 (Ópera em DVD)

Além da maquiagem característica, os palhaços usam chapéus de festa e brincam com línguas de sogra, enquanto ouvem com entusiasmo cada palavra de Mefisto. Nesta montagem, o coro se apresenta sempre com reações acentuadas e uma energia frenética do início ao fim. Na conclusão da cena, o cenário festivo do banquete dá lugar a um jogo de sombras que imita as chamas infernais ao fundo do palco, enquanto Mefistófeles, do proscênio, rege o coro na fuga que conclui a cena.

Já na montagem moderna de Roland Schwab, os bruxos são apresentados em traje de gala, os homens de terno e as mulheres em vestidos pretos, usando muitas joias. Na concepção do diretor, o som das árvores na pauta de Boito tornam-se sons das chamas infernais que surgem continuamente ao fundo do palco. O coro infernal entra em cena carregando tochas e taças de sangue, interrompendo bruscamente a cena romântica de Fausto e Margarida, da primeira cena do segundo ato, que se mantém cenicamente até a entrada dos bruxos. Fausto é

capturado e Margarida é lançada ao chão. Como já mencionado anteriormente, esta produção relacionará o infanticídio presente na tragédia da moça com o aborto, portanto o feto que representará o mundo na *Ballata del mondo* de Mefisto referenciar-se-á à criança que é morta fora de cena no conceito original da obra.

Figura 48: Noite do Sabá romântico na concepção de Roland Schwab.



Fonte: *Mefistofele* – Bavária, 2015. (Ópera em DVD)

Fausto é considerado louco pelos bruxos que o apreendem. A causa de sua loucura é sua visão delirante de Margarida, que aqui é representada por uma integrante do coro, como se fosse realmente a Medusa fingindo ser a jovem. Com sua loucura atestada por todos, Fausto é preso em uma cadeira para passar por um tratamento de choque, enquanto os bruxos dançam, embebedam-se com o sangue das taças e energicamente cantam a fuga infernal, até enfim caírem como mortos, deixando somente Fausto perturbado na cena escura. Durante todo o trecho final do ato, Mefistófeles se mantém sentado seriamente em sua poltrona (seu trono), assistindo à tortura de Fausto, até enfim levantar-se e anunciar o final da cena.

Por fim, na leitura de Caetano Vilela, a cena do Sabá se inicia com uma procissão, elemento comum durante os trechos de interlúdio da ópera. As sombras dos bruxos caminham pelo palco, carregando ferramentas, enquanto os versos “*Su, cammina, cammina*” são

entoados. De acordo com o diretor, a cena é construída como um sonho para Fausto, que, após a entrada dos bruxos, fica sempre no proscênio debruçado em um caixote.

Figura 49: Coro de bruxas na *Noite do Sabá romântico*, na concepção de Caetano Vilela.



Fonte: *Mefistofele* – Teatro da Paz / Belém, 2014 (Ópera em DVD)

Dentre todas as montagens mencionadas, a caracterização dos bruxos nesta produção é a que mais se aproxima de um caráter tradicional, evocando a figura bagunçada e horrenda da bruxa. Há no figurino uma concordância em todo o coro, de modo que as figuras dos cantores se misturam durante toda a cena, dando primeiramente destaque unicamente a Mefistófeles e Fausto, que mantém seus figurinos da cena anterior no jardim de Marta.

No trecho, “*Siam salvi in tutta l’eternità!*”, os bruxos empurram para o centro do palco Adão e Eva. Presentes no início do prólogo da ópera, os pais de todos os homens representam a humanidade perdida que será sacrificada no ritual do Sabá. Além da figura tradicional de bruxos, a cena faz uma alusão ao teatro de marionetes, que faz parte do conceito inicial da montagem. Portanto, ao cantarem os versos “*Ci prostriam a Mefistofele, al nostro Re*”, em vez de se inclinarem, como sugerido no libreto, o coro fica estático, imitando os movimentos limitados de uma marionete, indicando, dessa forma, estarem sujeitos a Mefisto, assim como um boneco está sob o controle de um marionetista.

Figura 50: O coro de bruxos imita os movimentos de uma marionete, enquanto Mefisto os rege. No centro do palco, Adão e Eva se tornam reféns dos bruxos.



Fonte: *Mefistofele* – Theatro da Paz / Belém, 2014 (Ópera em DVD)

Posteriormente, quando Mefistófeles pede o seu manto de rei, os bruxos despem Adão e Eva e entregam suas vestes ao diabo. Em seguida, o coro entrega uma maçã a Mefisto, como representação do mundo inteiro, durante a *Ballata del mondo*, como já mencionado anteriormente. A conclusão da ária também coincide com a descoberta da nudez por Adão e Eva, aludindo ao conhecimento do bem e do mal, segundo o mito da criação. Contudo, Mefisto se apossa de Eva, enquanto Adão tenta se cobrir com folhas que estão espalhadas pelo chão. Desesperado, o homem sai de cena, enquanto Eva se rende ao ritual satânico e inicia sua dança no centro do palco.

Esta ação se dá durante o coro “*Ridiamo! Ridiamo!*”, e, prontamente, é interrompida, pelo levantar de Fausto, surpreendido ao ver a figura de Margarida ao fundo do palco, em uma procissão, sendo levada por dois carrascos que seguram seus braços com cordas. Com a ordem de Mefisto, para que Fausto vire os olhos da visão enganosa, acontece a sequência da ação anterior, com a fuga infernal. Nesta passagem, Eva convida os bruxos para se aproximarem dela, até que o coro faz um círculo à sua volta, de modo que ela se perde aos olhos do público.

Figura 51: Eva dança no centro do palco, rodeada pelos bruxos.



Fonte: *Mefistofele* – Theatro da Paz / Belém, 2014 (Ópera em DVD)

Como pode ser visto na imagem acima, nesse trecho Mefisto assume uma posição de liderança e contemplação do ritual das bruxas, de forma semelhante à postura da personagem na montagem de Roland Schwab. A conclusão da cena se dá com os bruxos devorando Eva e lançando seus membros pelo ar, mostrando assim sua vitória e poder sobre a humanidade. Após a conclusão apoteótica da música, os bruxos correm para fora do palco dando risadas muito sonoras e agudas, elemento característico da bruxa nesta produção.

Ainda que se afastem da caracterização da cena na tragédia de Goethe ou das fontes que inspiraram o autor a criar sua cena “horrrível”, pode-se perceber que cada diretor utiliza de seus recursos criativos para desenvolver uma cena condizente com a narrativa geral da ópera. Ação necessária para dar à noite do Sabá um fio condutor que talvez falte propositalmente na sua composição, considerando que Boito se esforça para ser fiel à obra de Goethe, onde a Noite de Valpúrgis se encontra, antes de tudo, como um interlúdio para a tragédia de Gretchen. Por fim, baseando-se na própria experiência, Vilela (2014) afirma que a criatividade teatral se faz importante para a difícil encenação desta ópera, pois há trechos essenciais para o

enredo que o compositor acaba deixando de fora, especialmente no que se refere à tragédia de Gretchen, impossibilitando um desenvolvimento melhor do que é alcançado com apenas duas cenas, o jardim e o cárcere. À vista disso, o compositor dá ao diretor cênico não somente a liberdade, mas a necessidade de encontrar meios para fazer com que o enredo desta ópera seja levado ao público de forma coerente do início ao fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, o Fausto é um assunto eterno e inesgotável que percorre as manifestações artísticas até os dias de hoje. Assim, o Autor, no *Prólogo no Teatro* da ópera de Boito, responde ao questionamento do Crítico teatral sobre a necessidade de mais uma ópera abordando o tema “*usé jusqu’à la corde*”⁸⁸ (BOITO, 1916, p. 34). Além de ser um tema canônico na literatura, pode-se notar que o assunto ocupa uma posição constante na música a partir do século 19. Dentre as composições, destacam-se sinfonias, óperas, aberturas, valsas, concertos e outras formas que reproduzem diversas narrativas sobre a lenda do pacto entre o homem e o diabo.

Boito escreve, em 1868, a primeira (talvez, única) composição italiana memorável sobre a lenda. Em *Mefistofele*, o compositor se dispõe aos esforços de levar ao palco operístico as duas partes da tragédia *Fausto* de Goethe, afirmando a intenção inicial de propor um panorama cênico que atravessasse o céu e o inferno. O conceito da composição é dividido de acordo com sua leitura da obra de Goethe, dividida em quatro grandes cenários: O Sublime, no *Prólogo no Céu*; o Real, no *Domingo de Páscoa*; o Horrível, na *Noite do Sabá romântico*; e o Belo, na *Noite do Sabá clássico*; declarando que essas quatro cenas funcionam como Norte, Sul, Leste e Oeste no enredo. O libreto, publicado cerca de dois meses antes da estreia da ópera, causa grande expectativa nos críticos da época. No entanto, a *première* causou um incômodo e total desaprovação do público, pelos seguintes fatores: a extensão da ópera, com quase seis horas de duração; a música não ressoar a tradição italiana em sua grande parte, com poucas exceções no lirismo de Margarida, na cena do cárcere; a construção de sátiras antirreligiosas que provocaram uma irritação intensa no público quase inteiramente católico; algumas cenas construídas com excesso de informação, aspecto que fugia das obras que eram hábito do público; e, finalmente, pela pouca experiência do compositor ao reger a ópera. A recepção desfavorável do público fez com que Boito, por alguns anos, se voltasse somente para a composição de libretos e tradução de óperas e peças, até que em 1875, a *Mefistofele* é apresentada em uma forma revisada e consideravelmente reduzida, dessa vez no Teatro de

⁸⁸ Demasiadamente usado.

Bologna em vez do Alla Scala de Milão, onde Boito presenciou o fracasso inicial de sua ópera.

Como marca da *Scapigliatura*, Boito se dedica a unir as três artes (*I tre arti*) em uma unidade harmoniosa em sua ópera. Portanto, seu libreto não serve a música, como a tradição italiana da época, mas ambos são desenvolvidos em unidade, junto às artes visuais que compõem a concepção cênica da obra. A reapresentação da ópera tem um sucesso significativo. Contudo, até sua morte, Boito apenas deixa uma composição inacabada, *Nerone*, só apresentada postumamente, após ser finalizada por Arturo Toscanini, na década de 1920. Muller (2018) afirma que é trabalho árduo julgar a obra musical de um compositor operístico que não escreveu mais que uma ópera completa e outra inacabada num período de quase sessenta anos. Portanto, musicalmente, o compositor seria melhor descrito como incompleto do que como incompetente. Entretanto, como libretista, Boito escreve as duas últimas óperas de Giuseppe Verdi, *Otello*, considerada por muitos sua obra-prima, e *Falstaff*. A composição desses libretos reflete a experiência de Boito como tradutor de peças shakespearianas durante as décadas de 1870 e 1880. Além de Verdi, o brasileiro Carlos Gomes também compõe a ópera *Maria Tudor* sobre o texto escrito por Boito. Ademais, Boito também ocupa a posição de crítico musical e literário, além de ser um intelectual das artes, sendo um dos grandes nomes da *Scapigliatura*, junto com seu irmão Camillo Boito e outros artistas, como Emilio Praga e Ponchielli.

A ópera *Mefistofele* se encaixa na história da música italiana como um experimento para propor novos caminhos para a tradição operística daquela época. Contudo, os novos caminhos, que se mantiveram até o fim da ópera romântica italiana, surgiram de fato com o verismo nas décadas seguintes. Apesar disso, a ópera de Boito pode ser considerada um exemplo do movimento criativo que busca outras fontes, além da forma canônica italiana caracterizada, acima de todos, por Verdi, e a tentativa de dar àquela arte um novo fôlego, considerando que durante as décadas de 1860, a produção de Verdi tinha caído consideravelmente e o compositor já visava se aposentar após a composição de sua missa de Réquiem em 1874.

A vasta pesquisa de Boito, apresentada no terceiro capítulo deste trabalho, resultou em uma composição que, com esforço, apresenta características dualísticas na construção do

sublime e do horrível, i.e., do bem e do mal. Inclusive, pode-se afirmar que esses dois aspectos são centrais na construção da ópera, sobrepujando até mesmo a figura do Fausto, o protagonista da história. Este trabalho se debruçou em investigar como essa construção foi feita em duas grandes cenas da ópera, o *Prólogo no Céu*, que apresenta um elevado ambiente celestial de louvor eterno a Deus, e a *Noite do Sabá romântico*, que apresenta a reunião de figuras demoníacas, no cume do Brocken, para adorar Satanás. A construção textual da primeira cena se dá com versos sacros, contemplando a criação e convidando todo o universo a se unir para erguer um verso de amor supremo a Deus. Neste mesmo prólogo surge a figura de Mefistófeles, seguindo o texto de Goethe, que, por sua vez, se referencia à apresentação de Satanás, entre os filhos dos deuses, no início do Livro de Jó. Os versos mefistofélicos, já neste prólogo, imitam e zombam da solenidade das falanges celestiais, e servem como uma prévia para o grande teor paródico da cena infernal da *Noite do Sabá*. Nesta segunda cena, os bruxos, entre outras figuras demoníacas, sobem ao Brocken para celebrar um grande culto a Satanás, figura assumida pelo próprio Mefistófeles na ópera. O texto desta cena se constrói como uma sátira do ritual católico, imitando cânticos litúrgicos, como o *Miserere*, parodiado na súplica dos bruxos pela misericórdia de Mefisto.

De forma similar ao texto, a música também é construída em direções opostas. A cena celestial é musicalizada de forma etérea, circular e sempre ascendente, de modo que, em trechos, se assemelha ao coro dos peregrinos do *Tannhäuser* (1845) de Richard Wagner. O movimento coral desta cena se refere constantemente ao conceito antigo de rotação das esferas, como partes de um único instrumento regido por Deus. Além disso, Boito usa no motivo inicial do coro “*Ave Signor degli angeli e dei santi*” um cromatismo ascendente que dá ao ouvinte a sensação de elevação. No acompanhamento desse motivo, o primeiro acorde, de mi maior, é seguido pelo acorde com a quinta aumentada, apresentando um movimento oposto ao tradicionalmente chamado trítone do diabo, o intervalo de quinta diminuta, que, por sua vez, se encontra muito presente nas linhas diabólicas de Mefisto.

A música da *Noite do Sabá* segue a direção oposta, com a constância de cromatismos descendentes, exclamações acompanhadas do intervalo de quinta diminuta e uma constante intenção de alerta, no frequente uso de intervalos de segunda menor, especialmente nas intervenções de Mefistófeles. Vale ressaltar que a cena é construída como um *Scherzo*,

movimento jocosos e ágil, recheado de danças corais, evocando um tom paródico com um humor perverso, semelhante ao que é estabelecido na ária de Mefisto no prólogo. O canto dos bruxos é enérgico e agressivo, com uma agilidade vocal que dificilmente encontra equivalente em outras óperas. O andamento *allegro veloce* é uma das marcas da frenética corrida dos bruxos na direção do monte, no início da cena, e se repete, na conclusão, representando a excitação do apogeu apoteótico da noite do Sabá.

As direções cênicas dispostas no libreto de 1868 mencionam gravuras e descrições de artistas e poetas anteriores a Goethe, atestando que a tragédia alemã não foi a única fonte de inspiração da ópera e revela o longo estudo de Boito para atingir seu objetivo de criar uma obra completa em todos os seus aspectos. No entanto, o compositor não é específico de forma que tire a liberdade dos diretores de apostarem na própria criatividade para reformularem a concepção visual da ópera. Examinando as cinco montagens que foram escolhidas como objeto da análise dos aspectos cênicos da obra, pode-se concluir que, apesar de abordarem as cenas celestiais e infernais de formas diversas, os diretores mantêm a tentativa de criar dois ambientes opostos nas duas cenas. Tal oposição pode ser ilustrada, por exemplo, na escolha de cores frias para o prólogo e quentes para o sabá, fator comum nas montagens de Carsen e Vilela. Além disso, as produções apostam em caracterizar a cena dos bruxos com aspectos macabros, que passeiam entre a sensação de terror e humor ácido, enquanto a cena do prólogo normalmente tem uma atmosfera mais simples e serena. De anjos medievais a procissões do domingo de páscoa, de bruxos a palhaços, cada montagem, com esforço, alcança sucesso na narrativa do enredo, sempre entregando ao público o conceito primordial da composição, de apresentar uma obra que percorra os céus, a terra e o inferno, assim como a tragédia de Goethe, ainda que distanciando-se do cenário medieval tardio em que a história se desenvolve. Boito apresenta em sua obra um céu que evoca a forma do oratório e da música sacra, já incomum na segunda metade do século 19. Por outro lado, constrói em sua arte uma figura do diabo, cruel e ímpia, não se distanciando, todavia, da figura do homem moderno, e que encontrará repetições equivalentes em seus libretos de *Otello* e *Falstaff*, no perverso Iago e no bufão Falstaff respectivamente. Tal aproximação facilita a leitura da figura demoníaca nas produções pós-modernas, tornando o tema, não apenas inesgotável e válido, mas também palatável e não datado para o público dos dias de hoje.

O caminho não percorrido do estudo comparativo entre literatura e ópera ainda é extenso e sua trajetória se faz necessária, com o intuito de observar a “jornada até aqui” e, também, para explorar novas abordagens coerentes para estas manifestações artísticas na atualidade, seja para a reprodução de obras já consideradas canônicas ou para a apresentação de novas composições, levando em conta que a ópera é uma arte cujo fôlego ainda se mantém na época atual, ainda que com menos força em comparação aos séculos que se passaram. Portanto, esperamos que esta pesquisa sirva de apoio para a reflexão acerca da retratação desse tema inesgotável, não somente acerca do pacto diabólico, mas também da representação sempre discordante do “Céu” e do “Inferno”. Ainda que com outros nomes, que se eximem do aspecto religioso, como “bem e mal” ou “herói e vilão”, não se pode negar que este é assunto que se mantém recorrente na quase totalidade das narrativas nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da Ópera**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

ALIGHIERI, Dante. **Divina Commedia: Inferno - Purgatorio - Paradiso - Introduzione di Italo Borzi; Commento a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro**. 17. ed. Roma: Newton Compton, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BOITO, Arrigo. **Il Primo Mefistofele di Arrigo Boito (1868)**. Napoli: Società Anonima Editrice Francesco Perrella, 1916.

_____. **Mefistofele (versione del 1875)**: Opera in un prologo, quattro atti e un epilogo. [S. l.: s. n.], 2001. Disponível em: <http://librettidopera.it/mefis/mefis.html>. Acesso em: 29 jul. 2020.

_____. **Mefistofele**. Redução para voz e piano-forte. Boston: Oliver & Ditson Company, 1880. partitura.

_____. **Mefistofele**. Redução para voz e piano-forte. Londres: Ricordi, 1881. partitura.

_____; SADINO, Michele. **Mefistofele**. Piano-forte a quattro mani. Reduzione di Michele Saladino. Milão: Ricordi, 1920. partitura.

BORCHMEYER, Dieter. Faust beyond tragedy: hidden comedy, covert opera. In: SCHULTE, Hans; NOYES, John; KLEBER, Pia (ed.). **Goethe's Faust: Theatre of Modernity**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. cap. 14.

CABIATI, Alessandro. **Baudelairism and Modernity in the Poetry of Scapigliatura**. 2017. 372 p. Tese (PhD) - The University of Edinburgh, Edimburgo, 2017.

CARDOSO, Patrícia da Silva. "Tudo que vemos é outra coisa". Subjetividade e real no Fausto de Pessoa. **Revista Desassossego**, Curitiba/PR, v. 15, 2016.

CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana Reck. Representações sonoras do diabo no cinema: vozes múltiplas e música mínimas em O Exorcista. **Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia**, Porto Alegre, ed. 4, 2015.

CHAPLIN, Julia. A New Eurofestation. **The New York Times**, New York, s. 9, p. 1, 8 dez. 2002. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2002/12/08/style/a-new-eurofestation.html>. Acesso em: 23 abr. 2021.

CHENAULT, Cordelia Elizabeth. **Beyond Regietheater: The Oper Frankfurt Behind the Curtain, 1979 - 2015**. 2016. 524 p. Dissertação (Doctor of Philosophy in Music - History and Theory) - Stony Brook University, New York, 2016.

CHUNG, Migeun. **Form and pianistic texture in the operatic fantasies based on La Sonnambula and Der Freischütz of Franz Liszt and Julian Fontana: A comparison of compositional approach**. 2014. 130 p. Dissertação (Doctor in Musical Arts) - University of North Texas, Denton, 2014.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera italiana após 1870**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLAVITO, Jason. **The Faust Book: and other early stories of Dr. Faustus**. [S. l.]: Lulu, 2011.

CONATI, Marcello; MEDICI, Mario (org.). **The Verdi-Boito Correspondence**. 1. ed. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.

CORAZZOL, Adriana Guarnieri. Scapigliatura e musica: il primo "Mefistofele". *In*: MORELLI, Giovanni (org.). **Arrigo Boito**. Florença: Leo S. Olschki, 1994. p. 213-231.

DEL PRINCIPE, D. **Rebellion, Death and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura**. Nova Jersey: The Fairleigh Dickinson University Press Italian Studies, 1996.

DELACROIX, Eugène. **Ilustrações para o Fausto de Goethe**. 1828. Ilustrações. Disponível em: <https://www.brainpickings.org/2015/04/28/delacroix-goethe-faust/>. Acesso em: 16 jul. 2020.

DOUTOR Faustus. Direção: Richard Burton. Intérprete: Richard Burton, Elizabeth Taylor, Andreas Teuber, etc. Roteiro: Christopher Marlowe; Nevill Coghill. [*S. l.: s. n.*], 1967. DVD.

DUDEQUE, Norton. O drama Wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. **Revista científica FAP**, Curitiba, v. 4, 2009. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1597/937>. Acesso em: 19 jul. 2020.

DUSE, Yucci Maria Orsini. **Arrigo Boito, Librettist and Musician**. 1976. 371 p. Dissertação (Master in Arts) - University of Witwatersrand, Johannesburg, 1976.

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832**. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2016.

ELLIOT, J.K. (org.). **The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

EQUESTRI, Alice. **Staging the devil in Marlowe's Doctor Faustus**. 2010. Dissertação (Mestrado) - Università degli studi di Padova, Padova, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/467378/Staging_the_Devil_in_Marlowes_Doctor_Faustus. Acesso em: 1 ago. 2020.

FARNETI, Alessandra. **La maschera più piccola del mondo: Aspetti psicologici della clownerie**. Bologna: Perdisa, 2004.

FAUST: Eine Deutsche Volkssage. Direção: F.W. Murnau. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1926. DVD.

FRANCO, Gustavo Cambraia. Dante (c. 1265-1321) e a Estética Musical da Divina Comédia. **Mirabilia**, Barcelona, 2019. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/record/211079>. Acesso em: 20 abr. 2020.

GALLO, Fabio Dal. A apocalipse dos palhaços e os palhaços assustadores. **Comicidade e Commedia dell'Arte**, [s. l.], v. 6, ed. 1, p. 124-132, 21 jul. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648646/16329>. Acesso em: 28 abr. 2021.

GHIGNOLI, Jessica. **Storia della critica della Scapigliatura**. 2012. 95 p. Tese (Especialista em língua e literatura italiana) - Università di Pisa, Pisa, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: Uma tragédia - primeira parte**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

GOLDMANN, A. J. Szenen aus Goethes Faust. **Opera News**, [S. l.], on-line, 3 out. 2017. Disponível em: https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2017/10/Reviews/BERLIN__Szenen_aus_Goethes_Faust.html. Acesso em: 17 mar. 2021.

GRAVES, Elizabeth Ann. **The Faust Saga: Its origin and growth in legend and literature, nine music interpretations**. 1958. 197 p. Dissertação (Master of Music) - Boston University, Boston, 1958.

GUYARD, Marius François. **Objeto e método da literatura comparada**. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (Org.) **Literatura Comparada**. 2. ed. São Paulo: Rocco, 2011.

HAAR, Stephen. **Simon Magus: The First Gnostic?**. 1. ed. Brisbane/Australia: De Gruyter, 2012.

HEISE, Eloá. A lenda do doutor Fausto em relação dialética com a utopia. In: IZARRA, L. Z. (Org.). **A literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2001.

HUTCHEON, Michael; HUTCHEON, Linda. A spectrum of operatic adaptations. In: HERMANSSON, Casie; ZEPERNICK, Janet (ed.). **Where is Adaptation?: Mapping cultures, texts, and contexts**. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 2018. cap. 6, p. 107-124.

JACOBBI, Ruggero. **Goethe, Schiller e Gonçalves Dias**. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia, 1957.

KAWABATA, Maiko. Virtuosity, the Violin, the Devil... What Really Made Paganini "Demonic"?. **Current Musicology**, New York, n. 83, p. 85-108, 10 abr. 2007. Disponível em: <http://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/748/1/current.musicology.83.kawabata.85-108.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

KELLER, Johanna. Faustus, The Last Night - Dusapin. **The New York Times**, New York, on-line, 27 maio 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/05/27/arts/music/27kell.html>. Acesso em: 10 mar. 2021.

LEWIS, C.S. **A Imagem Descartada**: Para compreender a visão medieval do mundo. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

MARLOWE, Christopher. **A trágica história do doutor Fausto**: E a história do Doutor João Fausto de 1587: O nascimento de uma tradição literária. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

MARQUES, Leonardo. Uma Marguerite para Faust. **Movimento.com**, Rio de Janeiro, 20 jul. 2019. Disponível em: <https://movimento.com/uma-marguerite-para-faust/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MASSUNO, Tatiana de Freitas. O fracasso de leitura em Fausto de Fernando Pessoa. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 9, p. 90-99, 2 jun. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/59414>. Acesso em: 23 maio 2021.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: Uma tragédia - primeira parte. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2016. cap. Prefácio, p. 7-24.

MEFISTOFELE. Direção: Caetano Vilela. Belém: Theatro da Paz (SECULT/PA), 2016. DVD.

MEFISTOFELE. Direção: Didac Monjo. Barcelona: Liceu, 1987. VHS.

MEFISTOFELE. Direção: Robert Carsen. San Francisco: Arthaus Musik; San Francisco Opera, 1989. DVD.

MEFISTOFELE. Direção: Roland Schwab. Bavária: Major: Bayerische Staatsoper, 2015. Blu-ray.

MEYERBEER, Giacomo. **Roberto, il diavolo**. Redução para voz e pianoforte. Texto italiano de Manfredo Maggioni; texto em inglês de John Oxenford. London: Boosey & Co., 1870. partitura.

MULLER, John J. H. **Metropolitan Opera Guild**: Ep 116: Mefistofele. New York: Metropolitan Opera Guild, 2018. Disponível em: <https://soundcloud.com/met-opera-guild/episode116>. Acesso em: 8 fev. 2021.

NIKITOPOULOS, Alison Terbell. Fu il "Faust" di Goethe l'unica fonte del "Mefistofele". In: MORELLI, Giovanni (org.). **Arrigo Boito**. Florença: Leo S. Olschki, 1994. p. 233-259.

O'GRADY, Deirdre. **The Last Troubadours: Poetic Drama in Italian Opera, 1587-1887**. 1. ed. London and New York: Routledge, 1991.

OZORIO, Anne. René Pape, Joseph Calleja, Kristine Opolais, Boito Mefistofele, Munich. **Opera Today (blog)**, [S. l.], p. on-line, 15 nov. 2015. Disponível em: http://www.operatoday.com/content/2015/11/rene_pape_josep.php. Acesso em: 3 maio 2021.

PROUST, Dominique. The harmony of the spheres from Pythagoras to Voyager. **The Role of Astronomy in Society and Culture Proceedings IAU**, Paris, 2009.

RENDER, Janet. **The demonic character in Elizabethan Commercial Theater: Contemporary demonology reflected in Doctor Faustus and Volpone**. 2016. Dissertação (MA thesis Literary Studies: English Literature and Culture) - Leiden Univeristy, [S. l.], 2016. Disponível em: <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/45787>. Acesso em: 14 nov. 2019.

ROBIN, Tracy E. **How Tights Took the Devil From Terrifying Demon to Mustachioed Prankster**. Racked Blog, 29 nov. 2017. Disponível em: <https://www.racked.com/2017/11/29/16615182/devil-costume>. Acesso em: 20 ago. 2020.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. **Sinfonia Fausto**. Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (Blog), s/d. Disponível em: <https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/liszt-sinfonia-fausto/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SCHWARZE, Norman. Mefistofele: An infernally spectacular début at the Bavarian State Opera. **Bachtrack (blog)**, [S. l.], on-line, 26 out. 2015. Disponível em: <https://bachtrack.com/kritik-mefistofele-joseph-calleja-rene-pape-kristine-opolais-omer-meir-wellber-bayerische-staatsoper-oktober-2015>. Acesso em: 4 maio 2021.

SILVA, Carlos Eduardo. Il Diavolo all'Opera: Representações do diabo na ópera oitocentista. **Guavira Letras**, Três Lagoas, v. 15, n. 29, p. 371-385, Janeiro/Abril 2019. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/798>. Acesso em: 3 mar. 2021.

STOCKER, Mark. Witch riding backwards on a goat. **Museum of New Zealand: Te Papa Tongarewa**, New Zealand, on-line, 11 nov. 2016. Disponível em: <https://collections.tepapa.govt.nz/object/36635>. Acesso em: 23 abr. 2021.

SZENEN AUS GOETHE'S FAUST. Direção: Jürgen Flimm. Berlin: Arthaus Musik: Staatsoper Unter den Linden, 2015. Blu-ray.

TORREFRANCA, Fausto. Arrigo Boito. **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, v. 6, p. 532-552, 1 out. 1920. Disponível em: <https://academic.oup.com/mq/article-abstract/VI/4/532/1080247>. Acesso em: 9 fev. 2021.

VIAGRANDE, Riccardo. **Arrigo Boito: "Un caduto chërubo"**, poeta e musicista. 1. ed. Palermo: L'Épos società editrice, 2008.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILLIAMS, John R. Introduction. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Faust: The First Part of the Tragedy; with the Unpublished Scenarios for the Walpurgis Night and the Urfaust**. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999. p. VII-XIV.

ANEXOS

ANEXO A - “PROLOGO IN TEATRO” DO LIBRETO DE 1868

UN CRITICO TEATRALE, UNO SPETTATORE, L'AUTORE.

CRITICO: Amico, prima che s'alzi il sipario ciarlamo un po' di questo tuo Mefistofele; benchè io non ne abbia ancora udito una nota, voglio dirti alcune mie opinioni in proposito. Devi sapere che da ieri ad oggi ho letto tutto ciò che si può leggere intorno al soggetto che tratti. Ho letto da capo a fondo il primo e il secondo Faust di Goethe, il Faust di Stolte e poi la leggenda di Widmann tradotta in francese da Palma Cayet e poi la leggenda di Pfitzer e quella di Giovanni Spies stampata nel 1637 a Francoforte sul Meno. Di più, ho letto Neumann Disquisitio de Fausto, di più ho letto l'oratio Fausti ad studiosus che, come sai, fu scritta da Faust medesimo e, dopo la morte del Dottore, pubblicata da Wagner in persona e annotata e corretta dal suo spiritus familiaris Auerhan. Poi ho letto anche la Ballad of the Life and Death of Doctor Faustus pubblicata a Londra nel 1587 ed anche i Colloquia oder Tischreden di Lutero. Ho rilette le pagine scritte da Heine sul Faust nella sua Germania, ho letto il dottissimo lavoro di Ristelhuber: Faust dans l'histoire et dans la légende, ho letto l'essai sur Goethe di Blaze de Bury e lo studio filosofico di Caro inserito nella Revue des deux mondes del 1865. Inoltre ho ripassato al cembalo il Faust di Schumann, La Damnation de Faust di Berlioz, la sinfonia di Liszt e il melodramma di Rode, che il Principe Radziwil fa passar per suo, e lo spartito di Madame Bertin e finalmente il Faust di Gounod ed ho conchiuso col dire ch'è un soggetto usé jusqu'à la corde.

AUTORE: Così potrebbe dire il tuo sarto parlando del tuo soprabito, senza bisogno di tante letture. Non avvertene a male. E' concesso all'artista l'essere un po' innamorato del proprio tema. Ciarlamo. Faust usé jusqu'à la corde! È un soggetto eterno. Ascoltando l'enumerazione di tutti i frontispizi che hai divorati da ieri ad oggi, e che rimpingueranno domani le tue appendici, notai che ne mancava uno, il più vecchio di tutti: la Bibbia. Sì, la Bibbia, amico mio, è piena del mio soggetto. Se, dimenticando per questa sera il sistema di Darwin, dobbiamo credere che Adamo sia proprio stato il primo uomo, ecco che Adamo è il primo Faust e il secondo è Giobbe e il terzo è Salomone....

CRITICO: Spero che prima d'arrivare all'ultimo, mi permetterai di sedere.

AUTORE: Ti faccio osservare che ho subita in piedi l'enumerazione dei tuoi libri.

Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male, è Faust. Ma ti sei dimenticato un altro libro nella tua lunga nomenclatura: Eschilo, pieno anch'esso del mio soggetto. Come Salomone è il Faust biblico, così Prometeo è il Faust mitologico. Ogni uomo anelante all'Ignoto, all'Ideale, è Faust: puoi discernere una favilla della sua grand'anima sotto il sopracciglio profondo del Manfredo inglese, come sotto la grottesca visiera del Don Chisciotte spagnuolo. Ogni secolo, ogni paese, ogni civiltà, ogni ciclo d'arte,

ogni ciclo di storia ha il suo Faust. Tu saprai meglio di me, nella tua qualità d'erudito, che fin dai primi anni del Rinascimento tutti i popoli e tutte le religioni d'Europa cooperarono a questo soggetto. Faust fu da principio una *complainte* cattolica, rinnovellato poscia dall'idea di Lutero divenne una Saga alemanna contro il papato; poscia migrò in Spagna e ridivenne legenda papista sotto la torva fantasia degli inquisitori, poscia, in Inghilterra, tornò ad essere innocente ballata puritana.

I secoli cooperarono a questo soggetto come i popoli e le generazioni non bastarono ad esaurirlo. La storia di questo soggetto compendia la storia dell'arte. Nasce canzone popolare, poi diventa ballata, poi, passando dalle labbra del popolo alle mani dei poeti, cresce e Widman, Spies, Hoch lo mutano in leggenda, poi cresce ancora ed è racconto sotto la penna di Antonio Hamilton, poi Klinger lo innalza alla dignità di romanzo, poi appare per la prima volta in teatro sotto le forme del dramma, grazie l'ardito ingegno di Kid Marlowe, sullo scorcio del 1500. Il suolo del palco scenico feconda di nuova vita questo prodigioso tema; il secolo seguente lo trova rappresentato su tutte le scene delle ville e dei villaggi tedeschi. Nel 1776 a Weimar il Faust prende un'altra forma scenica e si trasforma in pantomima, e perché lo spazio del dramma non gli basta più, penetra nel campo di due arti nuove, la musica e la coreografia.

Dopo che questo universale soggetto ha già passato attraverso tutte le forme liriche, epiche e teatrali, vien Goethe che lo riassume, lo trasfigura, lo glorifica nell'immenso poema noto a tutta la civiltà presente. La storia di questo tema poetico rassomiglia alla stessa leggenda di Faust. Questo tema ringiovanisce ad ogni tratto di tempo coi-ne il dottore tedesco, ringiovanisce con Marlowe, ringiovanisce con Goethe; quando è lì per morire, rinasce.

Goethe dedicò tutta la sua esistenza al Faust e dopo averne fatta una tragedia ne fece un'epopea.

Faust fu per più di cinquant'anni l'idea fissa di Goethe, ma tutto il genio e tutta la vita del grand'uomo non bastarono ad esaurire questo tema usé jusqu'à la corde.

Dopo Goethe, ardimento supremo, venne Lenau il quale scrisse un altro Faust, lavoro vasto e profondo, per metà tragedia, per metà romanzo, in cui la descrizione s'unisce alla narrazione e la narrazione al dialogo, e l'epico al drammatico, lavoro quasi ignoto al di fuori della Germania e pur degno di altissima fama. Ma il soggetto non fu ancora esaurito.

Poi venne la volta della musica e venne l'eletto ingegno di Spohr a portar le sue note e da tragedia, Faust, si mutò in melodramma. Goethe prevedeva già e affrettava nel desiderio questa trasformazione e sognava già il suo Faust musicato dall'autore del Don Giovanni. Dopo Spohr vennero Schumann e Berlioz e tutti quelli che hai nominati poc'anzi e venne Gounod, ideale e vago, e poi Meyerbeer con un lavoro ancora inedito che porta per titolo: *La jeunesse de Goethe*, ove sono intercalati molti frammenti del Faust. Ed era lì lì per rompere il suo solenne silenzio anche il titanico Rossini, affascinato dagli splendori di questo soggetto, e lo sa egli solo nell' alto segreto della mente sua, il portentoso melodramma che ne sarebbe

apparso. Immaginati il creatore del Barbiere e del Guglielmo Tell colla sua duplice ispirazione e tragica e burlesca, creante la musica d'un Faust! Immagina la mente stessa che ideò il Figaro della commedia, ideare Mefistofele, questo Figaro delle tenebre! Ma Rossini non violò il voto del suo silenzio.

E il soggetto non fu esaurito, non lo è e non lo sarà mai. Perché fosse esaurito il tema di Faust converrebbe che fosse morto fra noi l'istinto del Vero dal quale emana. Vedi nel solo poema di Goethe, senza parlare degli altri, vedi raccolti in una immensa unità tutti gli elementi dell'arte. Nel Prologo in cielo vedi il Sublime, nella Notte del Sabba romantico vedi l'Orrido, nella Domenica di Pasqua vedi il Reale, nella Notte del Sabba classico vedi il Bello.

Cielo, Inferno, Terra, Eliso; eccoti il Nord, il Sud, l'Est e l'Ovest del poema Goethiano; esauriscimi ciò se ne sei capace.

Madame de Stael nell'Alemagne scrisse: Il Faust di Goethe fa pensare a tutto e più che a tutto. Romanticismo, classicismo, idea cristiana, idea pagana, dramma, commedia, tragedia, tutto ciò trovi nel poema di Goethe. Un universale ecletismo in una immensa unità.

Parte di questo prodigio devi al poeta e parte al suo tema. Com'è inesauribile il tipo di Faust così pure è inesauribile quello di Mefistofele. Mefistofele è antico anch'esso come la Bibbia e come Eschilo, Mefistofele è il serpente dell'Eden, è l'avvoltoio di Prometeo. Mefistofele è il dubbio che genera la scienza, è il male che genera il bene. Da per tutto ove trovi lo spirito di negazione c'è Mefistofele. Giobbe ha un Mefistofele che si chiama Satana, Omero ne ha uno che si chiama Tersite, Shakespeare ne ha un altro che si chiama Falstaff. L'ispirazione originale di Goethe sta nel formare con questi tre tipi, un tipo solo, infernale come Satana, grottesco come Tersite, epicureo come Falstaff.

Mefistofele è l'incarnazione del No eterno al Vero, al Bello, al Buono.

SPETTATORE: Perdonino, signori, se m' intrometto nei loro discorsi; io non so con quali titoli presentarmi al signor Autore ed al signor Critico, io non sono che un umile spettatore, ma vorrei dar loro un consiglio.

AUTORE: Siate il benvenuto, signor mio stimatissimo.

SPETTATORE: Grazie. Vorrei consigliar loro e specialmente il signor Autore, di parlar un po' più a bassa voce; guai se il Pubblico udisse queste dissertazioni! Il signor Critico ed il signor Autore mi sembrano, nel loro dialogo, simili a due aeronauti che s'arrabbattano intorno ad un pallone, ed uno vuole troppo vuotarlo e disseccarlo, l'altro lo vuoi gonfiare troppo a rischio che scoppia. Parlate sotto voce. Teorie, commenti, dimostrazioni: tutte bellissime cose che io non voglio sapere quando assisto ad un' opera d' arte. Datemi delle forti emozioni e allontanate da me la noia, ecco tutto quel che vi chiedo, e se riuscirete a ciò con quattro note e con quattro versi oppure mettendo mano al cielo, alla terra e all' inferno, io ve ne sarò egualmente grato. Non vorrò sapere se siete classico, romantico, idealista, realista od ecletico, non domanderò di che paese siete, né che età avete, e non permetterò che mi si istruisca troppo intorno allo

spettacolo che mi promettete. Io voglio che l' arte mi parli da sola senza l' aiuto della scienza, della storia e dell' erudizione. Io credo che una pagina di musica possa insegnarmi maggiori cose che non un corso di filosofia. Parlate a bassa voce. In teatro come al museo sfuggo i ciceroni. Avete scritto una prefazione al vostro libretto? Non la leggerò. Avete scritto delle note e delle chiose? Non le leggerò. Tenderò gli orecchi alla musica e la memoria al dramma, d' altre minuzie non me ne darò per inteso. Mi sono permesso di farvi quest' osservazione perchè questa sera sono una piccola parte di quel Tutto che o presto o tardi finisce per aver ragione. Ora se volete sapere anche il mio nome sono il signor ...

AUTORE: No, vi prego di non dirmelo. Voi siete il Pubblico. Il Pubblico che cerco, che aspetto; scevro da pregiudizi, intelligente, spassionato, avido d' emozioni, il vero Pubblico infine, l' eletto popolo dell'Arte. Ed ora al consiglio che mi avete dato, permettete che risponda con una raccomandazione.

Tranquillizzatevi, non vi domando indulgenza, temerei d' offender voi e me e più ancora l' arte stessa. Non vi chiedo indulgenza ma bensì attenzione. Vedete, presto s' alzerà la tela, dunque andate ed adagiatevi comodamente nella vostra sedia a braccioli, non chiacchierate col vostro vicino di destra nè con quello di sinistra; le belle signore guardatele soltanto fra un atto e l' altro. Frenate più che potete per questa sera la fretta del giudicare, astenetevi da ogni manifestazione di lode o di biasimo. Pensate che tanto se applaudiste un lavoro indegno di applausi come se fischiaste un lavoro immeritevole di fischi, l' arte ne resterebbe offesa. Poniamo ciascuno di noi al di sopra d' ogni vanità particolare, l' interesse dell' arte.

Io dal mio lato sorveglierò dietro le scene perchè nessun gatto esca fuori coi cantanti e perchè nessuna quinta cada sul palco scenico. Buona sera.

SPETTATORE: Signor Autore, una domanda; il libretto mi pare un po' voluminoso. A che ora finirà lo spettacolo?

AUTORE: Spero che per mezzanotte potrete essere a casa. A rivederci.

CRITICO: Dio te la mandi buona.

ANEXO B - "PROLOGO IN CIELO" DO LIBRETO DE 1868

EPIGRAFE

*Kennst du den Faust?
Goethe (Prolog im Himmel)
Et septem Angeli, qui habeant septem tubas, praeparaverunt se ut tuba canerent.
Et primus angelus tuba cecinit.
Et secundus Angelus tuba cecinit.
Et tertius Angelus tuba cecinit, ect.
Et cum locuta fuissent septem tonitrua voces suas.
(Apocalypsis c.VIII.X)*

*Nebulosa. - Lo squillo delle sette trombe. - I sette tuoni.
LE FALANGI CELESTI dietro la nebulosa invisibili. ECHI
CHORUS MYSTICUS. I SERAFINI. LE PENITENTI.*

*MEFISTOFELE solo nell'ombra (**).*

I.a FALANGE

*Ave Signor degli angeli e dei santi
E delle sfere erranti,
E dei volanti - cherubini d'ôr.
Dall'eterna armonia dell'Universo
Nel glauco spazio immerso
Emana un verso - di supremo amor:
E s'erge a Te per l'aure azzurre e cave
In suon soave*

ECHI

Ave.

II.a FALANGE

*Allelujate o trombe! o cetre! o cori!
O diafani vapori!
O stelle! o fiori - cui non vizza il gel!
Qui eterna è l'ora: a misurar non vale
Egro tempo mortale
L'inno ideale - che si canta in ciel.
La nota umana faticosa e grave
Qui non si pave.*

ECHI

Ave.

III.a FALANGE

Qui la smarrita fuga dei viventi,
 Le storie delle genti,
 E le dementi - pompe di chi muor,
 Passano come fior di primavera,
 Come un'ombra leggera,
 Come la mera- nebulletta d'òr.
 Oriam per quelle di morienti ignave
 Anime schiave.

ECHI

Ave.

MEFISTOFELE

Ave Signor. Perdona se il mio gergo
 Si lascia un po' da tergo
 Le superne teodíe del paradiso;
 Perdona se il mio viso
 Non porta il raggio che inghirlanda i crini
 Dei biondi cherubini;
 Perdona se dicendo io corro rischio
 Di buscar qualche fischio:
 Il Dio piccin della piccina terra
 Ognor traligna ed erra,
 E, al par di grillo saltellante, a caso
 Ficca nell'aria il naso,
 Poi con astiosa fatuità superba
 Fa il suo trillo nell'erba.
 Boriosa polve! Tracotato atòmo!
 Fantasima dell'uomo!
 E tale il fa quell'ebra illusione
 Ch'egli chiama Ragione.
 Sì, Maestro divino, in bujo fondo
 Crolla il padron del mondo,
 E non mi dà più il cuor, tanto è fiaccato,
 Di tentarlo al peccato.

CHORUS *T'È NOTO FAUST?*

MYSTICUS

MEFISTOFEL

E

Il più bizzarro pazzo
 Ch'io mi conosca, in curiosa forma
 Ei ti serve da senno. Inassopita
 Bramosia di saper il fa tapino
 Ed anelante; egli vorrebbe quasi
 Trasumanar e nulla scienza al cupo
 Suo delirio è confine. Io mi sobbarco
 Ad aescarlo per modo ch'ei si trovi
 Nelle mie reti; or vuoi farne scommessa?

CHORUS

E sia.

MYSTICUS

MEFISTOFEL
E

Sia! Vecchio Padre, a un rude gioco
T'avventurasti. Ei morderà nel dolce
Pomo de' vizi e sovra il Re de' cieli
Avrò vittoria!

(arpe, cetere, trombe)

FALANGI
CELESTI

Sanctus! Sanctus! Sanctus!

MEFISTOFEL
E

(Di tratto in tratto m'è piacevol cosa
Vedere il Vecchio e dal guastarmi seco
Molto mi guardo; è bello, Egli, il Signore,
Col diavolo parlar sì umanamente.)

I SERAFINI

(dietro la nebulosa, avvicinandosi in turbini leggeri)

- Siam nimbi

Volanti

Dai limbi,

- Nei santi

Splendori

Vaganti,

- Siam cori

Di bimbi,

D'amori,

- Siam nimbi

Volanti

Dai limbi,

- Nei santi... ecc., ecc., ecc.

(sempre a capo, svanendo)

MEFISTOFELE

È lo sciame legger degli angioletti;
Come dell'api n'ho ribrezzo e noja. *(scompare)*

I SERAFINI (***)

Sui venti, sugli astri, sui mondi,
Sui liquidi azzurri profondi,
Sui raggi tepenti del sol,
Sugli echi, sui fiumi, sui fiori,
Sui rosei candenti vapori,
Scorriamo con agile vol.

La danza in angelica spira
Si gira, si gira, si gira.

Un giorno nel fango mortale,
 Perdemmo il tripudio dell'ale,
 L'aureola di luce e di fior;
 Ma sciolti dal lugubre bando,
 Pregando, cantando, danzando,
 Torniamo fra gli angioli ancor.

La danza in angelica spira
 Si gira, si gira, si gira.

Fanciulli, teniamci per mano,
 Fin l'ultimo cielo lontano
 Noi sempre dobbiamo danzar:
 Fanciulli, le morbide penne
 Non cessino il volo perenne
 Che intorno al Santissimo Altar.

La danza in angelica spira
 Si gira, si gira, si gira.

- Siam nimbi
 Volanti
 Dai limbi,
 - Nei santi
 Splendori
 Vaganti,
 - Siam cori
 Di bimbi,
 D'amori,
 - Siam nimbi, ecc., ecc.
(circolando e perdendosi)

LE PENITENTI
(canto della terra)

1.
 Salve Regina!
 S'innalzi un eco
 Dal mondo cieco
 Alla divina
 Tua reggia d'òr.
 Odi la pia
 Prece serena.
Ave Maria
Gratia plena.

I SERAFINI

La danza in angelica spira
Si gira, si gira, si gira.

FALANGI

Oriam per quelle di morienti ignave
Anime schiave.

ECHI

Ave.

LE PENITENTI

2.
Noi siam donne
Fragili e blande
Che ordiam ghirlande
Per le madonne
Di gemme e fior.
Odi la pia
Prece serena.
Ave Maria
Gratia plena.

I SERAFINI

La danza in angelica spira
Si gira, si gira, si gira.

FALANGI

Oriam per quelle di morienti ignave
Anime schiave.

ECHI

Ave.

LE PENITENTI

3.
Noi sulla terra
Pallide e scarne,
Sentiam la carne
Che geme ed erra;
Sentiamo il mal.
Odi la pia
Prece serena.
Ave Maria
Gratia plena.

I SERAFINI

La danza in angelica spira
Si gira, si gira, si gira.

FALANGI

Oriam per quelle di morienti ignave
Anime schiave.

ECHI

Ave.

LE PENITENTI

4.
Se questo canto
Salga ne' cieli,
Su noi fedeli
Distendi il manto
Celestial.

Odi la pia
Prece serena.
Ave Maria
Gratia plena.

FALANGI

Oriam per quelle di morienti ignave
Anime schiave.

ECHI

Ave! Ave! Ave!

TUTTE LE FALANGI, TUTTI GLI ARCANGELI

Ave Signor degli angeli e dei santi,
E delle sfere erranti,
E dei volanti - cherubini d'ôr.
Dall'eterna armonia dell'Universo
Nel glauco spazio immerso
Emana un verso - di supremo amor.

FINE DEL PROLOGO.

ANEXO C - “LA NOTTE DEL SABBA” DO LIBRETO DE 1868

EPIGRAFE

*Irrlicht; Nur zickzack jeht gewöhnlich
unser Lauf.
(Walpurgisnacht).*

*SCENA: Scena deserta e selvaggia nella valle di Schirk, costeggiata dagli spaventosi culmini del Bròcken (monte delle streghe). I sinistri profili delle rocce staccano in nero sul cielo grigio, un'aurora rossiccia di luna illumina stranamente la scena. Una caverna da un lato. Il vento soffia nei burroni; poi la voce di **MEFISTOFELE** che aizza **FAUST** a salir la montagna; poi **LILITH**.*

MEFISTOFELE

(assai lontano con voce lunga e sotterranea)

Su, cammina, cammina, cammina;
Negro è il cielo, scoscesa è la china;
Su, cammina, cammina, cammina.
(pausa)

Su, cammina, cammina, cammina, *(meno lontano)*
Che lontano, lontano, lontan
S'erge il monte del vecchio Satan.

(apparisce un fuoco fatuo che si dirige alla volta di Faust e Mefistofele)

FAUST

Folletto, folletto,
Veloce, legger,
Che splendi soletto
Per l'ermo sentier,
A noi t'avvicina,
Che buia è la china.

MEFISTOFELE

Cammina, cammina, cammina, cammina!

FOLLETO

*Zig-zag ,zig-zag,
L'incerto volar,
Zig-zag, zig-zag,
Non so raddrizzar.
E' mio destin
Per l'aere vagar,
Non ha cammin
L' incerto volar.
Zig-zig, zig- zig, ecc., ecc. (scompare)*

(Mefistofele e Faust appariranno sovra un'alta roccia isolati ed immobili)

MEFISTOFELE

T'aggrappa saldo al mio mantello e Sali
Questo lubrico balzo.

FAUST

Orrido un lume
Di sinistro crepuscolo colora
Lontanamente le nembose cime,
E l' abisso profondo; va corrusca
Fra sanguigni vapor' la luna in guisa
D' Eumenide fuggiasca. Surgon mille/ Sul suolo ardenti farfallette d'
oro
Che scintillando al tetro aere sen vanno
Ridda gentil... ma qual prodigio! il monte
Tutto s'affoca e i greppi... e i massi... mira!
Mira... l' immenso incendio!.

MEFISTOFELE

E' il Dio Mammone
Che il suo ricco palagio addobba a festa;
Ei vi tien gran convito.

FAUST

Infuria il vento

E de' violenti buffi mi percote
Tal... ch' io... vacillo...

MEFISTOFELE

Hai sotto un precipizio,
T' aggrappa saldo al mio mantel e quatto
A randa a randa sta delle mie zanche
Nè ti sgabliardi la paura. Ascolta!
S' agita il bosco e gli alti pini antichi
Cozzan furenti e fan battaglia insieme
Colle giganti braccia. Ascolta, ascolta!
Ad imo della valle un ululato
Di mille voci odo sonar... s' accosta
L'infernale congrega... oh! meraviglia!
Già i nemi, il monte, le boscaglie e i cieli
Un furioso intuonàr magico carne !

VOCI LONTANE DI STREGHE

Rampiamo, rampiamo - che il mondo ci gabba,
E il ballo perdiamo - del Re Belzebù;
È notte fatale - la notte del Sabba;
Il primo che sale - ha un premio di più.
Su, su, su, su!
La stipa infernale - ci segue laggiù.
Su, su, su, su!
Rampiam l'ardue scale - che il tempo ci gabba;
È notte fatale - la notte del Sabba.

VOCI PIU' LONTANE DI STREGONI

Su svelti, su forti - che il tempo ci gabba,
Le nostre consorti - son giunte lassù.
È notte tremenda - la notte del Sabba,
E il primo che ascenda - ha un premio di più.
Su, su, su, su!
Rampiam e ne accenda - più forte virtù.
Su, su, su, su!
Vigor si riprenda - che il tempo ci gabba.
È notte tremenda - la notte del Sabba.

L'ORCA (*sempre
dall'interno*)

Largo, largo alla moglie dell' orco
Che galoppa a cavallo d' un porco.

TUTTI Ai più anziani sgombriam la carriera.
 Largo, largo alla vecchia Megera.
 1° STREGA (*su* Che strada prendi - che stanchi meno?
d'una roccia bassa)
 LILITH Prendo la strada - dell' Ilsesteno,
 Perchè sul culmine - di quella vetta
 Io scorgo l' occhio - d' una civetta
 Che mi fa segno - d' andar di là.

TUTTI (*dall'interno*) Ah! Ah ! Ah! Ah!
 Saboè! har Sabbah!

1° STREGONE (*in* Arto è il cammino, molti i viandanti.
scena)
 MOLTE VOCI Avanti ! Avanti !
 ALTRE VOCI Avanti! Avanti !
 1° STREGA Vecchia a che piagni pezzente e sporca?
 LILITH Ho rotto il manico della mia forca,
 E non ho lena d' andar più in là.

TUTTI Ah! Ah ! Ah! Ah!
 Saboè! har Sabbah!

(si vedono comparire alcune streghe in lontananza sulle rocce inferiori e poi scomparire).

TUTTI (*più vicino*)

Scope, ramponi, becchi e folletti,
 Forche, bastoni, graffied unghietti,
 Reggete il povero affaticato,
 Ché chi a quest'ora non è montato
 Perduto è in tutta l'eternità.

Ah! Ah ! Ah ! Ah !
Saboè! har Sabbah!

(avvicinandosi moltissimo)

Siam presso al sommo dell'arduo viaggio.
 Lena ! coraggio ! lena ! coraggio !
 Ancor un balzo... ancora un masso...
 Ancor tre salti... ancora un passo... Sian salvi in tutta l' eternità!

(irrompendo tutti freneticamente sulla scena)

Har Sabbah ! Saboè!
Saboé ! har Sabbah ! ()*

MEFISTOFELE Ve' come l'inferral ciurma s' affanna

Di montar suso e lor fa alzar le berze
 La cupidigia dello strano ludo.
 Ve' come impaziente si dimena ,
 Saltella e fischia ed urla e ringhia e pute
 Leppo d'inferno!.. a me Faust: ove fuggi?
 FAUST Qui forza ignota mi trascina. -

MEFISTOFELE Afferra
 Ben saldo il mio mantello nè paura
 ti colga; or su, fendiam la folta. Seguimi.

MEFISTOFELE

Largo, largo a Mefistofele,
 Al vostro Re!
 O razza putrida
 Vôta di fè.
 Ognun m'adori ed umile
 Si prostri a me.

CORO

Largo, largo a Mefistofele,
 Al nostro Re.
 Ognun atterasi
 Dinanzi a te.
 E intuona un devotissimo
 Inno di fe'.

(Streghe e Stregoni inginocchiati in circolo attorno a Mefistofele, parodiando le forme del cattolicesimo)

1.

Re! Re ! Re ! sul magico
 Trono di Satana
 Splenda , tuoni, sfolgori
 Tua legge sovrana.
 Ma deh ! perdona a me ,
 Storna i fulmini tuoi.
 Miserere! Re ! Re !
 Miserere di noi.

2.

Re ! Re ! Re ! sia codice
 Della gente inferna
 La tua formidabile
 Volontà superna.
 Ma deh ! perdona a me,
 Storna i fulmini tuoi.
Miserere ! Re ! Re
Miserere di noi!

3.

Re ! Re ! Re ! tu despota
 Sei del nostro fato.
 Noi c' incurviam docili
 Al Rege implacato.
 Re ! Re ! Re ! benevolo
 Mira l' alta fe'
 Del tuo popol supplice,
 O Re ! Re ! Re ! Re ! Re !
Miserere ! Re ! Re
Miserere di me !

MEFISTOFELE (*su* Popoli! e scettro e clamide
d'un sasso in forma Non date al Re sovrano?
di trono) La formidabil mano
 Vôta dovrò serrar?

CORO (*porgendo* Ecco la clamide - non t'adirar,
una clamide a Or t'ubbidiscono - ciel, terra e mar.
Mefistofele)

MEFISTOFELE Ho soglio, ho scettro e despota
 Il mio voler qui tuona ,
 Sol manca la corona
 Il capo a circondar.

CORO (*con una* Ecco ma in briciole - l' ho fatta andar.
corona spezzata) Sangue di martiri - la può aggiustar.

1.^a PARTE DEL Sotto la pentola corri a soffiar!

CORO

2.^a PARTE Entro la pentola corri a mischiar!

3.^a PARTE Sopra la pentola corri a danzar.

(Breve danza)

STREGONI Ed or che chiedi, o rege altiero ?
 MEFISTOFELE Vo' il mondo intiero !
 CORO Oh ! Il bel pensiero !
 (porgendo a Mefistofele un globo di vetro)
 Eccoti, o principe, il mondo intero.

MEFISTOFELE
(col globo di vetro in mano)

1.

Ecco il mondo,
 Vuoto e tondo,
 Scende, S'alza,
 Gira, Balza,
 Fa carole
 Sotto il sole,
 Trema, rugge,
 Dà e distrugge,
 Ora sterile or fecondo.
 Ecco il mondo.

2.

Sul suo grosso
 Curvo dosso
 V'è una schiatta
 Sozza e matta,
 Ria, sottile,
 Fiera, vile,
 Che ad ogn'ora
 Si divora
 Dalla cima fino al fondo
 Del reo mondo.

3.

Questa razza
 Stolta e pazza,
 Fra le borie,
 Le baldorie,
 Ride, esulta,
 Gaia, inulta,
 Ricca, tronfia,
 Gonfia, gonfia,
 Nel fangoso globo immondo
 Del reo mondo.

4.

Fola vana - è a lei Satàna,
 Riso e scherno - è a lei l'Inferno,
 Scherno e riso - il Paradiso.
 Oh per Dio! - che or rido anch'io
 Nel pensar ciò che le ascondo...
 Ecco il mondo.

(getta con impeto il globo di vetro che si frange)

CORO E DANZA

Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è caduto!
 Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è perduto!
 Sui morti frantumi del globo fatal
 S'accenda, s'intrecci la ridda infernal.
 Riddiamo per lungo! riddiamo per tondo!
 Riddiam! ch'è venuta la fine del mondo!

(l'ombra di Margherita si disegna celestialmente nel fondo della diabolica scena.)

FAUST	Stupor! stupor!
MEFISTOFELE	Che di'?
FAUST	Là nel lontano
	Del nebuloso ciel, una fanciulla
	Pallida e mesta, non la scerni?... il piede
	Lento conduce e di catene avvinto!
	Pietosa vision... mi rassomiglia
	Quella dolce figura a Margherita.
MEFISTOFELE	Torci il guardo, torci il guardo!
	Quello è spettro seduttur.
	È fantasma maliardo,
	A chi il fissa ammorba il cor.
	Torci il guardo, anima illusa,
	Dalla testa di Medusa!
FAUST	Quell'occhio da celeste spalancato
	Cadavericamente! e il bianco seno
	Che tanti ebbe da me baci d'amore!
	È Margherita, sì, l'angelo mio!
MEFISTOFELE	È miraggio, in quella fata
	Sogna ognun colei che amò.
FAUST	Ve' strano vezzo il collo le circonda
	D'una riga sanguigna, che par quasi

MEFISTOFELE Segnata colla lama d'un coltello.
 Ha la testa distaccata,
 Perseo fu che la tagliò.
 Torci il guardo, anima illusa,
 Dalla testa di Medusa!

CORO

Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è caduto!
 Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è perduto!
 Sui morti frantumi del globo fatal
 S'accenda, s'intrecci la ridda infernal.

MEFISTOFELE Volteggia furente la stipa feroce,
 Ci assorda gli orecchi la musica atroce.
 FAUST Convien più tranquillo ricetta cercar.
 LILITH (*portando fra mano degli oggetti malefici*) Chi vuole comprar? Chi vuole comprar?

FAUST Che fa quella strega dall' orrido volto ?
 MEFISTOFELE Rivende gli avanzi del mondo sepolto....
 LILITH Correte, consorti, correte a mirar
 D' un mondo fallito lo strano *bazar*.
 Sul candido seno di vergine esangue
 Trovai questo ferro che gocciola sangue ;
 Frenate la danza, correte a comprar.

TUTTI Va via, maledetta, ci lascia danzar.
 LILITH Tra i ruderi ascosa di regio terreno
 Trovai questa coppa che stilla veleno.
 Sul collo impudico di donna gentile
 Trovai questo argenteo lucente monile.
 Chi vuole comprar? Chi vuole comprar ?

TUTTI Va via, maledetta, ci lascia danzar.
 Riddiamo ! Riddiamo ! che il mondo è caduto !
 Rddiamo ! Riddiamo ! che il mondo è perduto:
 sui morti frantumi del globo fatal
 S' accenda , s' intrecci la ridda infernal.
 Riddiamo per lungo ! Riddiaino per tondo !
 Riddiam ! ch' è venuta la fine del mondo !

(*Ridda sfrenala, Mefistofele e Faust sono travolti nel turbine della danza. Cala il sipario.*)

FINE DELL'ATTO SECONDO