

Revista de Literatura, História
e Memória



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 17 - Nº 30 - 2021

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 325-344

O FAUSTO NAS AMÉRICAS: MEFISTÓFELES E
LEGBA NA ENCRUZILHADA

Faust in the Americas: mephistopheles and legba at
crossroads

Isabel Rebelo Roque¹

RESUMO: O texto parte da figura mítica do Fausto, cuja origem histórica teria se dado na Alemanha, e percorre brevemente suas reverberações na própria Alemanha e em outros países europeus, como a Inglaterra e a França. Nessa cartografia de origem, serão caracterizadas algumas das mutações do Fausto em sua pactuação com Mefistófeles, das primeiras narrativas moralistas até a inserção na modernidade e a atualização do mito em novas traduções, incorporações e linguagens. Faremos uso do conceito de tecido fáustico, de Jerusa Pires Ferreira, para então

acompanharmos o tema fáustico até as Américas. Nesse recorte, o foco estará na investigação de um certo Fausto potencialmente presente na América do Norte, mais exatamente no sul-sudeste dos Estados Unidos, onde nasceu o *blues*. Para tratarmos do surgimento do *blues*, porém, não temos como deixar de fora os chamados “mitos da encruzilhada”, trazidos da África Ocidental pelos negros escravizados.

PALAVRAS-CHAVE: Tecido fáustico; Tradução; Cartografia.

ABSTRACT: The text starts from the mythical figure of Faust, whose historical origin would have taken place in Germany, and briefly follows its reverberations in Germany itself and in other European countries, such as England and France. In this cartography of origin, some of Faust's mutations will be addressed in his agreement with Mephistopheles, from the first moralistic narratives to his insertion in modernity and the myth update in novel translations, incorporations and languages. We will make use of the concept of phaustic tissue, by Jerusa Pires Ferreira, so that we can follow the phaustic theme to the Americas. In this clipping, the focus will be on the investigation of a certain Faust potentially present in North America, more exactly in the south-southeast of the United States, where the blues was born. To deal with the emergence of blues, however, we cannot leave out the so-called "crossroads myths", brought from West Africa by enslaved blacks.

KEYWORDS: Phaustic tissue; Translation; Cartography.

O TECIDO FÁUSTICO

Ao longo de quase quinhentos anos, o mito de Fausto, que já percorria a Alemanha nas narrativas medievais orais, tem despertado o interesse dos mais diversos autores, na Europa – Marlowe, Lessing, Goethe, Wilde, Valéry, Pessoa, Mann – e na América Latina – Machado de Assis, Estanislao del Campo, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e tantos outros. Na música,

¹ Doutoranda no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestra em Comunicação e Semiótica pela mesma instituição. Participante do Grupo de Pesquisa "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem", liderado pelo Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro, da PUC-SP (DGP CNPq/Lattes). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: irroque@gmail.com

temos os Faustos de Wagner, de Gounod e de Berlioz, entre outros. O cinema também rende tributo a ele, desde Méliès e Murnau até Sokurov, nas diversas adaptações cinematográficas, das mais fiéis às mais livres – como o fizeram o escritor estadunidense William Hjortsberg com seu romance *Falling Angel* (1978) e o cineasta britânico Alan Parker em sua adaptação para o cinema *Angel Heart (Coração satânico, 1987)*, ou o brasileiro Carlos Reichenbach, com *Filme Demência* (também de 1987). Em cada uma dessas traduções, as narrativas fáusticas se revestem das cores locais e de “encarnação” própria – assim é quando, a princípio, o relacionamos ao mito da encruzilhada, surgido em torno de um dos mais emblemáticos músicos do *blues*, Robert Johnson, nascido no Mississippi e morto aos 27 anos em 1938, cuja obra é uma das precursoras do *rock and roll*, que surgiria nos anos 1950 (“o diabo é pai do *rock*” – cantava Raul Seixas).

Com base na extensão de reverberações e incorporações das quais a enumeração acima é uma ínfima amostra, podemos falar em um verdadeiro “tecido fáustico”, como o definiu – ou, mais que isso, lhe deu a densidade da trama que emerge milímetro a milímetro do tear – Jerusa Pires Ferreira: “um contínuo vai e vem, da transmissão oral ao universo do livro [...] a permanência em circulação de razões míticas muito poderosas, que fazem com que emerja sempre um Fausto, que atende ao gosto dos mais diversos públicos” (FERREIRA, 1995, p. 18-19).

A cada Fausto que surge, nos diz Ferreira, vai havendo uma incorporação entre o novo e o que remonta ao século XVI, como em um *continuum* nem sempre perceptível a uma primeira visada: “[...] está em causa o entendimento de razões e processos que envolvem os personagens fáusticos, que abrigam o pacto e a pactuação dialogante. Imaginação cercada de história, este contínuo leva a um dos mais instigantes enredos da literatura e da arte em geral” (FERREIRA, 1995, p. 18-19).

O FAUSTO NO CONTEXTO EUROPEU

O mito do Fausto teria surgido de narrativas do folclore alemão, derivadas de uma personagem real: Johann Fausto. Tais narrativas, de autor anônimo, viriam a ser compiladas e editadas por Johann Spiess, em Frankfurt, em 1587, décadas após o desaparecimento do Fausto histórico. Na edição de Spiess, o Fausto é descrito como doutor em teologia que, dotado de “pretensiosa curiosidade”, interessou-se por feitiçaria como ferramenta de investigação dos fundamentos do Céu e da Terra. Tão logo tomou conhecimento dessa edição, o dramaturgo Christopher Marlowe, contemporâneo de Shakespeare, adaptou-a para o teatro

naquele que seria considerado seu melhor trabalho: *A trágica história do doutor Fausto*. O *Fausto* de Marlowe seria, assim como os fragmentos deixados pelo poeta e ensaísta alemão do século XVIII Gotthold Ephraim Lessing, uma das inspirações de Goethe para construir sua obra monumental em duas partes. Se Marlowe manteve o trágico destino de Fausto e Lessing inseriu nele a ideia de salvação ou redenção, Goethe o levou para a modernidade: é com ele que o Fausto vai além da “pretensiosa curiosidade” e passa a protagonizar também os impasses entre ser humano e natureza que viriam a se exacerbar do fim do século XIX em diante.

Nessa trajetória, vemos surgir o Fausto pessoal de Valéry, o *Meu Fausto (esboços)*, que só viria a ser publicado postumamente, em 1946. No Fausto de Valéry, o maior brilho reside nos embates verbais e filosóficos entre o pactário e Mefistófeles, como é exemplo o diálogo em que Fausto o compara a um tigre, não pela potência, mas pela simplicidade e linearidade, já que seu poder de caça se reduz ao instinto do predador: “Não há nada mais em você, Devorador de almas que não sabe degustá-las! Você nem suspeita que há no mundo muitas coisas além do bem e do mal” (VALÉRY, 2010, p. 63).

Depois do Fausto de Valéry, viria o de Thomas Mann – *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo* (1947) – antecedida pelo *Mephisto*, de seu filho Klaus Mann. Com Leverkühn, o Fausto assume uma dimensão que vai além da filosófica e se torna histórica e política, na medida em que Mann faz com ele uma “radiografia” do ambiente alemão pré-nazismo.

A versão de Mann é, em nossa leitura, a que praticamente desveste a narrativa do Fausto de seu caráter sobrenatural, não somente porque toda a história nos é contada por um amigo, que, por sua vez, dela sabe por meio de cartas que recebe de Leverkühn e não por haver testemunhado os fatos, mas, também, por nos permitir reconhecer em Leverkühn um Fausto humano, demasiado humano: poder-se-ia dizer que nem sua perdição nem sua genialidade musical precisariam ter sido atribuídas por pacto algum. Sua doença, que o levaria à morte 27 anos depois de a ter contraído em um encontro amoroso, é a sífilis. Seu talento para a música se revelou já na infância, muitos anos antes do pacto. Em certa medida também se poderia dizer que, por terem como elo a música, essa versão do Fausto de Mann dialoga com a lenda em torno de Robert Johnson, o músico do *blues* de que trataremos adiante: em ambos os casos, o pacto não se dá pela busca de conhecimento, riqueza, juventude, luxúria, vida eterna ou poder, mas tão somente pelo talento e virtuosidade insuperáveis na expressão musical.

Essa breve cartografia do Fausto europeu torna patentes as incorporações e traduções

pelas quais passa o Fausto e sua pactuação com Mefistófeles, dos primeiros textos, moralistas, passando pelo trágico, pelo testemunho do surgimento da modernidade e chegando – se é que há um ponto de chegada – às proliferantes atualizações do mito: o *continuum* de que nos fala Ferreira.

OS FAUSTOS NAS AMÉRICAS

Se, no contexto europeu, é possível mapear uma jornada do Fausto que vai do conto moral (em Spiess e em Marlowe) e chega até o esgotamento ético e civilizatório (em Mann), quando se prossegue em longitude na rota que atravessa o Atlântico, é possível divisar uma expressão latina que, em certa medida, retoma aquele primeiro Doutor Fausto (*Faustbuch*), o da tradição oral e do teatro de fantoches. Dizemos “em certa medida” porque, como se enfatizará em seguida, tal retomada ou recuperação não se dará sem que se processe um procedimento tradutório de feições muito próprias ao continente americano.

O Fausto alquimista e curioso, que barganha com Mefistófeles sua alma em troca de conhecimento, é, do lado de cá do Atlântico e na expressão latino-americana, muitas vezes reapresentado como ferreiro (o que não deixa de guardar com o primeiro certa analogia, uma vez que o ferreiro interfere no estado físico do metal, tornando-o moldável). Como afirma Ferreira: “Pode-se falar de uma rede de razões mito-poéticas que vão se mantendo vivas a cada nova emissão” (1998, p. 108). Em muitas regiões do Brasil, essas histórias continuam a ser produzidas em suporte impresso e a circular até por transmissão oral, muitas delas tendo por eixo pactos em que os demônios são ludibriados pela astúcia de seus pactários. “O que é verdadeiramente espantoso é a articulação que as gera sem cessar, tornando-as vivas no seio das comunidades” (FERREIRA, 1998, p. 112).

Amálio Pinheiro, em seu artigo “Jerusa: a senhora barroca” (2019), avalia: “Não pode ser mera coincidência que quase todos os Faustos ibero-americanos, em diversas medidas e formatos, sejam assimilações erótico-farsescas”. E prossegue: “A marchetaria colorida de vozes e sílabas encharca, por assim dizer, as narrativas fáusticas com marcas cômicas, carnavais e carnavalescas”. Ou, em um diálogo ao qual convocássemos Ferreira, “a presentificação da festa popular [...] sob os princípios do carnaval da refeição-banquete, da desordem e da turbulência que fazem afastar a paz e introduzir o caos” (FERREIRA, 1998, p. 110).

É também Pinheiro que chama a atenção, na obra *América Latina: barroco, cidade, jornal* (2013), ao tratar das sociedades que constituem este continente, para o fato de que no continente latino-americano as sociedades só existem na medida em que se relacionam com a

multiplicidade de alteridades – o que inclui a natureza. Para o teórico, poeta e tradutor, “natureza não é dada, domada ou separada, mas em atividade de cocriação com a cultura” (2013, p. 99). Daí nossa intensa atividade artística e científica “à margem e nas bordas das normas das tecnociências ocidentalizantes” (2013, p. 99).

Se invertermos o sinal do que nos diz, acima, Pinheiro, pensaremos ter apoio em Nitschack, em seu capítulo na obra *Fausto e a América Latina*, ao referir-se à primeira tradução do Fausto europeu na América Latina como demarcadora do destino a ele reservado: “o abandono de seu caráter trágico e um retorno à sua origem cômica e popular” (2010, p. 498-499). Falamos em inversão de sinal pelo fato de que, se Pinheiro pontua ser esse destino de “margem” ou “borda” nossa maior potência, não nos parece ser com o mesmo olhar que o faz Nitschack, como adiante pretendemos deixar mais evidente.

Essa primeira versão latino-americana de que fala Nitschack, de retorno à origem cômica ou popular, é a obra *Fausto: impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, do poeta argentino Estanislao del Campo (1834-1880), que pertence à literatura gauchesca, embora Del Campo não fosse de origem popular, mas sim um erudito da capital, Buenos Aires. Em seu poema paródico, um camponês – Anastasio el Pollo – narra ao amigo o que assistiu passar-se, cheio de assombro, no palco de um teatro em sua ida à capital: a ópera *Fausto*, de Gounod, inspirada no poema de Goethe. Certamente, Del Campo terá tido contato com o tema não apenas pela versão simplificada de Gounod, mas diretamente pela obra de Goethe. Os momentos de humor advêm dos diálogos entre El Pollo e o amigo, Laguna, a cada intervalo entre atos.

Podemos ver nesse *Fausto* de Estanislao del Campo um claro exemplo do que nos diz Pinheiro, em seu *Aquém da identidade e da oposição*: formas na cultura mestiça: “Não há tradução se o que vier de fora não reagir, por sua vez, sobre todo o conjunto linguístico em que entrou, como uma pilha voltaica acelerando novas conexões a partir da imantação entre dois ou mais sistemas de linguagem” (PINHEIRO, 1994, p. 52). Note-se, aqui, o sentido que pretendemos dar, neste trabalho, à ideia de “tradução”: o de potencialização do universo no qual se entrou, como forma de trazer à tona a potência do próprio universo.

No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, em sua obra *Uma literatura nos trópicos*, Santiago nos diz que a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*. Tais conceitos perdem seu contorno à medida que a contaminação pelos latino-americanos se mostra mais eficaz (2000, p. 16; os grifos foram usados pelo autor). Mais adiante, cita Valéry, quando este diz que nada é mais original que se alimentar dos outros: “É preciso, porém, digeri-los. O leão

é feito de carneiro assimilado” (p. 19). Note-se, aqui, mais uma vez, o outro sentido que queremos trazer para “tradução”: o de incorporação e assimilação do diverso.

Em sua *Estética da criação verbal*, Bakhtin, ao tratar da espacialidade de uma dada obra, fala da concepção comum, porém falsa, de que, no encontro com outra cultura, há que se transferir até ela e, “depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro” (2003, p. 365). Mas, ainda segundo Bakhtin, se o contato entre culturas se encerrasse nesse procedimento, se estaria apenas no nível da “dublagem” ou da cópia, e não haveria nisso nada de novo e enriquecedor. Essa *compreensão criadora* não renuncia a si mesma, ao seu tempo e à sua cultura. É exatamente nessa distância, que o indivíduo que compreende mantém em relação ao que busca compreender, que ele o faz de forma criativa (2003, p. 365-366).

Voltemos agora a Nitschack quando, mais adiante no capítulo já mencionado, compara o fáustico dos hemisférios norte e sul. Segundo ele, o Fausto de linhagem europeia se aproxima ou identifica, no recorte do Atlântico Norte, com a “razão instrumentalizada”, “com um modelo neocolonialista de hegemonia política e econômica” (2010, p. 502). É nesse contexto que se tornaria compreensível o fato de que, na América Latina, tal figura só possa ser vista com “simpatia literária” na medida em que não se apresente como representante dessa modernidade, e sim como figura do universo da cultura popular, da paródia e do cômico. Tal análise, se nos serve de delimitador geográfico para o que, adiante, traremos a este trabalho como aprofundamento acerca do “mito da encruzilhada”, também nos serve, aqui, para explicitar o que quisemos dizer antes: o que, em Pinheiro, é potência de criação e afirmação por meio da tradução, é, na análise de Nitschack, impossibilidade ou negação.

Desenvolvamos a ideia exposta por Nitschack ao associar o Fausto do hemisfério norte à “razão instrumentalizada”. Se fizermos um mapeamento da incorporação do mito do Fausto nos Estados Unidos, facilmente chegaremos a uma série de personagens icônicos, na literatura, que ecoam a tradição fáustica, como o capitão Ahab, de *Mob Dick* (1851), de Herman Melville, ou Jay Gatsby, protagonista de *The Great Gatsby* (1925), de Scott Fitzgerald. No cinema, podemos evocar o Charles Foster Kane, de Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941). Welles, aliás, viria a declarar em entrevista a Bazin: “Eu acredito que existam dois grandes tipos humanos no mundo, e um deles é o tipo Fausto [...]. Nosso mundo é faustiano” (2001, p. 56; tradução livre nossa)².

O que se percebe em comum entre os Faustos de Nitschack (da “razão

² Do inglês: “I believe there are two great human types in the world and one of them is the Faust type [...]. Our world is Faustian”.

instrumentalizada”) e de Welles é a intensidade com que ecoam o Fausto goetheano que emerge no *Fausto II* e de profunda identificação com uma certa ideia de “modernidade” que acabava de emergir: o que se coloca acima de qualquer julgamento ético e busca a subjugação da natureza ou do outro pelo poder econômico.

Sabemos, porém, que qualquer tipificação de um Fausto da América anglo-saxã como ícone da modernidade estaria fadada a ser uma simplificação grosseira. A exemplo de quando se confrontam o *Fausto* de Goethe, tomado pelo ímpeto da conquista e expansão empreendidas, e o de Mann, do esgotamento civilizatório, veem-se também outras facetas no Fausto estadunidense, de forte espírito da época, como se lê na extensa análise de Berman em seu *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, da qual traremos apenas este destaque:

[...] Fausto continua a atrair a imaginação moderna. Por isso, o semanário *The New Yorker*, em um editorial antinuclear, logo após o acidente de Three Miles Island [1979], aponta a figura de Fausto como símbolo de irresponsabilidade política e indiferença à vida: “O propósito fáustico que os experts concebem em relação a nós é deixá-los dispor da eternidade com suas mãos humanas e falíveis, e isso não é tolerável”. (BERMAN, 1986, p. 38-39).

O problema que aqui se propõe é aprofundar a cartografia da extensão do “tecido fáustico” de Ferreira para além de todas essas detecções mais óbvias. O que buscamos, nesta cartografia, é investigar os pontos de intersecção entre um *outro possível* Fausto de expressão estadunidense e a incorporação do Fausto na América Latina. E nossa aposta vai na investigação de que trataremos no próximo item.

O FAUSTO NA ENCRUZILHADA

*I went to the crossroad, fell down on my knees
I went to the crossroad, fell down on my knees
Asked the Lord above, "Have mercy now
Save poor Bob if you please"³
(Robert Johnson, *Cross road blues*.)*

Não são poucos os estudos que relacionam os *bluesmen* ao mito faustiano. Surgido entre as comunidades afro-americanas do sul-sudeste do país, o *blues* teria resultado da

³ “Fui para a encruzilhada, caí de joelhos. / Fui para a encruzilhada, caí de joelhos. / E clamei ao Senhor altíssimo: “Tenha misericórdia agora / Salve o pobre Bob, por favor” (Tradução livre nossa). Original em inglês disponível em: <https://genius.com/Robert-johnson-me-and-the-devil-blues-take-1-lyrics>. Acesso em: 22 abr. 2021. (Optamos por transcrever, no texto, a versão original em inglês como forma de preservar a musicalidade dos versos.)

incorporação de culturas “mestiças” da própria América do Norte e das “canções de trabalho” dos negros escravizados entoadas nas plantações como forma de retratar seu contexto de conflitos raciais e econômicos, além de evocar as culturas e mitos da África Ocidental, de onde veio a maioria dos africanos escravizados.

Anos antes do surgimento do *blues*, o sociólogo, historiador e pioneiro na luta pelos direitos civis dos afro-americanos W. E. B. Du Bois, nascido em 1868 em Massachusetts, escrevera em sua obra maior, *The souls of black folks*:

[...] não há hoje expoentes mais verdadeiros do puro espírito humano da Declaração de Independência do que os negros americanos; não há verdadeira música americana, mas as melodias doces e selvagens do escravo negro; os contos de fadas e o folclore americanos são indianos e africanos; e, em suma, nós, negros, parecemos o único oásis de fé simples e reverência em um deserto empoeirado de dólares e inteligência. A América ficará mais pobre se substituir seu erro dispéptico brutal pela humildade negra despreocupada, mas determinada? ou sua sagacidade grosseira e cruel por um amoroso bom humor jovial? ou sua música vulgar pela alma das “canções de tristeza”? (DU BOIS, 2007; tradução livre nossa).⁴

Não será demasiado, neste ponto, trazermos ao diálogo com Du Bois a declaração do compositor erudito tcheco Antonín Dvořák, resultado do breve período em que atuou como diretor do Conservatório Nacional, nos Estados Unidos (1892-1895), ao dizer-se convencido de que o futuro da música daquele país estaria fundado nas “melodias negras” (*Negro melodies*) e que isso seria a base de uma nova *escola de composição*. “Esses temas belos e variados são o produto da terra [solo]. São as canções folclóricas da América, e seus compositores devem recorrer a elas” (CLARK *et al.*, 2015, p. 201; tradução livre nossa)⁵

É no contexto do *blues* que se insere a lenda em torno do músico de *blues* Robert Johnson (1911-1938). O que se conta é que, para conseguir sua genialidade musical, Johnson teria ido ao encontro do diabo em uma encruzilhada e oferecido sua alma em troca do domínio do violão. Várias das não muitas canções deixadas por ele em sua breve carreira fazem referência a esse encontro, como:

⁴ Do inglês: “[...] there are today no truer exponents of the pure human spirit of the Declaration of Independence than the American Negroes; there is no true American music but the wild sweet melodies of the Negro slave; the American fairy tales and folklore are Indian and African; and, all in all, we black men seem the sole oasis of simple faith and reverence in a dusty desert of dollars and smartness. Will America be poorer if she replace her brutal dyspeptic blundering with light-hearted but determined Negro humility? or her coarse and cruel wit with loving jovial good-humor? or her vulgar music with the soul of the “Sorrow Songs”?”.

⁵ Do inglês: “These beautiful and varied themes are the product of the soil. They are the folk songs of America and your composers must turn to them”. É, ademais, digno de nota, que não apenas a obra posterior de Dvořák viria a incorporar elementos do *folk* dos Estados Unidos como também sua obra erudita seria uma forte referência para músicos que surgiriam mais tarde no cenário musical do país, como George Gershwin (1898-1937), cujo trabalho combinou o *blues* e o *jazz* à tradição sinfônica europeia.

*Early this mornin’
When you knocked upon my door
Early this mornin’ whoooo
When you knocked upon my door
And I said ‘hello Satan’
I believe it's time to go*

*Me and the Devil
Was walkin’ side by side
Me and the Devil, whoooo
Was walkin’ side by side⁶*

Além da referência a sua parceria com o diabo (*Satan* e *Devil*), a letra do *blues* transcrita acima é um excelente exemplo da técnica de “chamada e resposta” (*call and response*), um dos elementos fundamentais do *blues* e do *jazz* tradicionais. Tal técnica consiste na repetição de um verso com uma leve alteração, como: o “whoooo” depois da repetição do trecho *Me and the Devil blues*. Sua origem é relacionada aos trabalhadores negros em suas “canções de trabalho”, que inseriam variações como clamores em resposta aos versos (CLARK *et al.*, 2015, p. 260).

Os “mitos de encruzilhada” aplicados ao *blues*, porém, antecedem a lenda criada em torno de Johnson, embora tenha sido por meio dela que chegaram à população branca e despertaram o interesse de estudiosos. Antes dele, encontro semelhante havia sido atribuído a, ao menos, outro músico: Tommy Johnson (1896-1956), que apesar do sobrenome não tinha parentesco com Robert Johnson.

O que torna ainda mais instigantes as histórias que envolvem tanto um Johnson como o outro – e quantos mais que não chegaram até nós? – é o fato de que a esses “mitos de encruzilhada” não é associada somente uma origem faustiana. Há entre os estudiosos uma série de discussões acerca das origens desses mitos. Alguns deles defendem a ideia de que a história teria se originado na África, com Satã sendo representado por uma divindade trapaceira, como o Dahomean Legba ou o Yoruba Eshu. Na visão de Butler (2017), essa interpretação insere a lenda em um contexto cultural mais amplo que eleva o músico a um *status* espiritual. Em contrapartida, outros argumentam que tais mitos apresentam muitos elementos ocidentais que refletiriam o impacto da escravidão sobre a vida dos afro-americanos. Independentemente de suas origens precisas, porém, ao longo do tempo é Robert

⁶ “De manhã cedo / Quando você bateu à minha porta / De manhã cedo whoooo / Quando você bateu à minha porta / E eu disse “Olá Satanás” / A cho que é hora de ir // Eu e o Diabo / Está vamos andando lado a lado / Eu e o Diabo, whoooo / Está vamos andando lado a lado.” (Tradução livre nossa.) Original em inglês disponível em: <https://genius.com/Robert-johnson-me-and-the-devil-blues-take-1-lyrics>. Acesso em: 22 abr. 2021. (Optamos por transcrever, no texto, a versão original em inglês de “Me and the Devil blues” como forma de preservar a musicalidade dos versos.)

Johnson a figura que tem sido mais associada a tais mitos.

Cabe aqui a ressalva de que a própria associação entre Satã e essas divindades africanas, e vice-versa, já é, por si só, resultante de uma incorporação de culturas – mesmo quando presente no trabalho original de Robert Johnson.

A trajetória de Johnson tem inspirado uma série de publicações, desde as jornalísticas, passando pelas biográficas (como a escrita por uma irmã do músico), até as acadêmicas, além de documentários, como o recente *Devil at the Crossroads (O diabo na encruzilhada)*, 2019, de Brian Oakes) e ao menos um filme de ficção, *Crossroads (A encruzilhada)*, 1986, de Walter Hill), que se tornaria *cult* entre os apreciadores do *blues* e da música *folk* estadunidense. Seu roteirista, John Fusco, músico itinerante de *blues* na adolescência antes de frequentar a Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York, o escreveu como tarefa de mestrado. Fusco, cuja origem não é afro-americana, mas sim italiana, é hoje um bem-sucedido roteirista e produtor do cinema hollywoodiano.

O roteiro de Fusco, por si só, tem sido objeto de análises que extrapolam a lenda em torno de Johnson, e isso, obviamente, é mérito das escolhas narrativas da obra cinematográfica. No filme, a lenda em torno de Robert Johnson, embora sejam reconstituídas sequências que a ela remetem, é apenas o pano de fundo para atualizar o pacto. O protagonista, Eugene Martone (uma espécie de “alterego” do próprio Fusco, como o sobrenome denuncia), é um adolescente prodígio que estuda música erudita na Juilliard School, em Nova York. Seu coração, porém, pertence ao *blues*. É assim que ele descobre, em uma casa de repouso, Willie Brown (personagem real que, de fato, tocou com Johnson, e que está presente na letra de *Cross road blues*):

*You can run, you can run, tell my friend Willie Brown
You can run, you can run, tell my friend Willie Brown
That I got the crossroad blues this mornin', Lord
Babe, I am sinkin' down*⁷

Willie Brown, porém, diferentemente da personagem do filme, tocava guitarra, e não harmônica, e faleceu em 1952. Em *Crossroads*, ele exerce a função de guia e ao mesmo tempo mentor de Eugene em sua jornada pelo Delta do Mississippi, e teria, como Johnson, feito um pacto com o diabo. O que move Eugene é a busca por uma trigésima música deixada

⁷ “Você pode correr, você pode correr, diga ao meu amigo Willie Brown / Você pode correr, você pode correr, diga ao meu amigo Willie Brown / Que eu terei o *blues* da encruzilhada esta manhã, Senhor / Querida, eu estou afundando.” (Tradução livre nossa.) Original em inglês disponível em: <https://genius.com/Robert-johnson-me-and-the-devil-blues-take-1-lyrics>. Acesso em: 22 abr. 2021. (Optamos por transcrever, no texto, a versão original em inglês de “Cross road blues” como forma de preservar a musicalidade dos versos.)

por Johnson e nunca gravada (de fato, consta que ele teria composto somente 29 músicas). Especialmente revelador, no filme, é o diálogo ficcional travado entre o velho Willie Brown (ou *Blind Dog*, devido a um acentuado grau de miopia) e o “secretário” do diabo, quando Brown e Eugene se dirigem à velha encruzilhada:

(*Brown, aproximando-se da janela do carro do secretário*): A que horas ele virá?

(*Secretário, fazendo-se de desentendido*): A quem horas quem virá?

(*Brown*): Não me faça de bobo. Estou falando de Legba.

(*Secretário, rindo*): Legba?! Por onde você tem andado, espertinho? Ele mudou de nome. Agora ele se chama Scratch. (Tradução livre nossa).⁸

O que vemos aí é que, em seu roteiro, Fusco efetua algo que o próprio Robert Johnson, nas letras de suas músicas, não fez: traduz a figura de *Satan* ou *Devil* como *Legba* e, em seguida, atualiza *Legba* como *Scratch*. Esse último aparece no conto “The Devil and Daniel Webster”, de Stephen Benét, publicado em 1936, no periódico *The Saturday Evening Post*, e é descrito como “educado e refinado, de fala mansa e de traje escuro, conduzindo uma bela charrete”. (No roteiro de Fusco, vemos um desdobramento de *Scratch* em duas personagens, a do secretário e a da figura sorridente e de fala mansa que representaria *Legba*.)

No conto, Stone, um fazendeiro, se vê em tamanha sequência de infortúnios que os considera “suficientes para levar um homem a vender a alma ao diabo”. No dia seguinte ele é visitado por um estranho que se apresenta como “Mr. Scratch” e lhe oferece sete anos de prosperidade, que o fazendeiro aceita. Passado o prazo, *Scratch* retorna para buscar a alma de Stone, que então negocia mais três anos. Após o novo prazo, *Scratch* recusa outra prorrogação. Stone, então, contrata o advogado e orador Daniel Webster (personagem que de fato existiu, nascido em 1782 e falecido em 1852). O que então se desenrola é um julgamento em que está em causa a condenação ou a absolvição da alma de Stone, e no qual Webster sai vencedor.

O conto apresenta uma visão crítica da história dos Estados Unidos e um Daniel Webster bastante diverso da personalidade real. Dele, destacamos o debate que se dá entre Webster e *Scratch*, que, diante da fala do primeiro, o qual defende Stone como legítimo cidadão americano, que não se submeterá a um “príncipe estrangeiro”, responde insistindo em sua cidadania e mencionando sua presença nos piores eventos da história dos Estados Unidos: “Embora eu não goste de me gabar disso, meu nome é mais velho neste país do que o seu. [...]”

⁸ Do inglês: “What time he coming around? / What time who coming around? / You don’t be fooling whit me. I’m talking about Legba. / Legba? Where you been at, slick? He done changed his name to Scratch”. Disponível em: <https://subslivescript.com/movie/Crossroads-90888>. Acesso em: 22 abr. 2021.

Quando a primeira injustiça foi cometida com os primeiros indígenas, eu estava lá. Quando o primeiro escravagista partiu para o Congo, eu estava no convés da embarcação”. (Tradução livre nossa.)⁹ O Scratch de Benét, entretanto, deriva de uma personagem anterior: o *Old Scratch*, de outro conto, de Washington Irving, denominado “The Devil and Tom Walker” e publicado em 1824:

“E, por favor, quem é você, se posso ser tão ousado?” disse Tom.

“Oh, eu tenho vários nomes. Eu sou o caçador selvagem em alguns países; o mineiro negro em outros. Nesta vizinhança sou conhecido pelo nome de lenhador negro. Sou aquele a quem os homens vermelhos consagraram este local, e em homenagem a quem eles de vez em quando assavam um homem branco, por meio de um sacrifício de cheiro doce. Desde que os homens vermelhos foram exterminados por vocês, selvagens brancos, eu me divirto presidindo as perseguições aos Quakers e Anabatistas; eu sou o grande patrono e promotor dos traficantes de escravos e o grão-mestre das bruxas de Salém.”

“O resumo de tudo isso é que, se não me engano”, disse Tom com firmeza, “você é comumente chamado de *Old Scratch*.”

“Ele mesmo, ao seu serviço!” respondeu o *homem negro*, com um gesto meio civilizado. (IRVING; grifo e tradução livre nossos).¹⁰

Em seu estudo sobre o mito construído em torno de Johnson, Schroeder (2004) especula que, como descendentes de africanos, Johnson e seus contemporâneos teriam “absorvido” uma variedade de crenças da cultura dominante – leia-se de origem europeia –, mas também teriam retido práticas culturais e espirituais que lhes foram transmitidas por seus ancestrais – talvez sem conhecimento acerca da origem africana de tais práticas. Na mesma linha vai o estudo de Pearson e McCulloch (2003), segundo o qual a imagem que hoje se tem de Johnson beira a alegoria, o que é reforçado pelas letras de seus *blues* mescladas com imagens faustianas. Ambas as referências se debruçam sobre a investigação de como o mito em torno de Johnson, como “um Fausto do século XX”, foi criado.

⁹ Do inglês: “Though I don’t like to boast of it, my name is older in this country than yours. [...] When the first wrong was done to the first Indian, I was there. When the first slaver put out for the Congo, I stood on her deck”. Todas as informações aqui disponibilizadas derivam de pesquisa realizada em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Devil_and_Daniel_Webster. Acesso em: 22 abr. 2021.

¹⁰ Do inglês: “‘And, pray, who are you, if I may be so bold?’ said Tom. // ‘Oh, I go by various names. I am the wild huntsman in some countries; the black miner in others. In this neighborhood I am known by the name of the black woodsman. I am he to whom the red men consecrated this spot, and in honor of whom they now and then roasted a white man, by way of sweet-smelling sacrifice. Since the red men have been exterminated by you white savages, I amuse myself by presiding at the persecutions of Quakers and Anabaptists; I am the great patron and prompter of slave-dealers and the grand-master of the Salem witches.’ // ‘The upshot of all which is, that, if I mistake not,’ said Tom, sturdily, ‘you are he commonly called Old Scratch.’ // ‘The same, at your service!’ replied the black man, with a half-civil nod”. Cabe chamar a atenção para o significado, no contexto do conto, do nome *Old Scratch* e do termo *black man*. No sentido literal, Scratch significaria “arranhão”, mas pode também ser entendido como “zero” ou “nada”. Quanto a *black man*, no conto a personagem é descrita como suja de fuligem, e não como um homem negro: “the stranger was neither negro nor Indian”.

Ted Gioia (2008), que também escreveu sobre Johnson e outros artistas do *blues*, considera que, situada no contexto dos sistemas de crenças de origem africana, a história de Johnson não parece apenas um conto fantástico contado por fãs de *blues*, mas a ressonância americana de um conto africano atemporal. Na visão de Gioia, “a imensa figura de Robert Johnson” (2008, p. 52) parece ter vivido de modo profano, mas sua música frequentemente voltou-se aos temas mais intensos, que atormentam a alma, reiterando de modo irrevogável a imagem criada em torno dele: um homem na encruzilhada onde as trevas e a luz se encontram. Ao evocar tanto Johnson como outros músicos do *blues* do Delta do Mississippi, Gioia pontua: “Aqui, pois, estão os sons que formaram o *blues*. Canções para trabalhar. Canções para se divertir. Música de pecadores. Música de santos” (2008, p. 52)¹¹. Aí residiria o legado dos antigos reinos da África, como um campo de energia residual.

Voltemos, então, a Legba, que efetivamente liga o filme à origem africana da personagem e que, a depender dos grupos culturais africanos dos quais provém, é chamado também de Ellegua, Elegbara, Esu, Eshu, Exu, Nbumba Nzila e Pomba Gira (POTGIETER, 2006/7). Professora de história da música na Universidade Nelson Mandela, na África do Sul, Potgieter refere-se ao fato de o filme *Crossroads* passar-se no mundo da música e dos músicos “em face de uma intrigante lenda americana contemporânea que não só claramente ecoa o tema faustiano, mas também tem ligações com o folclore africano” (2006/7, p. 30; tradução nossa)¹². O texto de Potgieter, ademais, apresenta este interessante relato:

Recentemente tive uma conversa com uma africâner branca de 80 anos que viveu a vida toda na comunidade agrícola de Humansdorp, distrito do Cabo Oriental. Ela me disse que “os velhos costumavam dizer que, se você quiser aprender guitarra, deve ir à encruzilhada mais próxima e lá esperar pelo diabo... Olha, isso é realmente algo que lhes foi ensinado pelas pessoas negras”. (POTGIETER, 2006/7, p. 30-31, nota 12; tradução livre nossa).¹³

A esta altura, antes de prosseguirmos na busca por possíveis similaridades entre essa(s) divindade(s) africana(s) e o Mefistófeles das diferentes versões do pacto fáustico, cabe perguntar: em que medida elas convergem com a ideia de Diabo ou Satã que se desenvolveu na Europa e nos países de colonização ibérica ou anglo-saxônica? De acordo com Ikechukwu

¹¹ Da edição em espanhol: “Aquí, pues, están los sonidos que conformaron el blues. Canciones para trabajar. Canciones para divertirse. Música de pecadores. Música de santos”.

¹² Do inglês: “against an intriguing contemporary American legend that not only distinctly echoes the Faustian one but also has links with African folklore”.

¹³ Do inglês e do africâner: “I recently had a conversation with an eighty-year old white Afrikaan woman who has lived all her life in the farming community in the Humansdorp district of the Eastern Cape. She told me that ‘die ou mense het altyd gesê, as jy wil leer kitaar speel moet jy vir die duiwel gaan wag by die naaste kruispad... Kyk, dis mos nou eintlik iets wat die ou mense by die kleurlinge geleer het”.

Kanu, do Departamento de Filosofia da Universidade da Nigéria, ao descrever algumas das entidades da cultura Iorubá, Esu foi mal compreendido por missionários e novos convertidos ao cristianismo como sendo o correspondente ao diabo bíblico assim como ao demônio cristão.

Corroborando outras fontes que caminham no mesmo sentido, Kanu o descreve como “deus das travessuras”, mas com uma missão de alta relevância: a de estar sempre presente nos rituais, fiscalizando a correção de seus procedimentos e as condutas entre divindades e seres humanos. Uma vez inspecionado o ritual, Esu é quem determina se o “Ser Supremo” aceitará o sacrifício ou não. É ele também que denuncia ao Ser Supremo a má conduta tanto de seres humanos como de divindades. Por outro lado, quando lhe é dado o que espera, pode ser benevolente e protetor (KANU, 2013).

Esu é também descrito pelo professor Ade Dopamu, da Universidade Moi, no Quênia como “o trapaceiro dos Iorubás”, um personagem esquivo, escorregadio e difícil de corrigir. Embora também adorado, pois os Iorubás têm fé em seus poderes protetores e benevolentes, foi a preponderância do mal a ele associado que levou alguns estudiosos a compará-lo ao Diabo ou a Satanás. Conforme lemos em Dopamu (1999), os Iorubás dizem: *Bi a ba rubo, ki a mu tEsu kuro* (quando os sacrifícios são oferecidos, a porção destinada a Esu deve ser separada).

Seu santuário pode estar em qualquer lugar, seus emblemas são vários, e ele tem mais de duzentos nomes, todos sugerindo implausibilidade da bondade real. Essa crença sobreviveu no Candomblé, onde a tendência tem sido pensar nele como uma força predominantemente má em vez de amoral, e ele é identificado na mente popular com o diabo. Chifres satânicos e cauda são às vezes usados em representações de Exu. (DOPAMU, 1999; tradução livre nossa).¹⁴

Chamamos a atenção do leitor para um aspecto importante dos dados até aqui apresentados sobre os mitos africanos: a frequente menção ao olhar de estudiosos, assim como a interpretação equivocada por parte de missionários e de “recém-convertidos”. As associações entre o Esu ou Exu dos Iorubás e o diabo do cristianismo ou do catolicismo são, portanto, em geral feitas *a partir de um olhar externo*.

Mesmo se olharmos para as principais incorporações e traduções da cultura Iorubá nas

¹⁴ Do inglês: “His shrine can be anywhere, his emblems are various, and he has over two hundred names, all suggesting implausibility of real goodness. This belief has survived in Candomblé, where the tendency has been to think of him as a predominantly evil force rather than amoral, and he is identified in the popular mind with the devil. Satanic horns and tail are sometimes used in representations of Exu”.

Américas – a *Santería*, em Cuba, e o Candomblé, na Bahia –, precisaremos levar em conta que, historicamente, houve uma espécie de conciliação ou acomodação entre as divindades africanas e os santos do catolicismo; daí a origem do termo *santería*, do espanhol “caminho dos santos” (ELIADE, 1987, v. 13, p. 66). O já mencionado Gioia, que esteve no Brasil na década de 1970 pesquisando nossas tradições musicais, também destaca esses entrecruzamentos (2008, p. 231).

À medida que nos aprofundamos na busca por mais referências acerca dos mitos africanos e suas incorporações em outros continentes, percebemos que a confluência com o tema faustiano talvez seja atribuível, como já dito, a *um olhar de fora, que mais os coloca em diálogo do que efetivamente descobre neles uma origem em comum*. Em certa medida, a se confirmar isso, estaria resolvido o impasse de termos de apontar alguma cronologia que dê conta de responder quem incorporou quem – ainda que à luz dos processos culturais de incorporação e tradução responder a isso tenha importância relativa.

É assim que lemos, logo ao início de um interessante artigo de Cosentino (1987), o qual não menciona uma só vez o Fausto, que mitos sobre Eshu Elegba, “a divindade traiçoeira dos Iorubás da Nigéria”, têm sido tão influentes na África Ocidental e em sua diáspora pelo Novo Mundo quanto a mitologia grega na Europa. Ambas as mitologias, defende ele, cresceram a partir de panteões que inspiraram a criação artística na escultura e na tradição oral. Ambos os legados foram tomados de empréstimo por culturas empreendedoras do Ocidente: os olímpicos gregos pelos romanos, os orixás Iorubás pelo Reino Fon de Daomé. A partir dessas heranças iniciais, ambas as mitologias originais foram “recuperadas, transformadas e transmutadas” (COSENTINO, 1987, p. 261; tradução livre nossa)¹⁵.

Ao longo do tempo, e do Velho para o Novo Mundo, essas mitologias têm sobrevivido nas práticas folclóricas, florescido em movimentos artísticos, persistido como Odisseu persistiu em sua mudança de Ítaca para Dublin por meio de Joyce, ou Eshu Elegba de Ife para os *hounfors* (templos) do Vodou de Porto Príncipe e Miami. (COSENTINO, 1987, p. 261; tradução livre nossa).¹⁶

Como julgamos ter explicitado neste texto, as intersecções possíveis entre todos esses

¹⁵ Do inglês: “reborrowed, transformed, and transmuted”.

¹⁶ Do inglês: “Through epochs and from the Old World to the New, the mythologies survive in folk practices, flourish in periodic high art renaissances, persist as Odysseus has persisted in his move from Ithaca to Joyce's Dublin, or Eshu Elegba from Ife to the Vodoun' hounfors (temples) of Port au Prince and Miami”. Não será objeto de maiores considerações, no espaço deste artigo, o fato de que o roteiro de *Crossroads*, escrito por John Fusco, também faz alusão aos mitos haitianos: pouco antes do desfecho, quando Eugene enfrentará um músico “infernal” num duelo, Willie Brown entrega a ele um amuleto vodou da Louisiana: o *mojo man*.

mitos constituem um terreno que ainda promete muito a se perscrutar, e não se faz necessário estendermo-nos mais sobre o quanto cada um deles evoca do tema fáustico – apenas para dar a eles um nome.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Incorporação, assimilação, canibalização, recriação. Recuperação, transformação, transmutação. *Compreensão criadora* (Bakhtin). Tudo isso são modos de dizer *tradução*. Independentemente do nome que se prefira dar ao que nas Américas se fez com as narrativas fáusticas e as tradições africanas, o que buscamos trazer neste trabalho foi uma parte da cartografia a que nos propusemos, que busca investigar os possíveis diálogos entre mitos que têm vencido fronteiras temporais, geográficas e culturais.

Cabe nestas considerações, ainda em tempo e por fim, explicar o que queremos dizer com cartografia, neste caso cartografia de latitudes e longitudes, conceitos que usaremos em seu sentido geográfico, mas também nos sentidos filosófico e cultural. Para isso, traremos Gilles Deleuze, em sua leitura da obra de Espinosa (2002, p. 132): “[...] se somos espinosistas, não definiremos algo nem pela sua forma, nem por seus órgãos e suas funções, nem como substância ou como sujeito. Tomando emprestados termos da Idade Média, ou então da geografia, nós o definiremos por *longitude e latitude*”. E prossegue:

Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade. Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista [...]. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a Natureza. O plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades. (DELEUZE, 2002, p. 132-133).¹⁷

¹⁷ Constituída de cinco partes (I – Deus; II – A natureza e a origem da mente; III – A origem e a natureza dos afetos; IV – A servidão humana ou a força dos afetos; V – A potência do intelecto ou a liberdade humana), a *Ética*, obra maior de Espinosa, constitui uma das principais bases da filosofia de Deleuze. Nela se encontram os conceitos de Deus (ou Natureza) como única substância e causa imanente (e não transitiva, ou transcendente) de todas as coisas. Também a ideia de corpo como indivíduo, constituído de outros corpos ou indivíduos, todos, por sua vez, distintos entre si pelo movimento e pelo repouso, pela velocidade e pela lentidão (e não pela substância, já que esta é única), provém da *Ética*. Já os conceitos de latitude e longitude (tomados de empréstimo da Geografia), bem como o de plano de imanência ou consistência, derivam do olhar de Deleuze sobre os conceitos de Espinosa.

O que Deleuze aqui propõe é uma nova cartografia, na qual, em lugar de estarmos diante de organizações, formas, sujeitos, fronteiras definidas e sistemas fechados ou estanques, o que temos são eixos em constante interpenetração, composição/recomposição e relação.

Se o mito do Fausto surgiu na Alemanha e chegou às Américas, assim como os mitos de encruzilhada, não o foi apenas de um ponto de vista de deslocamento geográfico, mas especialmente por meio de processos de incorporação, interpenetração, novamente *tradução*, em uma “dobragem de um texto sobre outro”, como escreveram Deleuze e Guattari (2000, p. 13).

E já que trouxemos Guattari, evocaremos também para essa cartografia, em um primeiro momento, o conceito de “rizoma”. De acordo com Deleuze e Guattari, tal conceito se contrapõe ao de “árvore” na medida em que nega um centro (raiz principal) e acolhe o múltiplo, a multiplicidade de caminhos e entradas. Dissemos “em um primeiro momento” porque, se partimos da superação da ideia de árvore pela de rizoma, propomos também avançar, ao falar em procedimentos tradutórios na América (ao menos na Latina), para um conceito que, em nosso ponto de vista, supera o de rizoma. É a reflexão a que nos convida Pinheiro (2013, p. 132):

A figura da trepadeira, com seus filetes e molas que se enroscam em vaivém helicoidal, para o lado, para baixo e para cima, parece mais apropriada para dar conta dessas relações interativas entre natureza/cultura (vegetação/linguagem) do que a dupla deleuziana árvore/rizoma (Deleuze e Guattari, 1980), que parte de uma prévia dualidade a ser superada. As trepadeiras e seus similares (juncos, cipós, samambaias etc.) “sobem” pelas palavras, cujas seivas se alimentam dessa base deslizante e dessas ramagens enovelantes.

E finalizamos propondo um diálogo entre o que nos diz, acima, Pinheiro e um dos registros de Goethe, dirigido aos Estados Unidos, que, à época (séculos XVIII-XIX), começava a florescer, e por isso ainda estava mais próximo de seus irmãos, os países latinos:

América, tens mais sorte que o nosso velho continente: não possuis castelos em ruína, nem basalto. Tua alma não te molesta, para viver, com lembranças inúteis e recordações sem sentido. Goza do presente ditosamente. E quando teus filhos poetarem, que uma sorte feliz lhes evite histórias de cavaleiros, ladrões e fantasmas.¹⁸

¹⁸ Citado por: NUÑES, E. O elemento latino-americano em outras literaturas. In: MORENO, C. F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 101.

Eis a proximidade entre as Américas que buscamos reconvocar aqui, ao compartilhar com o leitor este conjunto de investigações e ideias a que nos temos dedicado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÔNIMO do século XVI. **História do Doutor Johann Fausto**. [Faustbuch] Edição: Johann Spiess. Tradução: Magali Moura. São Paulo: ÉRealizações, 2019.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZIN, A.; BITSCH, C. Interview with Orson Welles (II), Cahiers du Cinéma, 1958. In: ESTRIN, M. W. (ed.). **Orson Welles: interviews**. EUA: University Press of Mississippi/Jackson, 2001, p. 56.

BENÉT, S. V. The Devil and Daniel Webster. In: **The Saturday Evening Post**, October 24, 1936.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BUTLER, M. Crossroads Myth. In: OWNBY, T.; WILSON, C. R. (ed.). **Mississippi Encyclopedia**. Center for Study of Southern Culture. Atualizado em 4 mar. 2019. EUA: University Press of Mississippi/Jackson, 2017, p. 306. Disponível em: <http://mississippiencyclopedia.org/entries/crossroads-myth/>. Acesso em: 22 abr. 2021.

CLARK, N. A. et al. **Understanding Music: Past and Present**. Fine Arts/Open Textbooks 1. Dahlonega, Georgia: University of North Georgia Press, 2015. Disponível em: <https://oer.galileo.usg.edu/arts-textbooks/1>. Acesso em: 22 abr. 2021.

CONFORTH, B.; WARDLOW, G. D. **Up jumped the Devil: the real life of Robert Johnson**. Chicago: Chicago Review Press Incorporated, 2019.

COSENTINO, D. Who Is That Fellow in the Many-Colored Cap? Transformations of Eshu in Old and New World Mythologies. **The Journal of American Folklore**. Jul.-Sep., 1987, vol. 100, n.º. 397, p. 261-275. American Folklore Society Stable. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/540323>. Acesso em: 22 abr. 2021.

DEL CAMPO, E. **Fausto: impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera**. Stockcero. Edição do Kindle, 2004.

DELEUZE, G. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1.

DOPAMU, A. The Yoruba Religious System. In: **Africa Update Archives**, vol. VI, Issue 3

(Summer 1999). Disponível em: <https://web.ccsu.edu/afstudy/supdt99.htm>. Acesso em: 22 abr. 2021.

DU BOIS, W. E. B. **The souls of black folks**. Nova York: Oxford University Press Inc., 2007.

ELIADE, M. **The Encyclopaedia of Religion**. Nova York: Macmillan, 1987. vol. 13.

FERREIRA, J. P. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: Hucitec/Educ, 1995.

GIOIA, T. **Blues**: la música del delta del Mississippi. Tradução: Mariano Peyrou. Edição em ePub. [Título original: **Delta Blues**: The life and times of the Mississippi masters who revolutionized American music, W. W. Norton & Company, 2008.]

GOETHE, J. W. von. **Fausto**: uma tragédia. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016 e 2017. (Primeira e Segunda Partes.)

GOETHE, J. W. von. **Fausto zero [Urfaust]**. Tradução: Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

IRVING, W. The Devil and Tom Walker. **Tales of a traveler**. In: **The Complete Works of Washington Irving**. vol. 10. New York: Thomas Y. Crowell, s/d.

KANU, I. A. The dimensions of African Cosmology. In: **Filosofia Theoretica: Journal of African Philosophy, Culture and Religion**, vol. 2, n. 2, July-December, 2013, p. 543-544.

LESSING, G. E. **Die wichtigsten Dramen**: Damon, oder die wahre Freundschaft + Die alte Jungfer + Der Schatz + Samuel Henzi + D. Faust (German Edition). Mosaic Books. Edição do Kindle, 2017.

LUZZI, S. Cine y música: Arnold Schoenberg y la naturaleza del acto creador: Crossroads Walter Hill | 1986. In: **Ética y Cine Journal**, vol. 7, nº 1, 2017, p. 73-77.

MANN, T. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução: Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARLOWE, C. **A trágica história do Doutor Fausto**: e a história do Doutor João Fausto de 1587: o nascimento de uma tradição literária. Organização e Introdução: Luís Bueno. Tradução e Notas: Luís Bueno; Caetano W. Galindo; Mario Luiz Frungillo. Cotia (SP)/Campinas (SP): Ateliê Editorial/Editora Unicamp, 2018.

NITSCHACK, H. Em busca do sujeito fáustico na América Latina. In: GALLE, H.; MAZZARI, M. (org.). **Fausto e a América Latina**. São Paulo: Humanitas, 2010.

PEARSON, B. L.; McCULLOCH, B. **Robert Johnson**: Lost and Found. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2003.

PINHEIRO, A. **América Latina**: barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

PINHEIRO, A. **Aquém da identidade e da oposição**: formas na cultura mestiça. Piracicaba: Unimep, 1994.

PINHEIRO, A. Jerusa: a senhora barroca. **Galáxia** n. 42 (Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP.) São Paulo, set.-dez. 2019.

POTGIETER, Z. Faust, Robert Johnson, and the film Crossroads: a semiotic and psychoanalytic Reading of musical discourses. In: **South African Music Studies**, vol. 26-27 2006/7: p.27-45.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHROEDER, P. R. **Robert Johnson: mythmaking and contemporary american culture**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2004.

SPINOZA, B. **Ética**. Tradução: Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

VALÉRY, P. **Meu Fausto (esboços)**. Tradução: Lídia Fachin; Silvia Maria Azevedo. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2010.

Filmes e discos

A ENCRUZILHADA (**Crossroads**). Direção: Walter Hill. EUA. 1986. Ficção. Color.

CROSSROADS – SOUNDTRACK. Produção: Ry Cooder. EUA, Warner, 1986.

O DIABO NA ENCRUZILHADA (**Devil at the Crossroads**). Direção: Brian Oakes. EUA. 2019. Documentário. Color.

ROBERT JOHNSON – THE COMPLETE RECORDINGS. Compilação. EUA, CBS, 1990.

THE SEARCH FOR ROBERT JOHNSON. Direção: Chris Hunt. Reino Unido, 1991, Iambic Productions. Documentário. Color.

Recebido: 17/05/2021

Aceito: 13/08/2021