



Fausto de Goethe no Século XXI

Questões Fáusticas na Contemporaneidade

Organizadoras
Izabela Kestler
Magali Moura

FAUSTO DE GOETHE E A CONTEMPORANEIDADE

Questões fáusticas no século XXI

*Izabela Maria Furtado Kestler
Magali dos Santos Moura*

Organizadoras

Apa-Rio
De Letras

Rio de Janeiro
2012

COPYRIGHT © 2012

Magali dos Santos Moura

Espólio de Izabela Maria Furtado Kestler

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo Acordo ortográfico da Língua Portuguesa

Capa: Magali Moura

Foto: Gravura de Ernst Barlach. Ilustração para o Fausto “Trödelhexe”.

CATALOGAÇÃO NA FONTE UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G599 Fausto de Goethe e a contemporaneidade: [Recurso eletrônico] questões fáusticas no século XXI / Izabela Maria Furtado Kestler, Magali dos Santos Moura, organizadoras. – Rio de Janeiro : Apa-Rio: De Letras, 2012.
206 p.: arquivo digital.

ISBN 978-85-65350-00-6 (eletr.)

“Os textos que integram este volume foram apresentados em forma de palestra no Colóquio Internacional “Questões Fáusticas na contemporaneidade”, realizado em agosto de 2008”.

1. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832 – Crítica e interpretação. 2. Fausto (Personagem fictício). 3. Teatro alemão - Discursos, ensaios, conferências. 4. Teatro alemão – História e crítica. I. Kestler, Izabela Maria Furtado, 1959-. II. Moura, Magali dos Santos.

CDU 830-95(0.034.1)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
I GOETHE E A LITERATURA BRASILEIRA	
Goethe e Machado em Relação Dialógica <i>Eloá Heise</i>	15
II HOMEM, NATUREZA E CIÊNCIA	
Amor e Violência: a Natureza do <i>Fausto</i> <i>Ernst Osterkamp</i>	35
Sobre Natureza e Ciência no <i>Fausto</i> de Goethe <i>Magali dos Santos Moura</i>	57
III HOMEM, LITERATURA E TEATRO	
O <i>Fausto</i> de Goethe e o Conceito de <i>Weltliteratur</i> <i>Izabela Maria Furtado Kestler</i>	85
A Teatralidade no <i>Fausto</i> de Christopher Marlowe e no de Goethe <i>Roberto Ferreira da Rocha</i>	123
<i>Fausto</i> ou a Rebelião no Teatro do Mundo <i>Hans-Jürgen Schings</i>	137

IV	HOMEM, MUNDO E HISTÓRIA	
	Utopia de Fausto: Sempre Adiante	
	<i>Michael Jaeger</i>	161
	Símbolo e Tempo Histórico no <i>Segundo Fausto</i>	
	<i>Wilma Patrícia Maas</i>	187
	SOBRE OS AUTORES	203

APRESENTAÇÃO

Magali Moura

Os textos que integram este volume foram apresentados em forma de palestra no Colóquio Internacional “Questões Fáusticas na Contemporaneidade”, realizado em agosto de 2008. O encontro de vários especialistas do Brasil e da Alemanha ofereceu pela primeira vez no Rio de Janeiro a oportunidade de promover uma abrangente discussão sobre o *Fausto* de Goethe, que é, sem dúvida alguma, sua obra maior, tecida ao longo de sessenta anos perspassando várias fases do seu produzir literário – desde o tempo do *Sturm und Drang*, passando pelo primeiro Classicismo, pelo tempo da aliança com Schiller e como exemplo de sua produção tardia. Além de também ser considerada como a obra maior da literatura alemã. A repercussão da obra tornou-a conhecida mundo afora e as várias traduções em língua portuguesa demonstram a grande acolhida por parte da intelectualidade e pelo público brasileiro. A atualidade do mito se faz presente pelas dezenas de obras que têm por mote o estabelecimento de um pacto com forças malignas a fim de alcançar o que seria negado pela condição humana. Segundo o renomado crítico Harold Bloom

De todos os mais fortes poetas ocidentais, Goethe parece ser hoje o que está menos ao alcance de nossa sensibilidade. Goethe não é mais nosso ancestral, como foi de Emerson e Carlyle. Sua sabedoria permanece, mas parece-nos vir de outro sistema solar que não o nosso.¹

¹ BOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.199

O presente volume encerra motivos de reflexão sobre a obra que pretendem aproximar o mundo goethiano de nossa época, demonstrando sua atualidade no século XXI. Os trabalhos divididos em quatro seções se caracterizam por um viés interdisciplinar que ligam o mundo das letras a áreas do saber como filosofia, história, ciência, estética e antropologia.

As interlocuções com a obra máxima de Goethe se iniciam com considerações feitas por Eloá Heise que se dedica a fazer a convergência entre os pensamentos de Machado de Assis e Goethe acerca do tema da polaridade. Com enfoque nas principais obras do Bruxo do Cosme Velho, são apresentadas reflexões que ampliam o universo crítico da literatura brasileira e mostram um estreito diálogo com a literatura alemã.

A seção seguinte, “Homem, natureza e ciência”, é composta pelos artigos de Ernst Osterkamp e Magali Moura. Em seu ensaio “Amor e Violência: a Natureza do *Fausto*”, Osterkamp discorre sobre as várias facetas que o amor assume na obra goethiana. O binômio natureza e violência, diversas vezes usado em foram de rima no drama, sintetiza as matizes que o sentimento do amor assume. Oscilando entre harmonia e desarmonia, a temática do amor associada à da natureza insere o texto de Osterkamp nos debates de hoje sobre a relação do homem com a própria natureza enquanto elemento estético. Nessa mesma linha de debate, o ensaio seguinte de Magali Moura intenta apresentar como os princípios da natureza, conforme elaborados por Goethe, podem servir como suporte estético na elaboração do drama.

Na parte dedicada à reflexão sobre os temas “Homem, literatura e teatro”, a análise pormenorizada e competente do processo de elaboração do III Ato do *Fausto II* empreendida por Izabela Kestler, nos revela o processo pelo qual Goethe foi capaz de tornar real seu conceito de *Weltliteratur*. A polifonia e a intertextualidade com a qual confeccionou seu drama, e em particular este ato, foi meticulosamente apresentada ao leitor por Kestler que assim nos deixa como recado a observância do

papel inovador da escrita de Goethe, reforçando o papel do legado que ele deixou à contemporaneidade – estar à procura do diálogo como matéria de literatura.

O segundo ensaio da seção, elaborado por Roberto Ferreira da Rocha, destaca-se pelo enfoque comparativo, realizando uma interlocução entre o *Livro de Fausto* (*Faustbuch*) editado por Spiess em 1587, o drama do inglês Marlowe e o de Goethe. Através da análise da dramaticidade presente nas obras o autor realça o momneto de sua elaboração: a chegada dos tempos modernos, nos quais se passaria a caracterizar o homem em seus momentos de dúvida, de indecisão e insatisfação, criando assim um novo modelo de teatro que em muito se assemelha aos tempos do teatro pós-dramático.

Nas reflexões de Hans-Jürgen Schings, Fausto representa o novo representante do tradicional e esquecido Teatro do Mundo. Retomando a tradição inaugurada por Calderón, Goethe consegue oferecer um espetáculo no qual o grande tema é a representação do “nascimento da autonomia” do indivíduo. Ao se lançar mão de textos antigos, como o Livro de Jó, por exemplo, são postos em cena os embates que rondavam o gesto da criação, quer humana, quer divina, tornando a tragédia fáustica um representante da poesia de criação (*Schöpfungspoesie*), na qual se mescla um delírio pela criação (*Schöpfungsgenuß*) com todos os traços egóicos peculiares ao empreendedor, Fausto, com um sentimento de religião ao todo.

Na última seção do volume, encontram-se duas reflexões sobre o drama goethiano com uma perspectiva histórica. Michael Jaeger realiza uma reflexão sobre o *Fausto* como documento dramático do processo histórico da modernidade. Nele, segundo Jaeger, se espelham as aporias e dramas do mundo contemporâneo, servindo de leitura interpretativa do atual momento.

Por fim, agradecemos o apoio recebido do Goethe Institut Rio que arcou com o financiamento do evento, assim como à Associação de Professores de Alemão do Rio de Janeiro (Apa-

Rio) que, em conjunto com o Instituto de Letras da UERJ, possibilitou a concretização desta publicação.

I

**GOETHE E A LITERATURA
BRASILEIRA**

Goethe e Machado em relação dialógica

Eloá Heise

O ano de 2008 marca duas efemérides importantes no âmbito das culturas alemã e brasileira. Neste ano são comemorados os 200 anos da publicação da primeira parte da tragédia *Fausto* de Goethe, em 1808, e os 100 anos da morte de Machado Assis, ocorrida no Rio de Janeiro, em setembro de 1908. Tendo por mote essa data comum, pretende-se aqui traçar um breve paralelo entre esses autores, ambos considerados como dos mais importantes das literaturas dos respectivos países.

Para rastrear as marcas de Goethe, ou mais precisamente do *Fausto*, na obra de Machado tivemos o apoio de uma das poucas obras que abordam a relação de Machado com a cultura alemã. Trata-se do livro de A. Fonseca Pimentel: *A presença alemã na obra de Machado de Assis* (1972).

Por meio dos biógrafos de Machado, Fonseca Pimentel informa que o autor brasileiro começou efetivamente seus estudos da língua alemã por volta de 1883, portanto aos 44 anos, idioma que não chegou a dominar, situação diversa de seu conhecimento aprimorado das línguas francesa e inglesa. Ao especular sobre os motivos que teriam levado Machado ao estudo do alemão, Pimentel aponta, além do natural interesse do autor pela cultura alemã, a repercussão provinda da Escola de Recife nas décadas de 70 e 80². Contudo, já há referências à cultura alemã na obra o

² Surgiu nos anos 70 do século XIX, dentro do movimento de ideias novas, fruto da reflexão formada na Faculdade de Direito da capital pernambucana, tendo como seus maiores expoentes Tobias Barreto (1839-1889), Sílvio Romero (1851-1914), Clóvis Bevilacqua (1859-1944) e Euclides da Cunha

Machado antes da data mencionada, 1883, início de seus estudos do idioma. O diabo, por exemplo, merece um foco privilegiado no rastreamento da ligação de Machado com a tradição alemã. Já em 1863, o autor publica, de forma anônima, o poema *O casamento do Diabo* colocando-lhe o subtítulo “Imitação do Alemão”. Este poema consta, hoje, do rol de obras raras da Biblioteca do Senado, em Brasília. A tragédia de Goethe. *Fausto*, apesar de surgir através de inúmeras menções e até citações no texto machadiano, provavelmente não foi lida em sua versão original. Esta suposição justifica-se a partir de informações de Pimentel, colhidas junto ao biógrafo, Jean-Michel Massa, segundo o qual o original em alemão da tragédia de Goethe estava, na biblioteca de Machado, ao lado da tradução francesa. Outra informação divulgada por Pimentel corrobora a hipótese de que o autor brasileiro não tinha proficiência suficiente para uma leitura direta do alemão. Em nota sobre a tradução do poema de Schiller *Os Deuses da Grécia* (*Die Götter Griechenlands*) – publicado em 1870, numa coletânea de poesias sob o título *Falenas*, Machado afirma em comentário explicativo da tradução: “Não sei alemão; traduzi estes versos pela tradução em prosa francesa de um dos mais conceituados intérpretes da língua de Schiller.” (ASSIS *Falenas* 2008: 105)

1 Relação dialógica

A ideia de que se estabelece entre Machado e Goethe uma relação dialógica tem por base discussões teóricas desenvolvidas

(1866-1909). A Escola tinha várias preocupações que se estendiam desde a poesia até a política. Contudo, ancorava-se na filosofia como seu elemento unificador. Suas discussões filosóficas representavam uma reação ao oficialismo da filosofia instituída como doutrina imperial. Nesse contexto Tobias Barreto publica o jornal *Deutscher Kampfer*, totalmente em alemão, pois, segundo ele, esta seria a maneira de restabelecer uma reflexão com propósitos puramente filosóficos.

por Júlia Kristeva (1974) sobre a intertextualidade. Nesse contexto ficam descartadas noções como as de “fonte” ou “influência” para abrir-se espaço a uma discussão que privilegia o diálogo transcultural. A perspectiva que aqui se advoga é a de que a comunicabilidade e dialogismo (NITRINI 2000) do texto machadiano com Goethe realizam-se no sentido de ampliar e pluralizar o espaço da interpretação.

Toda a fortuna crítica de Machado é pródiga em afirmar que o autor brasileiro alcança um elevado grau de maturidade artística e a plenitude de seu estilo na segunda fase de sua produção poética, quando lança mão, de maneira confessa e criativa, do diálogo com outros autores da literatura universal. (Heise 2005). Aliás, a consciência desse processo antropofágico manifesta-se de maneira clara em um trecho de seu romance *Esau e Jacó*:

As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai: muitas aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas. (ASSIS 1990: 56)

Em relação a menções e citações de Goethe também se verifica a mescla consciente de referências do texto alemão em meio ao texto brasileiro, deixando perceptíveis os contornos do empréstimo que, por sua vez, passa a integrar o novo texto como operador de sentido. Assim, ao valer-se propositadamente do intertexto, Machado aglutina e transfigura a referência alemã e irá propiciar uma leitura ampliada do texto resultante; em outras palavras, o autor brasileiro mostra sua realidade a partir do confronto com a tradição, ao mesmo tempo em que reaviva essa tradição. Sob esta perspectiva, ele rende uma homenagem ao autor que elege para inserir em seu próprio trabalho, ao mesmo tempo em que o transgride e o coloca em xeque. Amplia-se, assim, o círculo da interpretação, uma vez que o texto resultante e o modelo resgatado da tradição sofrem um processo de

estranhamento. Como efeito desse jogo intertextual tem-se uma literatura que não se fixa apenas no pitoresco local, mas, ao narrar aspectos da sociedade brasileira do II Império, consegue também ampliar seu leque de sondagem para uma interlocução humana com a literatura do mundo. Tem-se como resultado uma literatura que alcança o status de nacional e universal.

Nesse sentido pode-se entender o crítico norte-americano Harold Bloom que, em seu livro *Gênio. Os 100 autores mais criativos da História da Literatura* (2003). Inclui Machado entre os gênios por ele denominados de “fundadores”. Em uma entrevista concedida à *Revista Época* (edição 246- 03/02/03) Bloom afirma: ”Machado reúne os pré-requisitos da genialidade. Possui a concisão e uma visão irônica ímpar do mundo.” Ao eleger Machado como um dos 100 gênios da literatura universal, o crítico americano inclui o escritor brasileiro dentro do “patrimônio comum da humanidade”, para usarmos aqui uma expressão de Goethe ao definir *Weltliteratur*.

A fronteira entre a literatura nacional e universal desenvolve-se em Machado a partir de uma relação dialética entre esses dois pólos. A vivência da cultura estrangeira corrobora para torná-lo mais consciente de sua própria identidade ao mesmo tempo em que impele essa mesma identidade a um estado de constante movimento. Em outras palavras, a partir da percepção do outro, o olhar volta-se enriquecido para si mesmo, intensificando esse autoconhecimento. Portanto, escrever uma literatura nacional não significa abrir mão do universal, muito ao contrário, beber na fonte de valores universais enriquece o autor nacional sem o reduzir a um mero cronista do exotismo local. O próprio Machado se mostra consciente de que, para a pertinência de uma literatura nacional deve haver a mescla entre temas regionais e o universalmente humano. Eis sua manifestação no ensaio *Instinto de Nacionalidade* (1873):

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se

dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS 1959: 817) – (Grifo meu)

2 O *Fausto* de Goethe em Machado

Segundo informações colhidas em Fonseca Pimentel, dentre os representantes da cultura alemã, Goethe é o autor que mereceu menções mais frequentes e maior reverência por parte de Machado. No ensaio, *Instinto de Nacionalidade* (1873), Goethe é citado ao lado de Dante, Shakespeare e Camões como gênios que rompem as regras da poética vigente para criar novas concepções estéticas (Cf. ASSIS 1959: 820). Machado elege Goethe, um modelo extemporâneo de significado universal, como um dos gênios fundadores de novas estéticas e norteador para o desenvolvimento do instinto de nacionalidade.

Em uma garimpagem das alusões ao *Fausto* nos romances da última fase da produção machadiana, pode-se começar pela menção que ocorre no romance *Quincas Borba* (1891), no qual as personagens, Fausto e Mefistófeles, aparecem representadas sob forma de figuras de bronze, a enfeitar a sala do capitalista Rubião (Cf. Assis 2001: 14). Nesse caso, a história de Fausto indica, de forma alegórica, o destino de Rubião, o professor que se transforma em capitalista, para ascender em uma sociedade que se caracteriza por seu traço mercantilista. Na sua busca por riquezas, Rubião parece, como Fausto, ter vendido sua alma ao diabo, o que irá corroer seus valores até conduzi-lo à degradação e loucura.

Já o último romance do autor, *Memorial de Aires* (1908), tem por eixo central a aposta entre o Conselheiro Aires e sua irmã a propósito do casamento da viúva Fidélia. Nesse caso pode-se perceber, de maneira reflexa, o legado da aposta entre Deus e o

Diabo no “Prólogo no Céu” do *Fausto I*. O espelhamento entre essas apostas é claramente comprovável e textualmente aludido em duas passagens: a de 10-1-1888 e a de 25-2-1889. Cabe lembrar que a narrativa, escrita sob forma de diário, é dividida em anotações precisamente datadas

10 de janeiro

(...) Eu, lembrando-me de Goethe disse-lhe

— Mana você está a querer fazer comigo a aposta de Deus e de Mefistófeles: não conhece?

— Não conheço.

Fui à minha pequena estante e tirei o volume do Fausto, abri a página do prólogo no céu e li-lha, resumindo como pude. Rita escutou atenta o desafio de Deus e do Diabo a propósito do velho Fausto, o servo do Senhor (...) (ASSIS 2008: 4)

Ainda no âmbito dos romances da última fase de Machado, há menção expressa e alusão a Goethe em *Esau e Jacó* (1904). Nesse texto encontra-se um capítulo, capítulo LXXXI, com o título de “Duas Almas” O tema central dessa narrativa aborda a disputa entre os gêmeos, Pedro e Paulo, ambos enamorados de Flora. No contexto do mencionado capítulo, a famosa passagem da tragédia de Goethe sobre as “duas almas” expressa a indecisão de Flora em relação aos gêmeos: “Agora, como é que se dá ou se dará a escolha de Flora, nem o próprio Mefistófeles no-lo explicaria de modo claro e certo. O verso basta: ‘Ai, duas almas no meu seio moram!’” (ASSIS 1990:113)

Entretanto, a preferência pela citação das “duas almas” não se restringe a uma mera alusão ao autor alemão. Faz sentido, aqui, especular a respeito de como os dois autores dialogam na superfície, mas, na essência, cada um apresenta seu matiz peculiar.

No caso específico de Machado, as “duas almas“, originalmente providas de Goethe, fariam parte da matriz binária em torno da qual se organiza o romance. O próprio título, *Esau e Jacó*, indica ser o texto uma narrativa construída sob a luz do dualismo. Entra no jogo interpretativo a inspiração bíblica sobre a história dos gêmeos e sua rivalidade na disputa por direitos. Os protagonistas machadianos também são rivais, mas estes opostos e concorrentes são, no fundo, iguais. Se Paulo é inicialmente republicano e Pedro monarquista, o monarquista transforma-se em republicano e, aquele que era a favor da República, acaba se voltando contra ela. Um se formou “para defender o direito e o torto da gente, outro para ajudá-la a viver e a morrer. Todos os contrastes estão no homem” (ASSIS 1990: 53). Nesse mundo, no qual nada é fixo, os personagens, marcados por impulsos contrários, são como “duas almas que moram no peito”, para quem “a disputa não é feia, nem estéril” (ASSIS 1990: 54). Uma vez que “uma coisa não tolhe a outra, e ambas podem ser verdadeiras” chega-se a conclusão de que “não há mal que não traga um pouco de bem, e por isso é que o mal é útil, muita vez indispensável” (ASSIS 1990: 56).

Já a passagem sobre as “duas almas”, tal como ocorre no *Fausto* de Goethe, refere-se à análise que Fausto faz de si para o discípulo Wagner. O protagonista de Goethe, como representante da humanidade, reconhece em si essa dualidade intrínseca de sua natureza:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.”³

³ Duas almas, ah, moram em meu peito. Uma quer se separar da outra. Uma se apegava, em sólido prazer sensual, com órgãos que se agarram ao mundo. A

(GOETHE 2004: 118)

Temos aqui a representação do ser humano com a parte material e sensual, de um lado, e a sua ânsia por elementos espirituais e transcendentais, de outro. Uma visão equivalente do homem nos dá Mefistófeles no “prólogo no céu”. Para esse diabo, um crítico mordaz da criatura divina e da criação, o homem, por se encontrar dividido, é um ser semiconsciente, que se debate entre suas duas metades, na procura pela satisfação extrema de seus impulsos antagônicos, sem nunca encontrar a paz:

*Er ist sich seiner Tollheit halb bewusst;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.*⁴
(Goethe 2004: 52)

Portanto, em Goethe, as “duas almas”, como impulsos antagônicos, compõem antropológicamente o homem. Já, na representação de Machado, espelham-se em diferentes homens. Mas, apesar do viés particular de cada um, em ambos os autores, os opostos coexistem e interagem de forma frutífera.

Se em Goethe o homem traz em si duas almas e é colocado pela própria aposta celeste entre as forças antagônicas de Deus e o diabo, cabe a Fausto, como representante do homem, mostrar

outra se eleva com força do pó, rumo a campos de pressentimentos mais elevados”. Tradução de Jenny Klabin Segal. In: GOETHE Johann Wolfgang von *Fausto*. Uma tragédia. Primeira parte. São Paulo, Editora 34, 2004, p. 119.

⁴ “Semiconsciente é de seu vão conceito;/Do céu exige a âmbito irrestrito/Como da terra o gozo mais perfeito,/E o que lhe é perto, bem com o infinito,/Não lhe contente o tumultuoso peito.” Tradução de Jenny Klabin Segal. In: GOETHE Johann Wolfgang von *Fausto*. Uma tragédia. Primeira parte. São Paulo, Editora 34, 2004, p. 53.

quem vai ganhar a aposta, ou melhor, se ele é um erro do criador, no sentido de Mefistófeles, ou a suprema obra da criação, a acepção do Senhor. Portanto, a pergunta que se levanta é de ordem metafísica: indaga-se pelo sentido da criação. Mas, para que a obra do Senhor seja demonstrada, Deus necessita da ajuda do diabo para instigar e fustigar o ser humano. Mefistófeles se transforma, pois, em um instrumento do Senhor a conduzir os passos do homem para que sua atividade não cesse (SUDAU 1993: 61).

*Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschaffen
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen⁵*
(Goethe 2004: 56)

As “duas almas” do universo: o princípio divino e o princípio mefistofélico representam, assim, forças polares e complementares. Se faltasse no jogo da criação divina esse movimento dialético entre força e contra-força a vida e a própria existência cessariam. Esses dois princípios também agem no homem. Há uma correspondência entre a constituição polar do universo e a polaridade que se reflete naquele que é colocado em xeque para provar a sentido da criação, o homem

Sob o aspecto da complementaridade dos opostos, tal como afirmado por Machado: “não há mal que não traga um pouco de bem, e por isso é que o mal é útil, muita vez indispensável” (Assis 1990: 56), pode-se detectar uma percepção equivalente no *Fausto* de Goethe. Nesse nexu cabe, à guisa de

⁵ “O humano afã tende a frouxar ligeiro,/ Soçobra em breve em integral repouso;/Aduzo-lhe por isso o companheiro/ Que como diabo influi e incita laborioso” Tradução de Jenny Klabin Segal. In: GOETHE Johann Wolfgang von *Fausto*. Uma tragédia. Primeira parte. São Paulo, Editora 34, 2004, p. 57.

exemplo, mencionar a definição que Mefisto faz de si mesmo: “*Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft*”⁶ (Goethe 2004: 138). Também no caso do poeta alemão o mal não pode ser entendido necessariamente como negativo; é a contraface do bem, a oposição frutífera que propicia o pulsar do universo. Mas esta concepção não é apenas produto do Goethe clássico; em uma fase anterior, por volta de 1771, o autor já advoga e proclama a coincidência dos opostos. No ensaio *Para um dia de Shakespeare* lê-se:

(...) aquilo que chamamos de mal é apenas o outro lado do bem, o que pertence à sua existência e faz parte do todo de modo necessário, assim como a zona tórrida precisa queimar e a Lapônia precisa gelar para que haja uma faixa de céu com o tempo moderado (GOETHE 2000: 31).

Detecta-se, pois, aqui uma marca identitária entre Goethe e Machado, à medida que se manifestam nos dois autores indagações sobre as forças antagônicas que constituem o universo. Mas, em contraposição às indagações metafísicas de Goethe, Machado é um escritor que se movimenta no terreno na imanência.

No conto, *O Espelho*, de 1882, conto que Bosi classifica como “conto-teoria”, (1999) menciona-se, mais uma vez, as “duas almas” goethianas e, de forma recorrente, busca-se através do debate sobre a concepção dual concernente ao homem, a essência, como indica o subtítulo explicativo desse conto: “Esboço de uma nova teoria da alma humana”. Nesse mais famoso “conto-teoria” de Machado, o conceito das duas almas mostra a “multiplicidade

⁶ “Sou parte da energia/ Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” Tradução de Jenny Klabin Segal. In: GOETHE Johann Wolfgang von *Fausto*. Uma tragédia. Primeira parte .São Paulo, Editora 34, 2004, p. 139.

de questões que se” deduzem “do tronco principal”. Segundo as palavras do narrador:

cada criatura humana traz duas almas consigo: uma olha de dentro para fora, outra olha de fora para dentro. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. (...) as duas completam o homem que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência. (ASSIS 2000: 128)

Nesta menção das duas almas que soa como uma paródia da concepção de Goethe a constituição anímica do homem torna-se crítica e risível pela constatação de que algo que se supõe autônomo em relação à materialidade exterior, a alma, seria “metafisicamente falando”, como “uma laranja”, ou seja, uma das almas são os outros, vem de fora, é uma alma exterior.

No conto *O Espelho*, o possuidor dessas duas almas, o alferes Jacobina, afirma-se perante a sociedade pela importância de sua patente militar, realiza-se através do papel que assume na sociedade. Para ele torna-se preponderante a alma exterior, a que se constrói a partir da opinião alheia. Com isso a consciência do homem, a alma interior, fica obliterada. Quando, por motivos imponderáveis, o séquito de bajuladores desaparece, ele perde a sua identidade. A artimanha, então, por ele engendrada, consiste em apresentar-se vestido de farda diante do espelho. Recobre, assim sua alma exterior. Há, pois, uma total dominação da alma exterior, do papel social: sem a farda, sem a aparência, perde-se a essência.

Essa constatação cáustica que desvenda o enigma que constitui o ser humano seria amarga, caso não se vislumbrasse uma ponta de autocrítica no início do conto: “entre a cidade (...) e o céu estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de cousas

metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo”. (ASSIS 2000: 127).

Tal excerto, extremamente irônico, pode ser relacionado tanto às especulações do próprio Machado, ao ridicularizar suas pretensões filosóficas na tentativa de traçar um “esboço da alma humana” como também colocaria em xeque até o texto de Goethe que, através das “duas almas” procura desvendar a fórmula polar que conduz da vida.

3 Fórmula da vida em Goethe

A conceituação das duas almas como uma manifestação da polaridade que põe a vida em movimento é afixada pelo próprio Goethe que, em uma conferência de 1805 sobre o tema “Dualidade das manifestações”, nos oferece um esboço de conceitos que abrangem sua cosmogonia dualista:

*Licht und Finsternis,
Leib und Seele,
Zwei Seelen,
Geist und Materie,
Gott und die Welt, (...)
Sinnlichkeit und Vernunft.*
(GOETHE apud SUDAU 1997: 63)⁷

Como estudioso das ciências naturais, Goethe procurava compreender as leis essenciais da eterna fórmula da vida. Via nos conceitos de *Polarität* e *Steigerung* – (*polaridade e intensificação*) a mola propulsora de toda a natureza: Esses conceitos polares, exercendo uma ação recíproca, podem ser exemplificados através do homem. O gênero humano é constituído de dois sexos, homem e mulher, que se unem para criar um outro ser humano. Estabelece-se, assim,

⁷ “Luz e treva,/Corpo e alma,/Duas almas,/Espírito e matéria,/Deus e o mundo, (...) Sensualidade e razão”.

uma dinâmica natural, mantida pela interação de forças contrárias – polares - , em forma de espiral e em infinito devir – intensificação - , possibilitando a manutenção do todo.

A correlação fecunda entre pólos, é exposta no texto *Explicação do Ensaio Aforístico “A Natureza”* (*Erläuterung zu dem Aphoristischen Aufsatz “Die Natur”*), (GOETHE 1998: 48). Nela o autor expressa sua percepção de mundo, válida para os reinos: mineral, vegetal, animal e humano. A natureza se organiza a partir de uma oposição polar entre espírito e matéria. Ao material cabe a polaridade, movida pelas forças de atração e repulsão; ao espiritual pertence a intensificação que se estabelece pelo jogo dialético entre as forças polares que propulsionam uma constante elevação.

4 “O universo é o homem”

Por um atalho diverso do caminho percorrido por Goethe, Machado concentra-se em analisar o enigma que representa o homem em suas contradições insondáveis. Não direciona seu foco de interesse para forças que regem o universo, nem pretende chegar a uma conceituação que apreenda a fórmula da vida. Para tentar entender a vida, embrenha-se nos labirintos da alma. Para o autor brasileiro, em primeiro plano, está a sondagem do espírito humano, com seus impulsos antagônicos, vacilando entre o bem e o mal. Como ele mesmo afirma em *Quincas Borba*: “(...) esse princípio indestrutível é que é *Humanitas*. Assim lhe chamo porque resume o universo, e o universo é o homem“ (ASSIS 2001:19). O que lhe interessa são os labirintos da existência humana, campo do qual Machado extrai seus temas: a morte, a luta entre bem e mal, a vaidade, o egoísmo, a sensualidade, o adultério. A relação das “duas almas” em Machado não se evidencia pela complementaridade, como é o caso de Goethe, mas pela inconstância do homem; o ser humano encontra-se dividido, não por uma característica essencial, mas pela frouxidão de caráter. Perpassa nessa crítica o humor do cético, daquele que perdeu a crença na univocidade dos conceitos e das almas.

No universo machadiano nada é apresentado como absoluto. Conclui-se, pois, que tudo passa a ser relativo, o que não significa, necessariamente, que nada faz sentido, ou, ao contrário, pode significar, que tudo tem importância, depende do ponto de vista que se assume diante das coisas:

Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso é a destruição; a guerra é a conservação. (ASSIS 2001: 19)

5 Interlocução humanística

A tese que aqui se advoga é a de que os dois escritores, ao procurarem desvendar a essência do homem e do universo, convergem ao estabelecerem a polaridade, no caso de Goethe, e a dualidade, no que se refere a Machado, como signos da vida.

Enquanto Goethe teve como fonte de seu conceito de polaridade o filósofo pré-socrático Heráclito, a ideia de dualidade em Machado impregnou-se na doutrina filosófica de Pascal, para quem a condição do homem no mundo está baseada na contradição, não excludente.

Para Heráclito, no mundo, em constante movimento, o bem e o mal são necessários para o todo; sem a constante interação dos opostos, deixaríamos de existir. Assim, tudo flui, segundo uma “razão universal” que dirige todos os fenômenos da natureza. Essa concepção apresenta equivalências com a filosofia de Pascal. Como afirma Chauí na apresentação de seus *Pensamentos*:

“A consciência trágica faz de Pascal um filósofo do paradoxo: afirma que a verdade é sempre a reunião de contrários e que o homem é um ser paradoxal, ao mesmo tempo grande o pequeno, forte e fraco” (CHAUÍ 1988: p XVII)

A ideia comum de que os opostos coexistem e interagem de forma dialética recebe, em cada autor um matiz que lhe é próprio. Goethe expressa a sua crença humanística e fé profunda no equilíbrio universal, através de uma polaridade harmoniosa, que conduz à intensificação. Machado, de forma sutil e irônica, vê o ser humano cingido: “É a eterna contradição humana.” (Assis 2000:146) e sua perspectiva, filtrada pelo humor, não opta entre o “preto” ou o “branco”, mas oferece a visão relativa do “cinza”: crítica e ao mesmo tempo compactua com as fraquezas humanas: “Sendo cada homem uma redução da *Humanitas* é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem quaisquer que sejam as aparências contrárias” (ASSIS 1998: 218).

Ao levar-se em conta essa busca em desvendar as essências, pode-se estabelecer mais um elo de significação compartilhada entre esses dois dos maiores representantes das literaturas alemã e brasileira. Em seu *Fausto*, Goethe empreende uma tentativa espiritual de compreensão da totalidade do universo, Machado, ao concentrar-se no homem, vai além do conflito individual para fixar-se no universalmente humano. Convergem, assim, no sentido de serem grandes clássicos que repercutem até os dias atuais. A tragédia de Goethe, carnalizada por Machado, tem por protagonista uma figura eminentemente moderna, caracterizada pela procura infinita por sentido e pelo absoluto. Machado, através de sua percepção aguda de crise, seu ceticismo e moral da indiferença traz consigo a marca própria dos nossos tempos. A interlocução humanística que se estabelece entre ambos repousa, pois, entre outros aspectos, também no tratamento de questões universais, de fundo iluminista, que lhes confere um índice de classicidade e de modernidade.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Antonio Machado de. “Os Deuses da Grécia” In: *Falenas* Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Edição digital. 2008., p.28.
- ASSIS, Antonio Machado de. *Memorial de Aires*. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Edição digital. 2008.
- ASSIS, Antonio Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Atêlie Editorial, 1998.
- ASSIS, Antonio Machado de *Quincas Borba*. São Paulo. Editora Ática, 2001.
- ASSIS, Antonio Machado de. *Seus Trinta Melhores Contos*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2000.
- ASSIS, Antonio Machado de. “Instinto de Nacionalidade”. In: *Obras Completas*, volume III. Rio de Janeiro. Editora José Aguilar Ltda, 1959, p. 815-822.
- ASSIS, Antonio Machado de *Esau e Jacó*. São Paulo, Editora Ática, 1990.
- BLOOM, Harold. *Gênio*. Os 100 autores mais criativos da História da Literatura. Tradução de José Roberto O’Shea, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2003.
- BLOOM, Harold. *Revista Época*. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Edição 246 – 03/02/2003. In: www.revista.agulha.nom.br/hbloom.html Acesso em 10/07/08.
- BOSI, Alfredo. *O Enigma do Olhar*. São Paulo, Editora Ática 1999.
- CHAUÍ, Marilena. “Apresentação” In: Pascal, Blaise. *Pensamentos*. Introdução e notas de Chauí M de Granges. Tradução de

- Sérgio Milliet. 4ª edição, São Paulo, São Paulo, Nova Cultural, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Uma tragédia. Primeira parte Tradução de Jenny Klabin Segal. São Paulo, Editora 34, 2004,.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. “Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz ‘Die Natur’” .In: *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. München, DTV v. 13, 1998, p. 48-9.
- GOETHE Johann Wolfgang von. *Escritos sobre Literatura*. Seleção e tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000.
- HEISE, Eloá. “Goethe e Machado: polaridade/dualidade como signo da vida”. In: *Blickwechsel*. XI Aleg-Kongress 2003. Akten: Band 2, São Paulo, Editora Edusp, 2005, p. 536-540.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiálise*. Trad. Lúcia França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo, Edusp, 2000.
- PIMENTEL, A. Fonseca. *A Presença Alemã na Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1974.
- SUDAU, Ralf. *Faust I und Faust II*. München, Oldenbourg Verlag 1993.

II

HOMEM, NATUREZA E CIÊNCIA

Amor e Violência: a Natureza do Fausto

Ernst Osterkamp

No amplo quadro dos conceitos de Natureza discutidos na Alemanha em torno de 1800, há somente poucos que escapam de uma perspectiva histórico-filosófica. As tentativas de Goethe, por mais de sete décadas, de uma apropriação poética, filosófica e científica da Natureza são resistentes à filosofia da História – o esforço alemão de dominar, através de sua distribuição no tempo, os espantos da História. Aos espantos da História, nos quais ele não viu um espírito objetivo, mas, quando muito, arbitrariedade nas realizações, Goethe preferiu contrapor a ordem da Natureza. Seu maior drama – em que ele, no espaço de seis décadas, confere forma ao seu conhecimento da Natureza – tensiona, em seu interior, a oposição entre a arbitrariedade da História e a ordem da Natureza. O espaço da História é determinado através da violência; na legítima Natureza ordenada, contudo, evidencia-se, para o panteísmo de Goethe, o amor divino, e por isso também os fenômenos da Natureza somente podem ser reconhecidos através de um olhar afetivo. A relação de Fausto com a Natureza desdobra-se no campo de tensão do amor e da violência; essa oposição constrói, como querem mostrar as considerações seguintes, um princípio estrutural do *Fausto*. Elas estão centradas no escândalo da cena final do *Fausto*, em torno da questão: como pode ser que o homem, que continuamente violentou a Natureza em seu longo caminho através do pequeno e do grande mundo, ao final da peça encontre salvação por meio da divina Natureza: salvação mediante aquele amor divino, cuja atuação atesta-se primeiro na Natureza. Como deverá ser mostrado, já antes Fausto está aberto e predisposto a

essa laboriosa e atuante força do amor divino; na cena final, de modo algum sua salvação surge despreparada e sem pressupostos. Fausto deixa-se arrebatado recorrente e livremente, no decorrer do drama, por uma força diabólica que o leva a agir violentamente contra a Natureza; quando isso é interrompido pela primeira vez, triunfa na Natureza a obra de salvação do amor divino. Mas, que esse Fausto seja salvável, disso já há indícios reconhecíveis em duas passagens anteriores do drama, que tratam de sua relação com a Natureza:

Sublime Gênio, tens-me dado tudo,
Tudo o que eu te pedi. Não me mostraste
Em vão, dentro do fogo, o teu semblante.
Por reino deste-me a suprema natureza,⁸
E forças para senti-la, penetrá-la.
Não me outorgaste só contato estranho e frio,
Deixaste-me sondar-lhe o fundo seio,
Como se fosse o peito de um amigo.
Expões-me a série dos seres vivos,⁹
E a conhecer, na plácida silveira,
Nos ares, na água, os meus irmãos, me ensinas.
(3217-3227)

O enunciador destes versos – eles pertencem aos mais conhecidos e discutidos do *Fausto* – é um proeminente intelectual europeu de meia idade, que, após uma árdua crise de orientação espiritual, submeteu-se a um rejuvenescimento com o auxílio de

⁸ A tradução utilizada para as passagens do *Fausto* citadas neste texto é a de Jenny Klabin Segall. Ocasionalmente, optamos por alterar alguns termos em sua tradução, em função da necessidade de acompanhar mais de perto os significados do texto original. Nesta página, onde se lê “suprema natureza” para a “herrliche Natur” de Goethe, substitui-se a “infinita natureza” de Segall. (Nota do tradutor.)

⁹ Optamos, na tradução de “Reihe der Lebendigen”, por “série dos seres vivos”, em lugar de “multidão dos seres vivos”. (Nota do tradutor.)

substâncias químicas de forte efeito afrodisíaco, o que possibilita, dentro em pouco, que ele atraia eroticamente uma moça de quatorze anos. Isso contribui para esclarecer o estilo eufórico desses versos, bem como sua tonalidade erótica. Fausto os diz no início de seu monólogo na cena *Floresta e gruta*, seguinte à cena do caramanchão, na qual há o primeiro beijo entre Fausto e Margarida e a confissão de amor: “Amado meu! amo-te com a alma inteira!” (3207) – uma declaração de amor que sofre um corte tão logo surge Mefisto, princípio da ausência de amor. O agradecimento eufórico de Fausto ao “sublime Gênio” (*erhabnen Geist*) pela disposição da “suprema natureza”, a força para senti-la e penetrá-la, em harmonia afetiva, não apenas junto ao conjunto de todos elementos vivos, mas à “série dos seres vivos”, e por poder reconhecer, também com o entendimento, a ordem interna da Natureza; esta inesperada confissão de seu acordo intelectual e emocional com a Natureza chamou a atenção da pesquisa de muitos críticos e foi censurada como “saída de uma boca totalmente descreditada”.¹⁰ De fato, esta invocação enfática da concordância harmônica de toda a pessoa com a totalidade da Natureza está em decidida oposição à situação inicial do *Fausto*: a radical dúvida de um erudito que abandonou as disciplinas da ciência – “filosofia/ Medicina, jurisprudência,/ E, mísero eu! da teologia” (354-6) –, na procura dos nexos internos da Natureza e de suas forças atuantes: “E vejo-o, não sabemos nada!” (364).

Como abranger-te, ó natureza infinda?
 Vós, seios, de que mana a vida em jorro,¹¹
 Dos quais o céu, a terra, pende,
 Aos quais o peito exausto tende –
 Correis, nutris, enquanto à mingua eu morro? (455-9)

¹⁰ Andreas B. Wachsmuth: *Geeinte Zvienatur. Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken*. Berlin und Weimar 1966, S. 251.

¹¹ Optamos por “seios”, em lugar de “fontes”, para a tradução de “Brüste”. (Nota do tradutor.)

A desilusão radical desta ambição de conhecimento – e de que se trata de uma ambição demonstra a erotização da Natureza nesses versos (o conhecimento da Natureza pela imagem de uma fusão corporal) –, representando o Espírito da Terra a contrapartida de todas então conceituáveis forças da Natureza, deixa Fausto à beira do suicídio. O entendimento da desproporção entre a todo-sagrada completude da Natureza e o desejo de saber do homem significa para Fausto uma doença profunda e narcisista, equivalente ao seu extermínio físico.

E então segue, apenas poucas cenas depois, em *Floresta e gruta*, como se nunca houvesse existido desconfiança em relação ao seu desejo de conhecimento da Natureza, a reconciliação de Fausto com a “suprema natureza”, sua enfática confraternização com todos os “seres vivos”, a confiança em sua capacidade de entender espontaneamente a Natureza (que a ele revela sua intimidade como uma amiga dos mistérios de sua alma), e com base nisso o agradecimento ao “Espírito da Terra”, que isso tudo deve haver concedido e que, ainda no quarto de trabalho, houvera sido repreendido, por tê-lo desprezado e privado da Natureza! Uma tal conversão do desespero em relação à desunião do eu e da Natureza para a euforia da absoluta harmonia com a Natureza surge como, de fato, uma dura infração contra toda plausibilidade psicológica e dramática. Mas, deve ser notado que este Fausto não é mais o mesmo do começo do drama, aquele pechoso, que na noite de um quarto de trabalho “gótico, com abóbadas altas e estreitas” – portanto, numa situação epistêmica hermeticamente isolada da Natureza – não encontra interlocutor, refletindo de si para si. O Fausto da cena *Floresta e gruta*, através da experiência do amor, superou em sentido bastante concreto a desunião da Natureza e dos cientistas modernos, para quem a Natureza é somente um objeto do conhecimento. Embora a confissão de amor de Margarida não seja mencionada explicitamente no monólogo de Fausto, não deixa contudo de permear cada uma de suas frases, como atesta a erotização de sua fala. “Como abranger-

te, ó natureza infinda?/ Vós, seios, de que mana a vida em jorro”: assim perguntou o erudito frustrado antes da invocação do Espírito da Terra; agora, porém, ele enaltece a “natureza suprema”, que o deixa “sondar” em seu “fundo seio / Como se fosse o peito de um amigo”. E enquanto no quarto de trabalho do solitário erudito, em que se lhe recusa a Natureza, o choque da impotência o dispõe ao suicídio, triunfa agora na cena *Floresta e gruta* um sentimento viril de potência em relação à “suprema natureza”: a “força para senti-la, penetrá-la”. Que o encontro de Fausto com Margarida é desdobramento da chegada de Eros, que nele provoca o sentimento de harmonia ininterrupta com a Natureza, haja vista sua entrega, já que ela tudo lhe concede (“tens-me dado tudo”), elucida o próprio Goethe em 1790, na primeira impressão do fragmento do *Fausto*, em que ele posiciona a passagem *Floresta e gruta* imediatamente após a cena *Na fonte*; no fragmento do Fausto os versos são enunciados logo após ele haver deitado com Margarida. Porém, com o tempo, essa redução de Eros ao seu aspecto sexual (*Sexus*) descontenta Goethe, e então ele antecipa em 1808, no *Fausto I*, a enfática confissão da fusão de Fausto com a totalidade da Natureza, situando essa confissão logo após a cena *Um caramanchão*, com o intento de explicitar que a confissão de amor de Margarida é que motiva a renovação do sentimento da Natureza em Fausto. Significa esta constelação de cenas: é o amor que estabelece a confiança do homem em sua afinidade com o todo da Natureza, porque o amor o reconcilia com sua própria natureza.

No fundo, Fausto poderia, nesta situação de fusão com o objeto primeiro de seu desejo, a Natureza, dizer de pronto ao momento que ele deve parar, já que tão formoso. Quando, porém, ele não diz o “Oh, pára!”, isso porque a representante do amor, Margarida, está ausente na cena *Floresta e gruta*; em contrapartida, o diabo mostra-se presente logo que Fausto encerra seu monólogo sobre a experiência de harmonia amorosa com a Natureza, em analogia exata com a cena *Um caramanchão*. Isto é: o sentimento de harmonia universal com a Natureza, a anulação de toda separação

entre o sujeito observador e a Natureza (objeto), a comunhão interna do eu sensível com as leis da Natureza está no drama do *Fausto* reduzido a um único momento, que não se deixa prolongar; a euforia rousseauiana da volta à Natureza revela-se ilusória, e no auge desta fantasia de fusão do eu e da Natureza surge imediatamente o diabo, que o leva de volta à desunião dos modernos.

A invocação enfática de Fausto de sua harmonia com a Natureza permanece limitada a este único momento no drama. Não haverá nos próximos 9000 versos outro momento como esse, em que Fausto supera sua separação – com uma importante exceção: a vindoura cena *Furnas montanhosas, floresta, rochedo*, no final da segunda parte da tragédia, que, por sua topografia, aproxima-se muito de *Floresta e gruta*; mas, nesta passagem, Fausto está sabidamente morto, ou seja, de volta à Natureza. De qualquer modo, Fausto não mais adquire sua comunhão com a Natureza, que ele atesta enfaticamente no seu monólogo em *Floresta e gruta*, antes da cena das furnas montanhosas. A desunião do eu e da Natureza, bem como do eu e de sua própria natureza, será superada apenas através da força do amor, que possibilita a Fausto construir uma relação amorosa com a Natureza e conhecê-la a partir dessa relação. Por trás disso não há para Goethe uma metafísica do amor, mas sua concepção da Natureza e do conhecimento das ciências naturais. Que a Natureza para Goethe se revela através do amor, isso advém de sua concepção panteísta da divindade da Natureza. Assim está em seus escritos sobre as ciências naturais: “Considerando o edifício do mundo em sua extensão mais ampla, na sua última divisibilidade, não podemos nos defender da impressão de que haja uma ideia que subjaz ao todo, segundo a qual Deus na Natureza, como a Natureza em Deus, atue e crie recíproca e eternamente.”¹² Como Deus é o amor, que se afirma na legitimidade e harmonia interna da

¹² WA II, 11, 56

Natureza, revela-se então a Natureza exclusivamente pelo aprofundamento afetivo nos fenômenos, através do qual encerra-se a fratura entre a unidade da Natureza e o sujeito observador. Em 1783, Goethe publica o fragmento escrito por Georg Christopher Tobler, *A Natureza*, que pode ser entendido como resumo de sua primeira concepção da Natureza: “Ela (a Natureza) não dispõe de linguagem ou discurso, mas cria línguas e corações por onde sente e fala. Sua coroa é o amor. Podemos nos aproximar dela somente através do amor. (...) Ela compensa uma vida cheia de fadigas com alguns poucos tragos da taça do amor.”¹³ Esta é a situação de Fausto na cena *Floresta e gruta*, na qual ele toma os primeiros tragos da taça do amor. Goethe não entendeu a Natureza como objeto passível de uma apreensão científica distanciada, mas, antes, com um olhar afetivo, repleto de respeito e regozijo: “Não se conhece nada senão aquilo que se ama, e quanto mais profundo e completo o conhecimento quer ser desenvolvido, tanto mais forte, intenso e vivo deve ser o amor, até à paixão”, escreveu ele, em 10 de junho de 1812, para Friedrich Heinrich Jacobi.¹⁴ Somente a um olhar pleno de amor abre-se o abrigo da Natureza, como experimentou Fausto uma vez em seu monólogo.

Ao diminuir a força do amor na consciência humana, o sentimento de unidade entre o eu e a Natureza imediatamente desaparece, inaugurando o desastre. Ao mesmo tempo que Fausto manifesta a experiência de harmonia entre o eu e a Natureza, ele a reflete, e com isso o demônio (*Dämon*) da separação adentra sua vivência da Natureza. O monólogo de Fausto em *Floresta e gruta* exemplifica: Fausto, enquanto expressa em seu monólogo a felicidade da unidade com a Natureza (sob o signo do amor recém-adquirido), deixa escapar de sua consciência o amor de Margarida, para que seu desejo sexual fixe, em seu lugar, o ídolo erótico de

¹³ WA II, 11, 8f.

¹⁴ WA IV, 23, S. 7.

Helena, aparecido no espelho mágico da cozinha da bruxa; com isso, dissipou-se o sentimento de felicidade da fusão de Fausto com a Natureza por toda a sua existência. Fausto diz sobre Mefistófeles, neste meio-tempo tornado seu indispensável companheiro:

Fomenta-me no peito intenso fogo
Que por aquela linda imagem arde.
E assim, baqueio do desejo ao gozo,
E no gozo arfo, a ansiar pelo desejo. (3247-50)

Imediatamente após Fausto dizer isso, surge diante dele Mefisto como o propagandista de uma sociedade de vivência hedonista; o diabo – princípio contrário ao amor divino e à laboriosa Natureza – deixa o consumo entrar na esfera do amor, para além da significação sexual destes versos. Onde o diabo está, a Natureza não é amada, mas consumida e desgastada: este é no drama de Goethe o ponto extremo da desunião entre o eu moderno e a Natureza. Isto caracteriza, conseqüentemente, a relação do homem com a Natureza no *Fausto II*: ela é objeto do consumo. Também Margarida, no drama de Goethe a essência do amor feminino, será consumida por Fausto e desgastada de modo mortal – não admira que, doravante, a harmonia com a Natureza lhe permaneça estorvada.

Modelos de pensamento histórico-filosóficos adoram imaginar a originária unidade do homem e da Natureza simbolicamente na fase da infância. Hölderlin, no *Hipérion*, e os primeiros românticos são virtuosos deste modelo de pensamento. No drama de Goethe apresenta-se muito pouco da infância e da juventude de Fausto (durante o passeio de Páscoa, em que Fausto fala da atuação de seu pai), e este pouco não se coloca com o intuito de apresentar a infância de Fausto dentro desta fantasia originária que identifica a criança com a totalidade da Natureza: seu pai foi nomeadamente um “obscuro homem”, que sondava a “natureza e seu sagrado engenho” com “fantasioso empenho” (1034-7). Significativa para tanto é a segunda lembrança da

juventude de Fausto que temos, que representa, ao lado do monólogo em *Floresta e gruta* e da cena *Furnas montanhosas*, o outro testemunho da harmonia – que Fausto jamais formulara – entre o eu e a Natureza; também nesses versos é o amor que suscita o sentimento de proteção do eu na Natureza, entendida de modo divino. Essa lembrança juvenil é evocada em Fausto, o qual acabara de preparar o veneno mortal para beber, pelos coros da liturgia pascal, a cuja sonoridade ele é “afeito desde a infância” (769). E agora seguem aqueles versos empolgantes, que, ao lado do monólogo de *Floresta e gruta*, constituem a única antecipação da cena *Furnas montanhosas*, e com isso uma plausibilidade dramática desta, em que o imortal Fausto recebe a graça do amor divino, que é idêntico ao amor da Natureza:

Antigamente *o beijo* do amor divino
Vinha *tocar-me* no sabático repouso;¹⁵
Tão pressagioso, então, soava o tanger do sino,
E era uma prece encanto fervoroso;
A andar por vales e vertentes,
Saudade estranha e suave me impelia,
E entre mil lágrimas ferventes
Um mundo novo me surgia.
Trazia esse cantar gentil
Folgas da adolescência, a *celebração* da primavera
[suave;¹⁶ (771-780)]

Esses versos são caracterizados pelo sentimento panteísta da Natureza da juventude do próprio Goethe, tal como se manifesta nos grandes hinos e no *Werther*. É a aparição de Deus na Natureza que no interior do eu sensível faz surgir “um mundo”. A

¹⁵ Na tradução de Jenny Klabin Segall: “Antigamente a aura do amor divino/Vinha envolver-me no sabático repouso”. As alterações devem-se a uma necessidade do texto. (Nota do tradutor.)

¹⁶ Inserimos neste verso o termo “celebração” para corresponder ao original “*Frühlingsfeier*” (nota do tradutor).

experiência do amor divino, que em Goethe na imagem de um beijo precipita-se monstruosamente sobre o eu (imagem ancorada na tradição pietista), deixa o eu de Fausto unir-se em “vales e vertentes” com a Criação. Da mesma forma que, na Natureza, revela-se Deus ao eu, sabe o eu que sente o amor divino que está protegido e suspenso na Natureza divina: uma união do eu e da Natureza sob o signo do amor divino e da força da Criação. Tais espelhamentos do eu sensível na Natureza – em que se revela Deus – como fantasia de fusão erótica são conhecidos do *Werther*, da célebre carta de 10 de maio, por exemplo, na qual Werther, deitado na grama, sente o mundo repousar em sua alma “como a imagem de uma mulher amada”, e a “presença do Todo-Poderoso” como o “sopro de tudo o que vive”.¹⁷ O abrigo na totalidade da Natureza é aqui uma graça do amor divino, transformando a alma de Werther, que sente e contempla a Natureza num “espelho do Deus infinito”.¹⁸ Para a prolífica expressão descritiva deste sentimento da união do eu de Werther com a Natureza, precisou Lotte, que naturalmente sabe que tais espelhamentos da alma sensível em uma Natureza divina há muito tempo adquiriram forma no discurso literário, de uma única palavra. Ela a pronuncia após haver dançado com Werther, enquanto fora caía uma pesada tempestade: “olhou para o céu e para mim e vi os seus olhos cheios de lágrimas; colocou a mão sobre a minha e disse: ‘Klopstock!’”.¹⁹ Nesta cena, em que se molda, apenas por olhares, um triângulo amoroso cujo vértice é o céu – portanto, Deus – Lotte cita o protótipo lírico do espelhamento do eu sensível na Natureza, que é entendido como *medium* da revelação de Deus: a ode *A celebração da primavera*, de Friedrich Gottlieb Klopstock. Não é diferente com o jovem Fausto, do qual lembra-se o envelhecido erudito em seu quarto de

¹⁷ As citações do *Werther* são da tradução de Erlon José Paschoal (nota do tradutor).

¹⁸ MA 1.2, S. 199.

¹⁹ MA 1.2, S. 215.

trabalho, como um jovem Werther, que sente o beijo do “amor divino” e passa por “vales e vertentes”: “Trazia esse cantar gentil / Folgas da adolescência, a *celebração da primavera suave*”. Também o jovem Fausto, portanto, leu Klopstock e modelou seu sentimento da Natureza segundo o paradigma de *A celebração da primavera*, que lhe traz a Natureza como espaço da revelação do amor divino. Estas experiências juvenis de unidade do eu e da totalidade da Natureza imaginadas como atos de amor são, contudo, como demonstram o destino catastrófico de Werther e a travessia de Fausto no pequeno e no grande mundo, vivências espontâneas e momentâneas, às quais, nas complexidades funcionais da modernidade, pode-se conferir duração somente através da arte, mas não da vida.

Antes de mais nada, não há em Goethe modelos histórico-filosóficos de uma unidade originária do eu e da Natureza, dos quais derivariam sondagens teóricas auxiliadoras – algo como o paradigma schilleriano: ingenuidade, sentimentalidade, idealidade. Para Goethe há somente uma Natureza, que é homogênea em virtude da onipresença divina;²⁰ no entanto, ela se desenvolve, mas não com as leis da História, senão com suas próprias leis da metamorfose. Para o homem sensível e observador basta somente desenvolver o acesso apropriado à Natureza, e nesse processo cabe ao amor um papel central na abertura pacífica do sujeito para os fenômenos da Natureza, um significado elevado, como mostram as duas únicas sequências do *Fausto* nas quais o protagonista, disposto à violência contra a Natureza, sente-se em harmonia com ela. A cena final do *Fausto*, a terceira cena do drama que apresenta Fausto em harmonia com a Natureza, está assim inteiramente sob o signo do amor. Ela mostra como o “imortal” de Fausto será conduzido de volta à ordem da Natureza; embora o morto não mais fale aqui, isso não deixa de significar, contudo, que ele não

²⁰ Alfred Schmidt: Natur. In: *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/2, Stuttgart/Weimar 1998, S. 770.

pode mais refletir a Natureza à distância. O lugar de *Furnas montanbosas, floresta, rochedo* é caracterizado como “ermo”, quer dizer, como espaço puro da Natureza, sem vestígios históricos. Este lugar da “pureza natural” e da pureza da Natureza enuncia em toda sua escarpadura e virgindade uma linguagem de signos do absoluto amor como princípio regulador; deste modo o *Pater profundus* caracteriza o espaço da Natureza, através do qual a “santa exultação” (12003) eleva o “imortal” de Fausto:

Como, a meus pés, rocha abismal
Domina abismos mais nos baixos,
Como à voragem torrencial
Afluem mil cristalinos riachos,
Como seu próprio vigor,
Eleva o tronco na atmosfera,
Assim é o onipotente amor,
Que tudo cria, tudo opera. (11866-73)

Goethe configurou a cena final do *Fausto* como um grande canto de louvor ao amor; por isso deixa o *Pater profundus* enfatizar que o princípio que tudo cria e conserva é o “onipotente amor”, mas da mesma forma ele poderia o ter chamado onipotência, Deus ou Natureza. É o amor que pode devolver Fausto à unidade da Natureza, porque o amor, como afirmam estes versos, é o princípio atuante e contentor da Natureza. É possível que Fausto necessite da salvação no final de sua vida, terminada no fracasso espiritual; o que sucede à sua “porção imortal”, contudo, na cena final, é tudo menos um processo de redenção religiosa. É muito mais uma devolução à ordem da Natureza através da força do amor; pela terceira vez no grande drama retrocede Fausto à unidade da Natureza, desta vez livre e definitivamente. As formas femininas da cena final do *Fausto* não são formas cristãs redentoras, mas figuras estéticas daquela força produtiva do

amor, que Goethe no final nomeia “o Eterno-Feminino”²¹ (12110) e a que ele poderia também, nesta cena delineada à margem do silêncio místico, ter dado o nome de Deus ou Natureza, pois que sempre consciente de que para o absoluto não há linguagem. A experiência juvenil de Fausto da unidade do eu e da Natureza sob o signo do beijo do amor divino, a limitada reconciliação num momento dramático do homem maduro sob a luz do amor daquela mulher que novamente surge nas *Furnas montanhosas* como *Una poenitentum*, adquirem na cena final do Fausto eternidade, como diz o Pater seraphicus, por meio “Do perene amor portento, / Que ala à bem-aventurança” (11924-25). Para Goethe a Natureza é divina e seu princípio atuante o amor, sem que ele necessite de uma divindade redentora; Fausto é devolvido à unidade da Natureza através da força do amor. “A Natureza”, disse Goethe a Eckermann em 13 de fevereiro de 1829, “não gosta de brincadeiras, ela é sempre verdadeira (...), ela sempre tem razão, e os erros e equívocos são sempre dos homens.”²² O drama de Fausto demonstra o mesmo: os “erros e equívocos” dos homens, que mediante a força do amor podem finalmente ser devolvidos à ordem da Natureza. Esta ordem pura da Natureza não pode ser criada ou reconstituída historicamente pelo homem, mas ela precisa ser reconhecida por ele repetidamente, com o que ele pode adaptar-se pacificamente a ela. O que acontece ao imortal de Fausto não é resultado de seu esforço ativo, mas uma dádiva do amor.

No entanto, com exceção destas três sequências, sempre predomina no *Fausto* de Goethe uma oposição, frequentemente uma relação de violência entre o homem e a Natureza. Provavelmente, em nenhuma outra obra literária moderna refletiu-se sobre a Natureza de maneira tão recorrente e de modo tão complexo como no *Fausto* de Goethe. Nas imagens da Natureza

²¹ “O Feminil-Imperecível”, na tradução de Jenny Klabin Segall (nota do tradutor).

²² MA 19, S. 286.

do *Fausto* (obra concebida ao longo de 60 anos) reflete-se a recepção goethiana dos mais atuais modelos teóricos das ciências naturais, desde as classificações empreendidas por Lineu até a “temporalização” definitiva da Natureza levada a cabo pela teoria evolucionista que se desenvolvia nos últimos anos da vida de Goethe. A amplitude dos problemas das ciências naturais e dos fenômenos da Natureza tratados no drama é a maior possível: ela compreende de questões específicas da botânica e da óptica à teoria geognóstica da composição da Terra dos anos de 1820, lado a lado com o netunismo e o vulcanismo humboldtiano. Do mesmo modo, o poeta insere, em seu texto poético, os respectivos resultados de suas próprias pesquisas, seja no domínio da doutrina das cores, seja no campo das metamorfoses das plantas; ou utiliza o drama de Fausto como *medium* de reflexão para suas ideias no âmbito das ciências naturais. E, finalmente, Goethe fundamenta suas formas de pensamento das ciências naturais na configuração estética de seu texto dramático: polaridade, evolução, metamorfose, forma, espelhamento etc. Dado que o problema de fundo do drama é determinado pelos “erros e equívocos” do homem e não pela Natureza, a relação quase nunca é amigável – apresentei as poucas exceções –, e ainda mais raramente harmônica; ao contrário, a relação do homem com a Natureza (e isso sempre significa também: a relação do homem com sua própria natureza), neste drama-chave da modernidade, quase sempre é de forma violenta. Isso começa com a invocação do Espírito da Terra, a tentativa de Fausto, de todo violenta, de forçar por caminhos mágicos a revelação dos mistérios da Natureza: “Surge, pois! surge, sim! custe-me, embora, a vida!” (481), e termina com a morte violenta de Filemon e Baucis, eliminados pelos “Três valentes camaradas”, pois esses dois anciãos colocam empecilhos à sua vontade totalitária de subordinação da Natureza: uma cena-chave da literatura moderna, já que a morte do primevo casal, que ao longo da vida cultivava a harmonia com a Natureza, significa, no contexto do *Fausto*, o fim do idílio como forma

artística, cuja tradição literária, sob as condições do domínio técnico sobre a Natureza, não pode mais ser mantida.

A relação violenta do homem moderno frente à Natureza explica porque a rima *Gewalt / Gestalt* (violência / forma)²³ ocupa um lugar tão notável no drama de Goethe; ela aparece não menos que onze vezes.²⁴ Forma, como conceito fundamental da morfologia goethiana, significa uma formação orgânica, que se organiza a partir de suas próprias leis e necessidades e que, por transmutações, ajusta-se pacificamente ao seu ambiente; com isso, a forma artística pode ser entendida como a mais nobre maneira de evolução da Natureza e compartilha com as formas naturais o princípio da formação autônoma, derivada de suas próprias leis internas. O conceito morfológico de forma (*Gestalt*) goethiano contrapõe-se assim à categoria da violência (*Gewalt*) como uma força aplicada de modo aniquilador, arbitrário. Entretanto, para dar forma artística às relações de violência da modernidade, o poeta deixa rimar *Gewalt* (violência) com *Gestalt* (forma) repetidas vezes, no que ele procura assinalar o sintomático na tensão interna da relação do homem com a Natureza. É de alta coerência artística, portanto, que, no segundo ato do *Fausto II*, Wagner, o outrora fãmulos de Fausto, utilize a rima *Gewalt / Gestalt* pouco antes de concluir seu experimento bioquímico para a criação de um homem artificial:

*Das Glas erklingt von lieblicher Gewalt,
Es trübt, es klärt sich; also muß es werden!
Ich seh' in zierlicher Gestalt
Ein artig Männlein sich gebärden. (6871-4)*

²³ O termo *Gestalt*, aqui traduzido por “forma”, implica a ação criadora da Natureza ou do homem; forma é o que foi plasmado (*gestaltet*) (nota do tradutor).

²⁴ Cf. Ernst Osterkamp: *Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes*. Basel 2007, S. 19-43.

Vibra em sons lindos e possantes²⁵ o cristal;
Turva-se, aclara-se, então tem que ser!
Vejo em mimosa forma corporal,
Um *bom* homenzinho se mover.²⁶ (6871-4)

Mas este “bom homenzinho”, o Homúnculo, como vida artificial, não pode viver fora do abrigo de sua retorta; é o resultado de uma violação da Natureza, e justamente esta agressão, que aqui prejudica a Natureza nos moldes da experimental ciência natural moderna (“então tem que ser!”), manifesta-se pela rima *Gewalt/Gestalt*. Atesta a confiança do poeta no conhecimento dos antigos – fundamentado na ideia de uma Natureza organizada por leis – o fato de que ele facilita o caminho do Homúnculo para a vida, mil versos após sua produção artificial, confrontando-o com a sabedoria do filósofo grego da Natureza, Tales de Mileto. Sendo netunista, para quem toda a vida origina-se da água, Tales o remete para o elemento pacífico, porque organizado por leis internas, ser e evoluir da Natureza; isso define, como pensamento, frente ao tratamento arbitrário moderno da Natureza, o pólo oposto dos antigos. Tales sabe que formas vivas não provêm de um domínio violento da Natureza, mas de pacíficas leis internas, invertendo, como antípoda clássico do moderno bioquímico Wagner, a rima *Gewalt/Gestalt* (violência/forma) em *Gestalt/Gewalt* (forma/violência), e indicando a Homúnculo o caminho para todas as formas de vida “lícitas” e, também, para o Belo, que ele conhece na forma da nereida Galatéia:

*Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen;*

²⁵ A tradução de Jenny Klabin Segall optou por “sons lindos e possantes”, quando Goethe, sobre o cristal, mais exatamente diz: “soa de violência aprazível” (nota do tradutor).

²⁶ Inserimos, no último verso deste trecho, o adjetivo “bom”. Apresentamos o texto original em alemão, com o par *Gewalt/Gestalt*, e sua tradução para a língua portuguesa, em que se perde a rima (nota do tradutor).

*Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt. (7861-4)*

A horas, dia ou noite, a natureza
Jamais sujeita a viva correnteza.
Molda ordenada qualquer forma;
Nem no grandioso a violência é norma.²⁷ (7861-4)

É o entendimento netunista da ordem pacífica e livre de arbitrariedades da Natureza que leva o Homúnculo – que agora toma Tales por seu guia – à decisão de fazer retrocederem os passos falsos da moderna ciência natural, aos quais ele deve sua existência sem vida; isso porque ele reconheceu que formas animadas podem surgir apenas pelo caminho natural da metamorfose. No fim do segundo ato do *Fausto II*, Homúnculo sofre a consequência desta aprendizagem, retomando o ato violento da sua criação ao fazer quebrar sua retorta na concha de Galatéia – num simbólico ato de amor e procriação –, para mergulhar dessa forma no processo da vida; seu último verso proclama: “*Tudo é belo e encantador*”.²⁸ (8460)

Homúnculo, que mal inicia seu percurso de metamorfoses, está já bem mais avançado que Fausto, que ainda quer possuir a bela forma da Natureza como a mais elevada forma de evolução – possuir com violência. A relação de Fausto com a Natureza é caracterizada pela violência desde o início, desde a invocação do Espírito da Terra, e intensifica-se, ato após ato, no seu caráter violento. O adensamento simbólico desta relação violenta de Fausto com a beleza das formas da Natureza encontra-se no episódio de Helena: a tentativa da modernidade de arrebatá-las para o presente. Fausto converte Helena, a encarnação do Belo (porque organizada por leis), num

²⁷ Apresentamos o texto original em alemão, com o par *Gewalt/Gestalt*, e sua tradução para a língua portuguesa (nota do tradutor).

²⁸ Na tradução de Segall: “É belo e encantador” (nota do tradutor).

ídolo erótico – como, certamente, fizeram todos os homens antes dele –, e faz de tudo para, com violência viril, apropriar-se desse ídolo – sem aquele amor, que deveria definir a relação do homem com a Natureza. Por isso a rima *Gestalt / Gewalt* (forma / violência) atinge na relação de Fausto com Helena um significado tão grande: “*Was tust du Fauste! Fauste! – Mit Gewalt / Faßt er sie an, schon triibt sich die Gestalt.*”; “Que fazes, Fausto! Fausto! – *Com violência / Ele a arrebatava! já se nubla a forma.*” (6560).²⁹ Com essas palavras procura o Astrólogo na *Sala feudal de cerimônias* do *Palatinado Imperial* impedir que Fausto arrebatasse Helena, invocada por ele como fantasmagoria, para a sua vida; conseqüentemente, uma explosão deita Fausto solo abaixo. Isso não modifica, porém, a estratégia de violência de Fausto contra o Belo – não apenas contra Helena, mas contra a Natureza como um todo; quando Quíron lhe fala de Helena, na *Noite de Valpúrgis clássica*, novamente teima: “*Und sollt’ ich nicht, sehsüchtigster Gewalt, / Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?*”; “Como! e eu, no afã de meu violento culto, / À vida não atraio a magna forma?” (7438).³⁰ A rima *Gestalt/Gewalt* (forma/violência) antecipa o fim do ato de Helena; o Belo, como a mais elevada forma de ser da Natureza, não se deixa possuir com violência, mas apenas com o amor que respeita sua ordem interna. Por isso o momento eterno da felicidade arcádica de Fausto e Helena, na fantasmagoria clássico-romântica do ato de Helena, não pode durar.

A oposição entre forma (*Gestalt*) da Natureza e violência (*Gewalt*) da História é um princípio estrutural do *Fausto II*. A segunda parte da tragédia tem início num espaço não-histórico da

²⁹ Modificamos a tradução de Jenny Klabin Segall em função do par *Gewalt/Gestalt*. Na tradução de Segal os versos estão assim: “Que fazes, Fausto! Fausto! – Num tumulto/ Ele a arrebatava, já se nubla o vulto.” (Nota do tradutor.)

³⁰ Assim como no caso anterior, modificamos a tradução de Segall, que assim opta: “Como! e eu, no afã de meu fervente culto,/ À vida não atraio o magno vulto?” (nota do tradutor).

Natureza, que permaneceu intocado pelos “erros e equívocos” do homem e que por isso possibilita o desenvolvimento completo das forças regeneradoras da Natureza; e encerra num espaço não-histórico da Natureza também, em que se realiza o processo redentor da restituição do homem, purificado de seus “erros e equívocos” – e, por isso, também mudo! –, uma devolução, possibilitada pela força do amor, à totalidade da Natureza concebida divinamente. Entre estes pólos de espaços da Natureza organizados por leis desenvolve-se o drama de Fausto como a história catastrófica dos erros da modernidade em sua relação com a Natureza. Na cena que abre o primeiro ato do *Fausto II*, “Região amena”, o *locus amoenus* do idílio antigo, Fausto experimenta a graça da Natureza num “processo restaurador diretamente biológico”. “Aqui, o canto mágico hipnótico dos espíritos da natureza submergem Fausto num sono curativo que lhe proporciona a mesma renovação que recebe, durante a noite, a Natureza circundante, quando tudo fica quieto e encontra paz, na tranquilidade profunda, voltando-se depois para o novo dia, vivificando-se novamente na aurora”.³¹ Então ele recebe da desmemoriada Natureza um banho de renascimento, que não demonstra apenas a capacidade de regeneração do vegetativo da natureza humana, mas também do moral – pois que a Natureza é amoral, e assim Fausto também esquece, neste banho de regeneração na Natureza, sua culpabilidade assassina contra Margarida.

Contudo, logo que Fausto é restituído à “luz eterna” (4697) – “À luz sagrada restituí-lo”, instrui Ariel os espíritos da Natureza (4633) –, volta-lhe novamente as costas, porque ele não pode com sua força. O sol nascente, cuja divindade já glorificaram os três arcanjos no *Prólogo no céu*, cega-o, e, porque ele não pode competir com o astro do dia, deixa o espaço harmonicamente organizado da

³¹ Cito aqui o comentário de Albrecht Schöne à sua edição do *Fausto*, à qual deve a pesquisa mais recente muito de suas motivações principais (S. 400).

Natureza logo que é por ela restabelecido, pois ele não pode reconhecer na dádiva da Natureza o brilho da graça divina. Ele não pode – como nunca antes pôde – ler a linguagem de signos da Natureza: “É ódio, é amor, em cuja chama ardemos?” (4711).³² Esta pergunta demonstra como nada a situação de Fausto, que não pode discernir a forma (*Gestalt*) da violência (*Gewalt*); ele não reconhece nos fenômenos da Natureza a revelação do amor divino, que – como quer o panteísmo goethiano – criou a Natureza como um abrigo imanente. E porque ele não pode reconhecer a divindade da Natureza, bem como não pode decifrar sua linguagem de signos como uma semiótica do amor, adentra ele novamente na arbitrariedade e violência da História, desta vez por cinco longos atos: “Que fique atrás de mim, o sol, portanto!” (4715). O sol do amor divino, abrigado no espaço da Natureza.

O caminho através do grande mundo, que Fausto na segunda parte da tragédia empreende, é um caminho além da Natureza e contra a Natureza. Inicia-se no primeiro ato, com a rude especulação financeira de um Estado feudal decadente, e continua no segundo, com a caça de um ídolo erótico, estendendo-se ao terceiro ato, com a perda do amor e da capacidade de amar (e da natureza humana de Fausto), após a perda de Helena; completando-se, ainda, com as ações militares violentas de Fausto no quarto ato e, no seguinte, com a brutal escravização e violação da Natureza e de seus habitantes na grande obra de colonização de Fausto, que o leva à sua definitiva falência humana. Tudo o que acontece nos dois últimos atos do Fausto, por ocorrer contra a Natureza, realiza-se inteiramente sem amor. Pois no início do quarto ato, após Fausto ter sido levado ao alto de uma montanha por uma nuvem e avistar de lá duas formações nubígenas que despertam nele a lembrança do amor (Helena e Margarida), ele percebe que elas ao mesmo tempo “de meu fundo ser levam o

³² Na tradução de Jenny Klabin Segall o sinal interrogativo vem no verso seguinte, que completa a pergunta: “É ódio, é amor, em cuja chama ardemos,/ Do prazer e da dor mutuando, a vaga?” (nota do tradutor).

melhor consigo” (10066), isto é, sua faculdade de sentir amor. Isso significa também a “desnaturação” (*Denaturierung*) de Fausto: seu mais extremo afastamento da Natureza. E porque ele próprio não é mais capaz de dar e sentir amor, ele pode, após fazer ruir sua natureza humana sob a violência da História, tomar parte depois de sua morte em sua devolução à Natureza apenas através da generosa graça: a graça do amor que lhe permite encontrar, na cena das furnas montanhosas, a unidade com a Natureza – aquela fusão de todos os homens com o todo da Natureza, cujo brilho Fausto sentira na juventude mediante o “beijo do amor divino” e, na sua maturidade, por meio do amor de Margarida. “Assim é o onipotente amor, / Que tudo cria, tudo opera” (11872-73). Assim fala o Pater Profundus e anuncia a lei formativa da Natureza. Na cena final do *Fausto*, a oposição entre forma (*Gestalt*) e violência (*Gestalt*), que caracteriza a história dos erros dos homens em sua relação com a Natureza, é superada sob o signo da unidade da forma e do “onipotente amor” enquanto princípio formativo da Natureza.

Tradução: Daniel R. Bonomo

Sobre Natureza e Ciência no *Fausto* de Goethe

Magali Moura

A indagação sobre a contemporaneidade do *Fausto* de Goethe engloba uma questão maior acerca da validade e importância das ideias goethianas no presente momento. A marca dos dias de hoje pode ser sintetizada como uma serena incerteza em relação a tudo que antes havia levado a uma tormentosa e retumbante crise no século passado. O século 20 já se iniciara com a certeza do desencantamento do mundo³³, marcado pelos movimentos artísticos que tinham a crise como mote³⁴.

Determinadas utopias e aspirações foram se esmaecendo ao longo do século 20. A Primeira Guerra trouxe consigo o fim das batalhas corpo a corpo e a transformação de resultados do desenvolvimento das mais inovadoras descobertas científicas em equipamentos bélicos, tendência esta que culminou nas batalhas tecnológicas da Guerra do Golfo e nos atentados terroristas com uso da bactéria Antraz. Os horrores genocidas da Segunda Guerra foram revividos nas atrocidades cometidas durante a guerra nos Bálcãs. A Revolução Russa teve seu epítáfio cunhado com as palavras de ordem que ecoavam durante época da Queda do Muro de Berlim. As certezas adquiridas durante a época da *Aufklärung* mostravam-se vãs, conforme demonstravam Adorno e

³³ Trata-se aqui da conhecida expressão de Max Weber, “*Entzauberung der Welt*” (“desencantamento do mundo”).

³⁴ Refiro-me aqui os movimentos de vanguarda no início do século 20, sobretudo o Expressionismo.

Horkheimer. A crença irrestrita na ciência, no próprio homem e, por conseguinte, no projeto da *Bildung* fora abalada e segundo muitos, posta definitivamente por terra. Se o final do século 19 foi marcado pelo anúncio nietzscheano de que Deus estava morto, o decorrer do século seguinte continua o processo com a morte da crença na irrestrita certeza dada pela ciência e pela morte da crença na trajetória ascendente do desenvolvimento humano.

Este mundo desencantado procura hoje por um reencantamento que talvez não se satisfaça com os livros de Paulo Coelho, nem com as mágicas de Harry Potter, muito menos com as promessas de Paraíso advindas paradoxalmente de atos de terrorismo. A cúpula dos dirigentes mundiais teve em sua última reunião como ponto de pauta a discussão, sem resultados efetivos, de fontes alternativas de energia que possam garantir sobrevivência ao atual modelo econômico baseado no consumo desenfreado e irrestrito³⁵. Cabe então a pergunta acerca do papel que nós, pesquisadores do texto literário, podemos desempenhar na construção ou proposição de novos modelos, cuja base deve estar em novas formas de se olhar para o mundo. Se tudo que temos e vemos hoje é resultado das pesquisas científicas desenvolvidas a partir do cânone que se firmou no século 18, decorrente de um modelo de ciência baseado no esquema newtoniano de causa e consequência, de binarismos, uma possibilidade de pesquisa por alternativas seria justamente voltar um pouco no tempo até a instituição da *Aufklärung*. Ao chegarmos ao final deste túnel do tempo, encontramos quem justamente nesse período decisivo

³⁵ O chamado Grupo dos G 20, do qual o Brasil faz parte, reuniu-se em março de 2008 na cidade de Chiba no Japão para discutir as maneiras mais eficazes de combater os efeitos nocivos das mudanças climáticas, incentivando o desenvolvimento das pesquisas que fomentam o uso das chamadas energias limpas, promovendo o chamado "desenvolvimento sustentável". Essa discussão busca uma adaptação do desenvolvimento industrial com os parâmetros definidos no Protocolo de Kioto formulado em 1999 e que expira em 2012.

ousou tentar apresentar à discussão pontos de vista divergentes: aí encontramos Goethe.

Este cidadão do mundo de origem alemã criou um sistema artístico que não pode ser compreendido sem o auxílio de seus próprios pensamentos sobre o mundo, expressos em seus estudos natural-científicos. Não houve um âmbito do conhecimento humano que houvesse sido poupado da avidez intelectual de Goethe: do íntimo da Terra ao espaço celeste, tudo foi observado e pensado por ele. O mundo em sua interioridade e em sua exterioridade, das rochas às nuvens, da física à religião, tudo foi contemplado por Goethe. Através de suas observações tentou criar um sistema de entendimento do mundo que ultrapassa o limite do texto científico e se institui como uma mesclagem intertextual e interdisciplinar. Ciência e arte em interação é o que podemos ver em muitos de seus textos. Esta ação recíproca toma forma nos textos de Goethe e a imersão em sua leitura e a conseqüente reflexão sobre o que se apresenta ao leitor pode fornecer uma possibilidade de releitura do mundo, de um novo entendimento sobre nós mesmos: humanos, mas ao mesmo tempo tão desumanos. A ida de Goethe à Itália significou tomar como objeto real e livre o que antes somente fora visto em estufas: a visão das plantas no jardim de Palermo leva-o à ideia da planta original. O mesmo ato de "conhecer através de objetos"³⁶ pode ser tomado como exemplar nesta jornada pelo *Fausto*, se tomarmos o texto literário como um objeto que nos possibilita o conhecimento do mundo e também de nós mesmos.

1 Que natureza é essa?

Para sintetizar o pensamento da época, assim como as suas concepções estéticas, podemos mencionar a discussão acerca dos jardins ao longo do século 18. Essa contenda resume o debate que

³⁶ Goethe, HA XI, p.45: "*an den Gegenstände kennenzulernen*"

se travava na implementação do projeto iluminista na Alemanha. Vejamos a seguinte ilustração:



I Palácio de Het Loo (Holanda/ Apeldoorn) e os jardins de Claude Dezgotz.

Os jardins do Palácio de Het Loo, localizado nos Países Baixos, foram originalmente planejados seguindo o estilo barroco do século 17, em uma imitação direta dos jardins de Versailles (hoje eles se encontram reconstruídos segundo essa versão original). A ilustração seguinte nos apresenta um outro estilo, diretamente inspirado nos chamados jardins ingleses de paisagem. No primeiro estilo podemos ver a maestria com a qual a razão humana domina o crescimento da vegetação e constrói caminhos metrificados e milimetricamente traçados na terra. A isso corresponde a mentalidade racionalista cartesiana que matematicamente procurava entender o mundo e construir leis que explicitassem a ordem reinante na natureza.

Ideias advindas da Inglaterra destacam a natureza não como mero cenário, mas sim como força que possui em si uma capacidade plástica ilimitada de engenho de formas. Essa disposição da natureza de ininterrupta criação plástica deve ser alvo de observação e servir como fonte de imitação para o artista: cria-se o que foi denominado por Cassirer de “razão estética”

(*ästhetische Vernunft*; Cassirer: 1994: 121). Falamos aqui, sobretudo, das ideias de Shaftesbury que, via Herder, chegaram até o jovem Goethe e que, mais tarde, serviram-lhe de modelo para o início de suas observações da natureza.

Dissemina-se na Europa a ideia de uma “Revolução de Jardins”, (*Gartenrevolution*), anterior à Revolução eminentemente política que se daria em solo francês anos mais tarde: a substituição do jardim barroco-absolutista pelo jardim de paisagem inglês-liberalista. O jardim do rei (*Garten des Königs*) seria substituído pelo jardim da liberdade (*Garten der Freiheit*)

Como ter então a natureza sempre à disposição como fonte de inspiração, como modelo estético? Criando-se um lugar no qual se pudesse estar em contato direto com ela: nos parques ingleses. Nesse espírito, os jardins barrocos de Het Loo deram lugar a um outro jardim. Portanto, além da distância temporal, uma diferença de concepção distingue os jardins do palácio: a natureza dominada pela mão guiada pela razão cede lugar àquela natureza que deve servir de fonte inspiradora, e, mais tarde, de culto religioso. A lei de causa e efeito seria substituída pela noção de desenvolvimento. A natureza trouxe consigo a marca da história e, com isso, a consciência revolucionária.



II Palácio de Het Loo , pintado por Andreas Schelfhout em 1838.

O jardim barroco de inspiração francesa daria lugar ao jardim paisagístico inglês, no qual a natureza poderia mostra-se de forma livre. Sob essa orientação foi criado por Goethe em Weimar o jardim ao longo do rio Ilm. Obra de um diletante (*Dilletanten*), o trabalho na elaboração do jardim servia-lhe de contrapartida à ação literária. Em carta a Zelter (1828), o jardim transforma-se em lugar de reencontro e reflexão sobre si mesmo: "(...) meu Jardim Junto à Estrela me atrai àquelas horas amigáveis; é lá que consigo me coligir, me unificar e me interiorizar para criar muitas coisas boas."³⁷.



III Jardim Junto à Estrela

³⁷ [“(…) locket mein Garten am Stern zu jeder freundlichen Stunde mich an; dort gelingt mir's, mich zu sammeln und zu manchem guten Hervorbringen mich zu einigen und zu innigen.”] [Goethe: 1828, S. 218. D.B.10: S. 20625]. e assim é descrito por ele: „Ein rechter elehtengarten, nabe genug der Stadt, um ihn leicht erreichen zu können und doch entfernt genug, um dem Staub und Lärm zu entgehen; groß genug, um den Besitzer zu zertreuen, doch zu klein, um ihn zu absorbieren; soviel Land als erforderlich, damit das Auge sich erquicke, der Geist sich ausruhe, soviel Wege, als für einen Spaziergang nötig, und soviel Bäume, daß man sie mit Bequemlichkeit zählen kann.“

A aproximação significativa entre jardim e obra literária é feita pelo próprio Goethe em uma carta a Zelter de 14/11/1827:

É-me, caro e venerado amigo, muito benfazejo quando eu percebo que meus mais velhos e nobres contemporâneos ocupam-se com *Helena*, já que essa obra, um produto de muitos anos, torna-se presente para mim justamente de forma maravilhosa, como as altas árvores no meu jardim "Junto à Estrela", o qual, porém, ainda mais jovem do que essa concepção poética, cresceu a uma altura de modo que um real, causado por si mesmo, aparece como algo maravilhoso, incrível e não passível de ser vivenciado.³⁸



IV Parque às margens do Ilm – Weimar

³⁸ *Es ist mir, theurer verehrter Freund, höchst wohlthätig, wenn ich erfahre, daß meine ältesten edelsten Zeitgenossen sich mit Helena beschäftigen, da dieses Werk, ein Erzeugniß vieler Jahre, mir gegenwärtig eben so wunderbar vorkommt als die hohen Bäume in meinem Garten am Stern, welche, doch noch jünger als diese poetische Conception, zu einer Höhe herangewachsen sind, daß ein Wirkliches, welches man selbst verursachte, als ein Wunderbares, Unglaubliches, nicht zu Erlebendes erscheint. [Goethe: 1827, S. 645. DB 10 S. 20328].*

Estar em meio à natureza³⁹ é estar em um laboratório de criação do qual o homem pode fazer parte e gerar algo em harmonia com ela mesma e também consigo mesmo. Nesse sentido, pode-se ver na criação artística ex-natura como Goethe a propõe, a própria criação de uma obra de arte que se vale de um sentido orgânico, de algo vivo, tanto como uma planta. A natureza em liberdade seria palco ideal para o exercício da liberdade criadora do homem. Insere-se o natural no movimento puramente racional da *Aufklärung* e se abre caminho para a revolução burguesa.

O apelo de Rousseau, "de volta à natureza" (*zurück zur Natur*), é entendido primeiramente não como um apelo nostálgico, mas sim como uma novidade que traz a natureza como algo em si, como fonte de vitalidade e de inspiração, na qual se pode encontrar a própria essência da humanidade: o ato de criação, o elemento gerativo, um *work in progress*. A natureza é descoberta em sua essência prometética em relação à criação puramente divina: *Deus sive natur* (Deus ou natureza) é a concepção espinoziana que servirá de base para o alicerçamento da ideia de obra de arte natural.

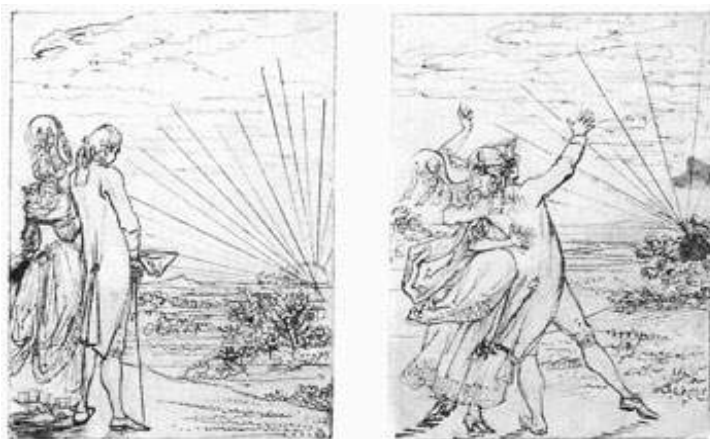
Por outro lado, é na própria obra de arte que se pode achar o elemento natural: "E eu clamo: Natureza! Natureza! Nada tão natureza como os humanos de Shakespeare!"⁴⁰ Em seu primeiro ensaio estético, dirigido a Shakespeare, Goethe que já tinha como hábito procurar na natureza consolo para suas mágoas, exprime nesse texto de juventude sua ideia de arte enquanto expressão do

³⁹ Estar no seio da natureza é tema da seguinte poesia que descreve o sentimento do passio no parque de Ilm: *Übermütig siebt's nicht aus, / hobes Dach und niedres Haus. / Allen die daselbst verkehrt, / ward ein guter Mut beschert. / Schlanker Bäume grüner Flor, / Selbstgepflanzter, wuchs empor. / Geistig ging zugleich all dort / Schaffen, Hegen, Wachsen fort. / Dieser alte Weidenbaum / steht und wächst als nie im Traum. / Sab des Fürstendaches Gluten, / siebt der Ilme leises Fluten.*

⁴⁰ "Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schakespears Menschen" [Werke: Zum Schakespears Tag, S. 6. DB 4 S. 8081]

elemento natural do homem, ato conseguido pela ação do gênio criador.

Estar na natureza é encontrar a essência do humano, poder mergulhar em um estado de espírito que liberta o homem das amarras racionais conforme estipuladas em solo alemão por Christian Wolff e possibilita a evocação ilimitada do sensual. O cultivo da sensibilidade (*Kult der Empfindsamkeit*) abre espaço para o alicerçamento da individualidade. O epíteto sentimental (*empfindsam*) surge na Alemanha através de Lessing pela necessidade de verter para o idioma alemão o vocábulo inglês *sentimental* e traz consigo a vontade de criar uma arte nova, livre das amarras da arte das cortes absolutistas, subsídio para a implementação da arte burguesa.



III Gravuras de Daniel Chodowiecki

A inserção da natureza como ideal idílico a ser vivenciado pelo homem já aparecia na primeira metade do século 18 nos versos de alguns poetas como Barthold Hinrich Brockes, Albrecht von Haller, Salomon Gessner e alcançaria seu ápice em Gottlieb

Klopstock. Anos mais tarde, a vivência imediata (*unmittelbares Erlebnis*) da magnificência da natureza⁴¹ dará lugar à concepção do natural enquanto força geradora continuada. Este ponto de vista incitará Goethe a criar um novo fazer literário, no qual homem e natureza não se opõem, são um só. O apelo à descoberta do natural no homem levaria os jovens do *Sturm und Drang* a valorizar os instintos e os desejos como afirmação do elemento vital e genuíno do homem. Sob esta ótica surgem *Fausto Zero* (*Urfaust*) e *Werther*. Não há como se fazer uma literatura sem falar daquilo que temos como força impulsora: o nosso desejo.

Em *Fausto* esse desejo se torna duplo: o desejo pelo conhecimento e pela posse do objeto belo. Assim também a natureza se faz dupla: possui um princípio de composição harmônico ao qual é subjacente uma ordem inteligível e acessível ao intelecto humano, assim como também é um elemento que gera, como se houvesse um desejo continuado pelo próprio existir sempre adiante⁴² (“*immer vorwärts*”)⁴³.

⁴¹ Ver a poesia "Canção de maio" [Mailied]: “*Wie herrlich leuchtet mir die Natur...*”, escrita em 1774.

⁴² Compare com o pequeno monólogo de Mefistófeles antes de seu diálogo com o estudante na cena "Gabinete de trabalho 2": “Menospreza a razão e a ciência, / Da humanidade a mais alta potência, / Deixa-te só guiar pelo gênio da patranha, / Com suas obras de magia e manha, / E tenho-te na mão, sem condições — / Foi-lhe o destino aquele ânimo dar, / Que o impele a avançar sem restrições, / E com esse seu sôfrego aspirar / Ignora terreares deleitações.” [“*Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, / Des Menschen allerhöchste Kraft, / Laß nur in Blend- und Zauberwerken / Dich von dem Lügengeist bestärken, / So hab' ich dich schon unbedingt- / Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, / Der ungebündigt immer vorwärts dringt, / und dessen übereiltes Streben / Der Erde Freuden überspringt.*”]; [Werke: Faust. Eine Tragödie, S. 82. DB 4 S. 4609]

⁴³ É necessário que se mencione a crítica de Goethe à moda que tomou conta da Alemanha que transformava de um modo geral os jardins barrocos no modelo inglês, seguindo o impulso do gozo sensual. Em seu texto satírico de 1777, *Triumph der Empfindsamkeit*, critica a febre desencadeada por *Werther* que obscurece a capacidade de observar e interpretar os fenômenos e acontecimentos de forma clara e objetiva. No texto de 1799 que permaneceu em forma de fragmento, elaborado em conjunto com Schiller e Heinrich

2 A jornada fáustica: um coro a três vozes

No texto de Goethe, *Sobre o Diletantismo* (*Über den Dilettantismus*), há uma distribuição das artes em quatro categorias: impulso de expressão (*Äußerungstrieb*), impulso para o divertimento (*Lusttrieb*), impulso de imitação (*Nachahmungstrieb*) e, por fim, impulso de construção (*Bildungstrieb*). Nessa última categoria encontram-se, ao lado da arquitetura, o teatro e a arte da jardinagem (*Gartenkunst*). O que isso nos diz respeito? A inclusão da arte de construção a partir de elementos naturais na mesma categoria do teatro instaura uma relação dessas duas artes com o conceito de *Bildung*, que pode ser interpretado como aquele que essencialmente lida com formas e sua manipulação. Este impulso construtor-formador se relaciona simultaneamente com o tempo, o espaço e a ação, o que é a essência do teatro. Chegando ao teatro, alcançamos nosso tema: *Fausto*. Sob o prisma de uma arte que procura por novas formas, característica da instauração de um novo cânone na literatura alemã de então, a explicitação do drama de um personagem em estado de formação promove a unificação

Meyer, *Über den Dilettantismus*, fala-se explicitamente sobre os prejuízos causados pela paixonite (*Schwärmerei*) com a qual as pessoas de modo geral se deleitavam em meio aos jardins no estilo inglês, afastando-se da realidade: “Aquilo que é real é tratado como uma obra de fantasia. A paixonite por jardins segue para além do infinito” [“*Reales wird ein Phantasieverk behandelt. Die Gartenliebhaberei geht auf etwas Endloses hinaus.*”] (WA, 19: 322). O excesso afasta o sujeito daquilo que a natureza poderia lhe oferecer como ganho: “O ideal no real; o anseio pela forma em massas disformes” [“*Ideales im Realen; Streben nach Form in formlosen Massen.*”] (Idem). Um dos prejuízos para o todo (*fürs Ganze*) é apontado como a “mistura de arte e natureza” (*Vermischung von Kunst und Natur*; Idem), o que nos fornece suporte para a tese advogada neste trabalho, de que sem o apoio dado pela ciência, baseada na formação e conscientização (assenhoramento) dos sentidos, não haveria possibilidade de estruturação da obra de arte, por conseguinte, de desenvolvimento estético do cânone do Classicismo conforme Goethe e Schiller propõem.

entre forma e conteúdo: o gênero dramático associa-se seminalmente ao drama do personagem e, de forma natural, a peça tem o mesmo nome do personagem. O que acontece superficialmente, o desenrolar da ação de Fausto-personagem está em íntima ligação com a própria construção de um modelo de arte preocupado com a formação. Isso nos leva à instituição de uma organicidade entre a estrutura do drama e a ação dramática, criando uma estética orgânica, conforme Goethe apresenta como modelo estético após sua volta à Itália em seu texto *Simple imitação da natureza, maneira e estilo* (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*)⁴⁴.

A seguir pretende-se demonstrar como a presença das concepções científicas de Goethe promove um diálogo com seu texto dramático. Isso acontece através de uma estrutura de três camadas. A primeira é aquela na qual se pode perceber no texto a presença explícita de concepções relacionadas aos conceitos de ciência e natureza, ou seja, fala-se sobre acepções relativas a esses conceitos. A segunda dá-nos mostras de como as pesquisas de Goethe no âmbito da ciência natural aparecem metaforicamente em seu texto. A terceira camada, mais sutil e invisível, é uma costura que une as partes do texto de forma dinâmica, com a intenção de inscrever no texto as mesmas leis que podemos ver na natureza, nomeadamente as leis de polaridade (*Polarität*) e intensificação (*Steigerung*). Esta presença ora velada e sutil, ora explícita, é uma das formas que garante a vitalidade do texto goethiano, além da presença de questões instigantes e ainda enigmáticas.

2.1 A jornada pela superfície

Embora a presença da natureza seja constante no drama, ela não é alvo de contemplação direta como acontece em *Werther*,

⁴⁴ Vide a análise proposta pela autora em MOURA: 2006.

mas sim, primeiramente, de procura intelectual e, por fim, como âmbito a ser dominado pelo engenho humano. Como objeto de anseio intelectual, ela é tematizada no monólogo de abertura da chamada “tragédia do sábio” (*Gelehrtehtragödie*). O tom desesperado e melancólico, mas ao mesmo tempo pleno de soberba, com que a peça se inicia dá-nos mostras da ânsia ilimitada de Fausto — sua intenção de investigar e, por fim, conhecer e possuir o segredo do próprio existir: “Para conhecer os segredos que o mundo / sustentam no seu interior mais profundo / intuir forças vivas, sementes, / E largar as palavras indigentes” (Barrento: 49; “*Daß ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält; / Schau alle Wirkenskraft und Samen, / Und tu nicht mehr in Worten kramen.*“/ vv. 382-385). Sentindo-se emparedado pelos limites da ciência meramente experimental e classificatória⁴⁵, Fausto anseia utopicamente pelo conhecimento ilimitado que o desembaraçará dessas amarras, o que o faria sentir-se: “livre das névoas do saber” (Barrento: 51; “*Wissensqualm entladen*”). Dessa forma, procura aproximar-se da própria força movente da natureza conforme se encontra encerrado nas sementes. Essa característica da natureza é ora apresentada no singular, ora no plural: são as “forças da natureza” (*die Kräfte der Natur*; v.415), a “natureza ativa” (*die wirkende Natur*; v.441), a “natureza infinita” (*unendliche Natur*; v.455), as “fontes de toda vida” (*Quellen alles Lebens* v.456); “a natureza e suas sacras esferas” (*die Natur und ihre heil’gen Kreise*; v. 1035).

Fausto entrega-se à magia e evoca o espírito da Terra:

⁴⁵ Vide em *Poesia e Verdade* a apresentação da ciência da época a partir da crítica que Goethe faz do livro de Buffon.



IV Goethe - Espírito da Terra

Espírito:
Nas vagas da vida, vendavais de acção,
Me vês subir, descer,
Tecer fios neste pano!
Nascer e morrer,
Eterno oceano,
Alternando a trama,
A vida uma chama,
E sentado ao tear vibrante do tempo
Teço à divindade o seu manto vivo.

Conforme indica Schöne (215), a relação entre magia e natureza já havia sido estabelecida por Goethe desde seus anos de juventude: 'Me agradava de modo especial a "Cadeia áurea de Homero"⁴⁶, através da qual a natureza, se bem que talvez de

⁴⁶ Aurea Catena Homeri, livro de Anton Josef Kirchweger. Vide versão em inglês no site: <http://www.levity.com/alchemy/catena1.html>. [...Tendo observado todas estas coisas, conheceremos o superior e o inferior de Hermes, a cadeia de ouro de Homero, o anel de Platão, e convencer-nos-

maneira fantasiosa, é representada por um belo encadeamento"⁴⁷ Este sentido de união e de concatenação é o que, segundo Goethe, deve ser preservado como ideia fundamental da natureza: “Como tudo no todo vai fundir-se, / E atuam e vivem uns nos outros / Os seres?” (D’Ornelas: 42; *Wie alles sich zum Ganzen webt, / Eins in dem andern wirkt und lebt!*; vv.447-448). Cabe então a própria questão levantada por Goethe: como compreender o vivo através de uma ciência que não seja viva? A metodologia científica deve se adequar ao seu objeto de estudo, sendo então impossível entender algo que se caracteriza pelo encadeamento e progressividade através de uma ciência calcada no não-vivo, no que é imutável.

3.2 A jornada pelas metáforas

Comecemos este passeio pela cena do *Prólogo no Céu*, mais exatamente no diálogo entre o Senhor e Mefistófeles quando é tematizada a natureza humana pela relação entre racionalidade e sensualidade:

Que os homens se atormentam, disso sei.
O pequeno deus do mundo não mudou,
Desde o primeiro dia mui singular ficou.
Viveria melhor, se não fosse enganado

emos que uma coisa se transmuta noutra e, pela vicissitude das coisas, se torna na mesma, ou muito semelhante à que tinha sido anteriormente. Não é difícil de concluir — pois tudo foi uma só e única matéria da qual tudo se originou — que é absolutamente imprescindível que uma coisa se mude por retrogradação na mesma, uma vez que a água é o seu primeiro princípio. Apliqui agora esta regra a tudo quanto vai seguir-se neste tratado; será um avanço não pequeno, para a nossa Arte. [Aurea Catena Homeri (1723), I, 5]

⁴⁷ “*Mir wollte besonders die »Aurea Catena Homeri« gefallen, wodurch die Natur, wenn auch vielleicht auf phantastische Weise, in einer schönen Verknüpfung dargestellt wird;*“ [Werke: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Goethe: Werke, S. 10480 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 342) <http://www.digitale-bibliothek.de/band4.htm>]

Pelo lampejo da luz com o que haveis dotado;
Razão lhe chama, e serve-lhe afinal
Para ser mais bicho que qualquer animal.⁴⁸

A fala de Mefistófeles contrapõe-se aos hinos recém entoados pelos anjos em louvor às obras divinas. Ataca diretamente aquilo que se encontra no mais alto nível da escala dos seres criados pelo Senhor: o homem, cuja “natureza vil” dispõe de sua razão, daquilo que deveria ser considerado com sua mais nobre especificidade, e a coloca a serviço da satisfação de seus desejos. As luzes estão a serviço da obscuridade, das motivações enraizadas nos recônditos obscuros da alma, do desejo humano. “O pequeno deus do mundo” (*der kleine Gott der Welt*) encontra-se na terra em estado de eterna permanência, ou seja, é hoje o que fora desde o início dos tempos: “O pequeno deus do mundo não mudou, / Desde o dia primeiro mui singular ficou” ((...) *bleibt stets von gleichem Schlag, / Und ist so wunderbar als wie am ersten Tag.*)⁴⁹. A singularidade (*Wunderlichkeit*) do homem, na qual aposta ironicamente Mefistófeles, é a negação da ideia de que o homem evolui, de que há possibilidade de transgressão, de superação.⁵⁰ Neste sentido, ao negar o devir (*werden*) e afirmar o estado de intransitabilidade,

⁴⁸ *Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen. / Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, / Und ist so wunderbar als wie am ersten Tag. / Ein wenig besser würd' er leben / Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; / Er nennt's Vernunft und braucht's allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein.* [Goethe-HA Bd. 3, S. 17]

⁴⁹ Mais adiante, Mefistófeles define com maior clareza o que pensa do homem: “*der Mensch, die kleine Narrenwelt,*” (v.1347; “esse pequeno e néscio mundo, o Homem”; Barrento : 90)

⁵⁰ É necessário ter-se em mente que o projeto de *Bildung* (formação) conforme estabelecido por Goethe pressupõe um desenvolvimento progressivo, mas com uma perspectiva não necessariamente linear. A presença da “escada de Jacó (*Jakobsleiter*) no ideário de Goethe é evidente: “E Jacó sonhou: e eis que uma escada era posta na terra, porque o sol era posto; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela; e eis que o Senhor estava em cima dela” (Gêneses 28:12, 13).

Mefistófeles surge como o genuíno elemento de destruição, o símbolo do mal absoluto⁵¹. A aposta pretensamente firmada com o Senhor sustenta-se pela negação do elemento natural enquanto transformação, baseado na ideia de eterna repetição do mesmo, ou seja, a submissão do que é vivente às leis da matéria conforme propostas pela ciência racionalista. O elemento histórico, ponto de vista ganho com o advento da modernidade é negado em favor da manutenção da hierarquia absoluta: o reacionário em lugar do revolucionário. Como esta ideia de mundo imutável está condenado pela modernidade, a aposta só será ganha por Mefisto, caso Fausto insista em ficar ligado ao mundo que está prestes a desaparecer. Nesse sentido, a solução proposta por Goethe é transformar Fausto em símbolo do homem moderno em confronto direto com aquelas forças que insistem com que o herói controverso desta saga permaneça como aquele da saga renascentista, o qual, por sua vez, parece-se muito com aquele que permanece preso ao mundo do espetáculo, marca de nossa contemporaneidade.

O espectador tem diante de si a encenação de uma conquista, do ir além das fronteiras do uso da razão, *Schein des Himmelslicht* (lampejo de luz), dada por Deus enquanto força de criação. Poderíamos facilmente deduzir que se trata aqui de uma supervalorização da razão em detrimento do sensual, mas é mais do que isso. É a visão de que a razão humana tem de seguir as mesmas leis que geram a natureza e que lhe possibilitam a criação de novas formas. Fausto necessita encontrar o elemento natural

⁵¹ Mefistófeles: „*Ich bin der Geist, der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, daß es zugrunde geht; / Drum besser wär's, daß nichts entstünde. / So ist denn alles, was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element.*“ [Goethe-HA Bd 3, S. 47] Eu sou o espírito que só sabe negar! / E com razão: tudo o que nasce e vê / É digno apenas de morrer outra vez. / Melhor seria, pois, nada nascer. / Assim, tudo o que no vosso dizer / É pecado, ruína, em suma, o Mal — / Esse é o meu elemento original” (Barrento : 89)

ligado à razão, garantir sua própria formação (*Bildung*) através da união do desejo ao racional, como uma alquimia moderna equilibrando o dionisíaco e o apolíneo, unidos por Eros: "O que está em devir e eternamente vive / Vos prenderá nos doces laços do amor" (*“Das Werden, das ewig wirkt und lebt, / Umfass’ euch mit der Liebe holden Schranken”*).

Este é o significado da exclamação de Fausto: “Duas almas tenho em meu coração” (Barrento: 78; *“Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust”* v. 1112), almas que amalgamadas formam uma só: a unidade na duplicidade (*“A dupla metade! B:560; Geeinte Zwiennatur, v. 11962*). São as duas forças que impulsionam o homem: “Não conheces mais que uma aspiração, / Da outra melhor é nada saber!” (Id.; *Du bist dir nur des einen Triebs bewußt, / O lerne nie den andern kennen!*; v. 1110-1111).

A duplicidade surge também como paradoxo, criando-se uma tensão entre dois pólos contrários e que se encontram unidos na mesma assertiva. Um exemplo pode ser encontrado nos últimos versos do *Prólogo*, trecho no qual se explicita a intenção primeira do Criador: “fixai o fenômeno livre / E fugaz em pensamento fundador” (*was in schwankender Erscheinung schwebt, / Befestiget mit dauernden Gedanken*). Essa tarefa é proposta como um imperativo categórico a seus filhos legítimos (“vós, os veros filhos do divino”; *“ibr, die echten Göttersöhne”*; v. 344), metáfora da busca pelo próprio princípio criador que está contido em cada aparição fenomênica, cabendo ao cientista, tanto quanto ao artista descobrir.

2.3 A jornada pelos fundamentos

Após uma série de conversas com Goethe sobre ciência da natureza, o teólogo suíço Georg Christoph Tobler (1757-1812) publica anonimamente um texto, “A natureza” (*Die Natur*), tido por muitos anos como a súpula do pensamento goethiano. Nele a natureza é apresentada de forma pujante e envolvente:

Natureza! Somos circundados e envolvidos por ela — incapazes de sairmos dela e de nela irmos mais fundo. Intrusos e desavisados, ela nos toma no círculo de sua dança e nos conduz adiante até que estejamos cansados e caiamos em seus braços.

Ela cria sempre novas formas; o que está nunca esteve, o que foi não volta — Tudo é novo e ainda assim sempre o antigo.

Mas essa visão modifica-se em Goethe, sobretudo após sua estada na Itália e seu confronto com a planta primordial (*Urpflanze*). Essa descoberta que reúne o visto com o apreendido, propõe uma intrínseca união entre a metodologia experimental e a especulação metafísica. Formula então sua concepção de ciência baseada nas leis de polaridade (*Polarität*) e intensificação (*Steigerung*):

A completude, porém, que lhe [ao texto “*Die Natur*”] falta, é a visão das duas grandes rodas motrizes de toda natureza: o conceito de polaridade e intensificação, pertencente aquela (polaridade) à matéria, na medida em que a pensamos de modo material, esta (intensificação) sendo seu contrário, na medida em que a pensamos espiritualmente; aquela (polaridade) está em um sempre constante atrair e repelir; esta (intensificação) em uma tendência contínua de ascensão. Como porém nem a matéria pode existir e ser efetiva sem o espírito e o espírito sem a matéria, assim a matéria é capaz de intensificar-se tanto como o espírito não deixa que se lhe tire o atrair e repelir; como só é capaz de pensar aquele que suficientemente separou para então ligar e

suficientemente ligado para novamente ser capaz de separar. 52

Uma das passagens que pode ser tomada como primeiro exemplo da existência da polaridade enquanto fundamento estrutural do drama é a alternância que se estabelece entre luz e sombra no *Prólogo*. Fausto deverá alcançar a claridade (metaforicamente estabelecida pela subida aos céus) paradoxalmente não pela ação da força do bem, mas através do “espírito das trevas”: o jogo entre esses elementos contrários gera a dinâmica da peça e forja uma polaridade que impulsiona as ações dramáticas. Muito embora esteja no texto que a tarefa de promover a iluminação é uma missão sob responsabilidade do Senhor, é o “senhor das trevas”, Mefistófeles, entendido enquanto Lúcifer, aquele que dá a luz, quem deve conduzir Fausto, tomado como paradigma do humano, à claridade. Fala o Senhor: “Se é certo que hoje me serve em confusão, / Em breve eu o trarei à claridade” (“*Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, / So werd ich ihn bald in die Klarheit fübren*”; v. 308-309).

Pouco antes, Mefistófeles havia se ressentido da ausência do humor no mundo celeste, mas esse riso do qual sente falta, que é no fundo apenas troça, acaba por se revelar como elemento legítimo do Senhor. Na fala supracitada podemos perceber uma certa ironia, já que este “eu” será a figura do mal manipulada pelo Senhor e não ele mesmo. Isto demonstra o grande ridículo a que

⁵² Die Erfüllung aber, die ihm fehlt, ist die Anschauung der zwei großen Triebkräfte aller Natur: der Begriff von Polarität und von Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sich der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen; wie derjenige nur allein zu denken vermag, der genugsam getrennt hat, um zu verbinden, genugsam verbunden hat, um wieder trennen zu mögen. [Goethe-HA Bd. 13, S. 48]

no fundo é colocado o pretense elemento do mal, levando ao entendimento do paradoxo contido nos seguintes versos, quando Mefisto diz a Fausto quem é: “Da força uma parcela / Que sempre quer o Mal e o Bem faz nascer dela” (“*Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft*”; v. 1335). Controvérsias ideológicas à parte, queremos fixar aqui apenas o jogo dialético com o qual Goethe sustenta sua ação dramática e que acaba por aproximá-la do mesmo jogo que sustenta a polaridade dinâmico-criadora da natureza com seus ciclos incessantes de expansão (*Ausdehnung*) e *Zusammenziehung* (concentração), conforme encontram-se em vários de seus estudos natural-científicos, e também em sua autobiografia⁵³.

Comparemos o que expõe a esse respeito na *Doutrina das Cores* (*Farbenlehre*) com o que está descrito em *Poesia e Verdade* (*Dichtung und Wahrheit*):

Por mais que pensem de modo diferente, observadores da natureza dignos de crédito concordam que tudo o que aparece, tudo o que se manifesta como fenômeno, deve indicar ou expor uma cisão originária, que pode ser unificada, ou uma unidade primordial, que pode ser cindida. Cindir o que está unido, unificar o que está cindido é a vida da natureza, eterna sístole e diástole, eterna síncrise e diácrise, inspiração e expiração do mundo, no qual vivemos, criamos e somos. (Trad. Marco Giannotti)

Mas é suficiente reconhecer que nos encontramos numa situação que, embora parecendo rebaixar-nos e esmagar-nos, nos incita e nos obriga mesmo a elevar-nos e cumprir os desígnios da Divindade, sem nos

⁵³ Vide *Metamorfose das Plantas* (*Metamorphose der Pflanzen*), *Poesia e Verdade* (*Dichtung und Wahrheit*; HA 9: 352)

esquecermos, muito embora forçados, por um lado, a encerrar-nos no nosso eu, de nos desprender dele, por outro lado, mediante uma atividade regular. (*Poesia e Verdade*; p. 273; Trad. Leonel Vallandro)

No primeiro trecho é apresentada a ideia de que o mundo se forma pela interação constante entre separação e reunião e essa dinâmica mantenedora da vida não pode ser exterior e estranha ao homem, já que está no mundo do qual faz parte. O que lhe é exterior, necessariamente está em seu interior. Esta concepção será a base tanto de sua ciência como também de sua arte.

Se está dado com a morte de Euphorium o fim da *Kunstperiode*, da arte pela arte, Goethe ironicamente apresenta ao homem moderno a possibilidade da descoberta de si mesmo, enquanto processo de desenvolvimento da autoconsciência, através da arte, ou melhor, pelo exercício ativo da arte, concebida não como mero espetáculo destinado à fruição, mas ao despertar da consciência voltada para si e, sobretudo, para o mundo. O homem pode descobrir a si mesmo não só enquanto eu, mas como nós: o aspecto social suplanta o individual, mas só na medida em que podemos resolver o enigma da esfinge.

3 Conclusão

Goethe estabelece como passo primordial para a efetivação de uma ciência a ligação intrínseca entre o cientista e o objeto estudado, como um mergulho na essência do que se pesquisa, uma metodologia baseada na descoberta da essência e de ligação com ela.

Existe uma delicada empiria que se faz de forma mais intensa possível idêntica ao objeto e, desta forma, torna-se propriamente teoria. Essa intensificação da capacidade espiritual, porém,

pertence a um tempo altamente instruído. (*Anos de peregrinação de Wilhelm Meister*. 2º livro Considerações no sentido de um peregrino. Arte, Ética, Natureza; trad. Autora)⁵⁴

O que pressupõe para a ciência também pode ser transposto para a arte, em especial, em relação ao teatro. Em uma de suas últimas cartas antes de morrer, diz Goethe a Humboldt (17 de março 1832):

Quanto mais cedo o homem perceber que existe um ofício, uma arte que o ajuda a uma intensificação regulada de seus talentos naturais, tanto mais feliz ele é; o que ele também recebe exteriormente não prejudica em nada sua individualidade inata.⁵⁵

Ao se representar um teatro dentro do teatro, Goethe coloca à disposição do espectador a possibilidade de promoção de uma intensificação, *Steigerung*, em uma nova formulação do conceito de teatro. Se Aristóteles almejava com o teatro a purificação da alma do espectador, Goethe procura apresentar a possibilidade de ativação do que ele caracterizou como “rodas motrizes da natureza” (“*Triebkräfte der Natur*”) que também está no homem, como forças anímicas e espirituais.

O representado surge à vista do espectador como um objeto da natureza à visão do cientista natural. Por isso não se trata

⁵⁴ Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an. [Goethe-HA Bd. 8, S. 302]

⁵⁵ Je früher der Mensch gewahr wird, daß es ein Handwerk, daß es eine Kunst gibt, die ihm zur geregelten Steigerung seiner natürlichen Anlagen verhelfen, desto glücklicher ist er; was er auch von außen empfangt, schadet seiner eingebornen Individualität nichts.

de apresentar em *Fausto* algo concluso, algo do qual se possa inferir simplesmente o certo ou errado, o bem ou o mal. O paroxismo de sua ascensão aos céus serve-nos como ponto de partida, o final da leitura, ou, mais raro o encerramento da sessão de teatro, não é um ponto final, são apenas reticências. Como se sabe, a saga goethiana não é a explicitação do processo de formação de Fausto⁵⁶, mas o que se deixa muitas vezes escapar é o quanto ela pode ser um instrumento **de nossa** complexa *Bildung*. Saindo da esfera de uma simples encenação, não só pela sua complexa estrutura de composição, como pela sua extensão, Fausto pode ser tomado como um fenômeno. Eis o significado da palavra:

A palavra “fenômeno” vem do termo grego ‘*phainómenon*’, através do latim tardio ‘*phaenomenon*’, que tem o sentido de ‘todo acontecimento natural ou social que possa ser percebido por nossos sentidos’. Mas é mais utilizado para se referir a algo que seja surpreendente e/ou raro. Da mesma forma, também se refere a uma pessoa capaz de algo excepcional, muito acima do normal. (Aulete Digital).

Não se trata em *Fausto* de um *Urphänomen*, fenômeno primordial, mas de uma aparição fenomênica da complexidade estrutural do homem e de sua história, diante da qual, através da leitura, cada um pode inscrever um pouco da sua e, por conseguinte, da história do mundo.

4 Referências bibliográficas

⁵⁶ *Nicht ein Bildungs- oder Reifungsprozess ist das Thema des “Faust”, sondern das menschliche Leben als Weg eines Irrenden, den sein Streben schließlich zur Wahrheit führt.* [HERMES: 2005, 131].

- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Briefe – Tagebücher – Gespräche*. Cd-Rom. D.B.10. Berlin: Directmedia Publishing GmbH, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*. 2ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto I: Uma tragédia (Primeira parte)*. Apresentação, comentários e notas de Marcus Mazzari. Trad. Jenny Klabin Segall. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Tradução de Antonio Feliciano De Castilho. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb000011.pdf>>. Acesso em 08/05/2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Memórias: Poesia e Verdade*. Trad. Leonel Vallandro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília / HUCITEC, 1986.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Werke*. Cd-Rom. DB 4. Berlin: Directmedia Publishing GmbH, 1998.
- HERMES, Eberhard. *Johann Wolfgang Goethe: Faust, der Tragödie erster Teil*. Leipzig, Düsseldorf, Stuttgart: Klett, 2004.
- KIRCHWEGER, Anton Josef. *Aurea Catena Homeri*. Versão em inglês no site: <http://www.levity.com/alchemy/catena1.html>. Acesso em 15.06.2008.

SCHÖNE, Albrecht. Kommentare zu Faust. IN: GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bände*. Frankfurt am Main: Deutsche Klassik Verlag, 2005.

WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo, Cultrix, 1972.

III

HOMEM, LITERATURA E TEATRO

O *Fausto* de Goethe e o conceito de *Weltliteratur*

Isabela Maria Furtado Kestler

Pretendo aqui construir uma ponte entre o conceito de *Weltliteratur* (literatura universal) e o III Ato do *Fausto II* de Goethe. Em primeiro lugar, apresentarei alguns aspectos desse III Ato e a seguir o conceito de *Weltliteratur*, apontando suas características principais e destacando sua relevância e atualidade. A ideia de *Weltliteratur* é apresentada programaticamente e exposta em cartas, comentários e resenhas exatamente entre os anos de 1827 e 1830 durante os quais Goethe se empenha em terminar o *Fausto II*.⁵⁷ Ao comentar a história do surgimento do *Fausto II*, Jochen Schmidt, por exemplo, assinala que, a partir da segunda metade dos anos 20 do século 19, Goethe tem cada vez mais consciência da sua própria dimensão histórica e europeia. É nos anos 20 que vêm a lume várias traduções do *Fausto I* para o francês e o inglês. A propósito: a primeira tradução para o português foi publicada em 1867 por Agostinho D'Ornellas em Portugal.

Os tradutores do francês e do inglês vêm a Weimar visitar Goethe. Eugene Delacroix cria para a tradução francesa uma série de litografias e Hector Berlioz compõe em 1829 a partitura de suas *Huit Scènes des Faust*. Entre 1827 e 1831 são compostas na França várias óperas *Fausto* que testemunham a repercussão da obra

⁵⁷ Ver SCHÖNE (2005: 34).

naquele país. Além disso, pintores se deslocam para Weimar para retratar Goethe, assim como escultores para modelar bustos do autor. O poeta de Weimar torna-se assim uma espécie de monumento vivo, exatamente na época em que redigia o *Fausto II*. (SCHMIDT 1999: 211-212) Reinhart Koselleck ao abordar a obra autobiográfica de Goethe chega à mesma conclusão que Jochen Schmidt. Segundo Koselleck (1993: 31), Goethe com a idade avançada passou a conceber a si mesmo numa perspectiva histórica.

1 A Fantasmagoria Clássico-Romântica: O III Ato do *Fausto II*

A redação e concepção do III Ato espelha, de certa forma, a consecução do projeto grandioso de ambas as partes do *Fausto*. Assim como o *Fausto I* e o *Fausto II*, o III Ato é também um projeto literário de longa maturação. Lembremo-nos aqui que *Fausto* pode ser considerada a obra de uma vida inteira, pois Goethe se dedicou ao tema com várias interrupções pelo menos de 1772 até 1832, quando pouco tempo antes de morrer encerrou o *Fausto II* com a recomendação de que fosse publicado somente após sua morte.

Por volta de 1800 ainda sem ter concluído o *Fausto I* e sem ter, na época, concebido um esboço detalhado do que viria a ser mais tarde a segunda parte do *Fausto*, Goethe começa a redigir o III Ato que, no entanto, permanece por bastante tempo apenas um fragmento de 265 versos. Esse fragmento se inicia com a aparição de Helena em Esparta diante do palácio de Menelau e termina com uma fala de Fórcide/Mefistófeles. Fausto não está presente todavia nesse fragmento, que Goethe intitula de Helena. É importante, no entanto, salientar aqui, que Goethe desde esse início já considerava esse III Ato como o clímax, o ponto culminante da peça que nem sequer havia começado a escrever. Schiller, para quem Goethe leu

esse fragmento, concorda com essa ideia e aprofunda essa reflexão em carta a Goethe de 23 de setembro de 1800:

Se o Sr. conseguir realizar essa síntese da nobreza e da barbárie, o que eu não duvido, então encontrará facilmente a solução para o restante desse ato e então não terá dificuldade de estabelecer e dispor, por assim dizer analiticamente, a partir desse ponto o sentido e o espírito das partes restantes. Porquanto esse clímax, como o Sr. mesmo o denomina, deve ser visto de todos os outros pontos do todo e vislumbrar todos esses pontos.⁵⁸

O que Schiller denomina aqui de síntese da nobreza e da barbárie é o que ambos entendiam como sinônimos de Classicismo e Romantismo, ou mais precisamente ainda Antiguidade Clássica e Idade Média Alemã.

Somente a partir de 1825 é que Goethe volta a elaborar o III Ato e a redação – por força de inúmeros contratempos e atividades como, por exemplo, o incêndio do Teatro de Weimar, o início da construção do novo teatro assim como as festividades do 50º aniversário da entronização do grão-duque de Weimar – se estende até a segunda metade de 1826. Em duas cartas escritas em 22 de outubro de 1826, uma ao amigo e interlocutor de toda uma vida, Wilhelm von Humboldt e outra ao colecionador de arte alemã medieval Johann Sulpiz Boisserée⁵⁹, Goethe anuncia com

⁵⁸ „Gelingt Ihnen diese Synthese des Edeln mit dem Barbarischen, wie ich nicht zweifle, so wird auch der Schlüssel zu dem übrigen Teil des Ganzen gefunden sein, und es wird Ihnen alsdann nicht schwer sein, gleichsam analytisch von diesem Punkt aus den Sinn und Geist der übrigen Partien zu bestimmen und zu verteilen. Denn dieser Gipfel, wie Sie ihn selbst nennen, muss von allen Punkten des Ganzen gesehen werden und nach allen hinsehen.“ IN: STAIGER, Emil (Org.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt a. M., Insel Taschenbuch, 2005. p. 876.

⁵⁹ Johann Sulpiz Boisserée (1783-1854) e seu irmão mais novo Melchior eram colecionadores de arte medieval alemã e holandesa. Boisserée ficou conhecido

entusiasmo a conclusão do III Ato. Em ambas as cartas, Goethe expõe seu júbilo e intensa felicidade por ter finalmente terminado esse ato.⁶⁰ Além disso, revela nas duas cartas que Schiller em 1800 o havia estimulado decisivamente a continuar a obra. Explica também que o III Ato é uma de suas concepções mais antigas, tão antiga quanto a ideia de escrever o *Fausto*, pois se baseia na tradição do teatro de marionetes, segundo a qual Fausto exigira de Mefistófeles que lhe trouxesse Helena para que ambos se unissem em matrimônio. Goethe enfatiza que esse III Ato preserva a unidade de ação e lugar e exatamente por ser uma fantasmagoria, ou seja, como o tempo aqui é irrelevante, tudo é atemporal, consegue manter também a exigência da unidade de tempo, segundo as regras da tragédia expostas por Aristóteles (1961) em sua obra *Arte poética*.

No ano seguinte, Goethe publica esse III Ato com o título de *Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenpiel zu Faust* (Helena, fantasmagoria clássico-romântica, entreato ao Fausto) no 4º volume de suas Edições Completas. Nos anos seguintes, então, até 1831, Goethe consegue concluir o *Fausto* II.

Não cabe aqui uma explanação detalhada dessa fantasmagoria clássico-romântica. O III Ato em si tem inúmeras camadas de significação e uma multiplicidade estonteante de perspectivas, pois tece, entretece, compõe um painel multicolorido e polifônico de 3.000 anos de história: da queda e ruína de Tróia à batalha de Missolunghi na Grécia em 1824. No cerco a Missolunghi o poeta inglês Lord George Byron, que participava da insurreição na Grécia contra o domínio turco, morre de malária. Goethe sempre se referiu a poesia de Byron com enorme admiração e assim ele explica a Eckermann o final do III Ato:

por ter se empenhado durante anos pelo término da construção da catedral de Colônia.

⁶⁰ Trechos das duas cartas estão citados em: GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I*. Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. p. 442-443. [Hamburger Ausgabe].

Não podia eleger como representante dos novos tempos poéticos senão ele, que deve ser indubitavelmente considerado como o maior talento do século. Além disso, Byron não é antigo nem romântico porque é como a época de hoje. Precisava de um homem assim. E também me convinha pela sua natureza insatisfeita e sua tendência guerreira que o levou ao desastre de Missolonghi. (...) Imaginara anteriormente uma conclusão muito diversa e aliás bem satisfatória; não lh'a quero também desvendar. Depois, com os sucessos de Missolonghi e a morte de Byron, renunciei àquilo tudo. 61

O III Ato se destaca primordialmente no conjunto da obra por várias razões. Em primeiro lugar, porque, como já mencionado acima, trata-se do clímax do conjunto *Fausto I* e *II*. Helena, como símbolo da beleza e da perfeição da Antiguidade grega, surge em ambas as partes do *Fausto* como símbolo do amor e dessa forma como a imagem, a aparição fulgurante do triunfo de Eros por excelência. Fausto sempre em busca, insatisfeito, persegue essa visão de completude erótica, de perfeição desde o início de sua trajetória com Mefistófeles. Já no *Fausto I*, Helena aparece refletida no espelho mágico na cena 'Cozinha da Bruxa'. A visão de Helena seduz Fausto:

Que vejo?

⁶¹ ECKERMANN, Johann Peter: *Conversações com Goethe*.p. 248. Em alemão: Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit", sagte Goethe, "niemanden gebrauchen als ihn, der ohne Frage das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst , ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner krieglerischen Tendenz, woran er in Missolonghi zugrund ging. (...) Ich hatte den Schluss (...) früher ganz anders im Sinne, ich hatte ihn mir auf verschiedene Weise ausgebildet und einmal auch recht gut, aber ich will es euch nicht verraten. Dann brauchte mir die Zeit dieses mit Lord Byron und Missolonghi, und ich ließ gern alles übrige fahren.Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe*... p. 256.

Que divina aparição
Se me mostra neste espelho de magia?
As tuas asas, Amor, queria
Para me levarem a essa região!
Mas ah, se não ficar tão longe dela,
Se aproximar-me mais ainda quiser,
Envolto em névoa só a posso ver –
De uma mulher a imagem mais bela?⁶²

Fausto, inebriado com essa visão, quer voltar a mirar a imagem no espelho. Mefistófeles no entanto não permite que ele volte a olhar no espelho e sentencia sarcasticamente:

Não, não! Dentro em breve o modelo
De toda a mulher, irás ver.
(Em voz baixa) Com a poção no corpo, se te acena
Qualquer mulher, nela verás Helena?⁶³

*Nein! Nein! Du sollst das Muster aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir sehn.
(Leise). Du siehst, mit diesem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe.*⁶⁴

A poção de rejuvenescimento, que Fausto bebe na ‘Cozinha da Bruxa’, e a visão de Helena no espelho preparam Fausto para a experiência amorosa com Margarida.

No 1º Ato da 2ª parte da tragédia, Fausto a pedido do Imperador resgata Helena do Reino das Mães somente como espectro. E ao tentar arrebatá-la, acaba por destruir o espectro. O cenário explode e Fausto desfalece. Só desperta na cena ‘Noite de Walpurgis clássica’, nos campos da Grécia, onde mais uma vez

⁶² GOETHE, J. W.: *Fausto...* p. 139-140.

⁶³ GOETHE, J.W.: *Fausto...*p. 149.

⁶⁴ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen* I... p. 84.

procura um caminho, um guia, para descer ao Hades em busca de Helena. Segundo Jochen Schmidt (1999: 235), o desenrolar dos acontecimentos nos dois primeiros atos da 2ª parte conduzem Fausto ao encontro com Helena no terceiro ato. É Eros, é a ânsia pela beleza perfeita que o impelem a buscar Helena no 2º Ato, ou melhor, trata-se aqui da “figuração de um longo caminho de formação inspirado por Eros”.

Nas palavras de Erich Trunz, as três cenas que compõem o III Ato se distinguem uma das outras drasticamente. As três cenas são: Helena diante do palácio de Esparta, de volta de Tróia, sozinha com o coro de prisioneiras troianas, tendo à frente a coriféia Pantalis e também com Mefistófeles travestido de Fórcide formando um contraste marcante entre a beleza e a fealdade; Helena no castelo medieval do cavaleiro das cruzadas, Fausto; e, por fim, Helena e Fausto juntos na Arcádia, símbolo da era dourada, da atemporalidade.⁶⁵ É a aparição e o comportamento intempestivo de Eufóron, filho desse enlace entre a Antiguidade grega e a Idade Média alemã, entre o clássico e o romântico, que vai acelerar o ritmo dessa 3ª cena e conduzir o III Ato ao seu desenlace.

Fórcide /Mefistófeles é aliás um híbrido entre o clássico e o nórdico, entre cristianismo e paganismo, entre os mundos grego e germânico. Na Noite de Walpurgis Clássica (*Klassische Walpurgisnacht*), 2º Ato da peça, Mefistófeles tomara de empréstimo a aparência de uma das três Fórcides, filhas do velho deus do mar Fórcis e guardiãs das terríveis górgonas.⁶⁶

A figura central da primeira cena é Helena. É ela, resgatada do Hades, que surge como protagonista soberanamente recitando um monólogo em trímetros iâmbicos e tetrâmetros trocaicos, a métrica da tragédia ática:

⁶⁵ TRUNZ, Erich: “Anmerkungen- Zweiter Teil”, In: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I. ...* p. 663.

⁶⁶ GOETHE, Johann W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...*p. 242-243.

Helena, a muito amada, Helena, a censurada,
Da praia venho onde agora mesmo aportámos,
Ainda ébria do baloiçar agitado
Das ondas que das planícies da Frígia, até
Aqui, na espuma das altas cristas, pela graça
De Posídon e a força de Euro nos trouxeram.⁶⁷

*Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind,
Noch immer trunken von des Gewoges regsamen/
Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefeld uns her
Auf sträubig-hohem Rücken, durch Poseidons Gunst/
Und Euro's Kraft, in vaterländische Buchten trug.*⁶⁸

Não é possível aqui investigar e elucidar toda a trama de textos antigos, medievais e modernos que comparecem nesse III Ato e muito menos, por razões óbvias – já que não cito aqui os versos originais e sim a versão para o português desses versos – o panorama polifônico de diferentes tipos de versos e métricas de que Goethe se serve para compor as cenas do III Ato. Na primeira cena domina a métrica da tragédia ática e a trama intertextual que Goethe tece com as tragédias *Helena* e *As Troianas* de Eurípides.

Protagonista da cena é Helena que recapitula seu destino, e essa retrospectiva evoca inúmeras versões da mitologia sobre Helena. Ao lançar um olhar para o passado, Helena se questiona sobre seu presente. Suas falas são repetidas vezes interrompidas, comentadas pelo coro. Numa dessas falas, Helena se pergunta se está de volta como rainha ou como prisioneira:

Basta! Com o meu esposo até aqui naveguei,

⁶⁷ GOETHE, Johann W. : *Fausto*. Trad., introdução e glossário João Barrento. Lisboa; Relógio D'Água, 1999. p. 411.

⁶⁸ GOETHE, Johann W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 257.

E adiante ele me envia pr'a sua cidade:
mas não sei que terá ele comigo em mente.
Como esposa me traz? Venho como rainha?
Vítima para expiar o sofrimento do rei
E pr'a longa desgraça pelos Gregos sofrida?
Conquistada fui – não sei se cativa estou”⁶⁹

*Genug! Mit meinem Gatten bin ich hergeschifft
und nun von ihm zu seiner Stadt vorausgesandt;
Doch welchen Sinn er begen mag, errat' ich nicht.
Komm' ich als Gattin? Komm' ich eine Königin?
Komm' ich ein Opfer für des Fürsten bitteren Schmerz
Und für der Griechen lang' erduldetes Missgeschick?
Erobert bin ich; ob gefangen, weiss ich nicht!*⁷⁰

Fórcide, que se junta ao coro, evoca desde o início o papel mítico de Helena, as inúmeras tramas mitológicas em torno de sua figura, e aos poucos retira Helena de seu lugar histórico, de seu presente diante do palácio de Menelau e a configura como ídolo. É também Fórcide que a convence de que breve será sacrificada pelo esposo. Com suas previsões sombrias, Fórcide consegue então persuadir Helena a buscar refúgio no castelo do cavaleiro nórdico, ou seja, no castelo medieval de Fausto. O som das trombetas que anunciam o retorno do exército de Menelau apressam por fim a retirada de Helena e das mulheres do coro. No caminho mudam as cores e a paisagem circundante, densa névoa baixa sobre a terra, ou seja, todos esses sinais exteriores indicam a mudança abrupta de cenário, de época histórica e de lugar. A densa névoa caracteriza na verdade a mudança de época, o afastamento da Grécia luminosa meridional em direção à Idade Média nórdica envolta por brumas. A mudança de lugar no entanto não é tão grande, é apenas um deslocamento. Goethe inicialmente pretendia encenar o encontro

⁶⁹ Goethe, J. W.: *Fausto...* p. 413.

⁷⁰ Goethe, J. W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 258.

de Fausto e Helena num palácio na Alemanha, mas ao pesquisar sobre as ordens de cavaleiros medievais, encontrou uma solução que lhe pareceu muito mais adequada. Goethe descobriu que durante a 4ª Cruzada no século 13, cavaleiros francos e normandos em conjunto com os venezianos haviam conquistado Bizâncio em 1204 e não só ocupado largas porções do Peloponeso na Grécia, como também erigido um império latino. Próximo a Esparta, havia então a cidadela de Mistra, ocupada pelos cruzados francos. Mistra era a sede do ducado de Acaia, fundado por Guillaume I de Champagne em 1205. O domínio franco sobre a região no entanto foi de curta duração. Já em 1262 os francos tiveram que devolver a cidadela aos gregos, ou seja, às forças do imperador bizantino.⁷¹

Na segunda cena há inicialmente uma espécie de desafinação entre a métrica da tragédia ática e a métrica do *Knittelvers* (verso popular e irregular medieval). Essa desafinação é acompanhada pela sensação de estranheza que Helena sente não só diante da visão da fortaleza medieval. Linceu, o sentinela da torre, ao tentar se justificar perante Fausto por não ter anunciado a chegada de Helena, entoa versos arrebatados no estilo do canto de amor (*Minnesang*) da poesia lírica trovadoresca da Idade Média alemã, que testemunham seu inebriamento diante da visão de Helena.

Destaco aqui para ilustrar esse estranhamento a fala de Helena comentando seu maravilhamento e espanto ao ouvir os versos do sentinela:

Helena: Tantos portentos vejo e ouço aqui,
Estou atônita, mil perguntas tenho.
Podeis explicar-me por que razão a fala
Do homem é tão estranha e agradável?

⁷¹ HAMM, Heinz: *Goethes "Faust". Werkgeschichte und Textanalyse*. 6. Ed. Berlim, Volk und Wissen, 1997. p. 180. Vide também: Trunz, Erich: „Anmerkungen – Zweiter Teil“, In: Goethe, J. W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I...* p. 671.

Um som parece acomodar-se ao outro,
Se uma palavra ao ouvido se aconchega,
Outra se segue, que esta acaricia.⁷²

*Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich,
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Obren sich gesellt,
Ein anderes kommt, dem ersten liebzukosen.*⁷³

Aos poucos os versos distintos começam a se mesclar, se encadeiam numa espécie de ritual de aproximação entre Fausto e Helena, entre dois mundos distintos e entre duas épocas. As falas de ambos se entrelaçam, se enleiam e um conclui a fala do outro:

Helena: Diz-me então como hei-de falar tão bem?
Fausto: É fácil, tem de vir do coração
E quando transborda do peito a chama,
Nós buscamos saber –
Helena: quem conosco ama.
Fausto: Não cuida a alma de futuro nem passado,
Pois só o presente –
Helena: É nossa sorte e fado.”⁷⁴

*Helena: So sage denn, wie sprech' ich so schön?
Faust: Das ist gar leicht, es muss von Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt
Man sieht sich um und fragt –
Helena: wer mitgenießt.*

⁷² GOETHE, J. W. *Fausto*...p. 444.

⁷³ GOETHE, J. W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen*
I... p. 282.

⁷⁴ GOETHE, J. W.: *Fausto*. p. 444-445.

*Faust: Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein –
Helena: ist unser Glück.* ⁷⁵

A harmonização das rimas e dos versos emoldura então o enlace amoroso de Fausto e Helena. Ambos encontram-se assim fora do tempo, no presente eterno, na existência atemporal. O III Ato como um todo significa portanto uma suspensão da busca incessante de Fausto, ou seja, uma suspensão transitória na esfera do estético. E é por ser somente uma fantasmagoria, que Mefistófeles não cobra nessa cena e nem na próxima o cumprimento do pacto feito com Fausto no início do *Fausto I*:

Fausto: Se alguma vez ao momento disser:
Fica, tu que és tão belo! Serás então livre para me
prender,
Afundar-me-ei sem agravo nem apelo!
Que se ouça então o sino derradeiro,
Cesse o serviço que aceitei de ti,
Pare o relógio e caia o ponteiro,
E que chegue o meu tempo então ao fim!⁷⁶

*Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehen!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehen, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!* 77

⁷⁵ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen* I... p. 283.

⁷⁶ GOETHE, J.W.: *Fausto...*p. 105.

⁷⁷ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen* I...p. 57.

Aliás, Mefistófeles/Fórcide representa em todo o III Ato uma espécie de consciência histórica, acelerando sempre o ritmo dos acontecimentos. “Na medida em que Fórcide dirige a encenação no III Ato, domina o espírito da história, o qual, é ao mesmo tempo criativo e destrutivo ao liberar o que já existe na direção de novas possibilidades e a seguir de novo destruí-las”⁷⁸. Afinal, quando Fausto pergunta a Mefistófeles na primeira parte da tragédia quem é ele, Mefistófeles afirma:

Eu sou o espírito que só sabe negar!
E com razão: tudo o que nasce e vê
É digno apenas de morrer outra vez”⁷⁹.

*Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles was entsteht,
Ist wert, dass es zugrunde geht.*⁸⁰

Assim é Fórcide/Mefistófeles quem irá novamente acelerar a encenação ao alertar o cavaleiro Fausto da vinda das hostes de Menelau. O idílio de harmonia entre Fausto e Helena é dessa forma interrompido e Fausto congrega seus chefes militares para a batalha.

A seguir Fausto prepara a retirada com Helena desta vez para a nova morada, no centro do seu reino: Arcádia (*Arkadien*). Arcádia situava-se na parte central da península do Peloponeso e era habitada por pastores. Tanto na mitologia grega quando mais tarde durante o Império Romano, Arcádia passou a significar um lugar, um país imaginário, onde reinariam a felicidade, a simplicidade e a paz num ambiente idílico e bucólico. Em Arcádia reinaria a mais perfeita comunhão com a natureza, e nesse sentido

⁷⁸ SCHMIDT, Jochen: op.cit. p. 237.

⁷⁹ GOETHE, J.W.: *Fausto...*p. 89.

⁸⁰ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen* I...p. 47.

Arcádia corresponde ao conceito da Idade de Ouro. Arcádia tem permanecido como um tema artístico desde a Antiguidade, tanto nas artes visuais como na literatura. Imagens de belas ninfas e paisagens pastoris foram uma fonte frequente de inspiração de pintores e escultores. A mitologia grega serviu ao poeta latino Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.) que inspirado pelo poeta grego Teócrito (cerca de 310 a.C. – 250 a.C.) escreve suas *Bucólicas* ou *Éclogas* – uma série de poemas situados em Arcádia. Virgílio influenciou por sua vez a literatura europeia medieval, assim como a poesia no Renascimento. O tema da fuga da civilização, da vida simples, da espontaneidade natural em contraposição com o tecnicismo, a fragmentação e a dessacralização do mundo foram amplamente explorados nas artes e na literatura sobretudo também no Romantismo do século 19. É importante destacar aqui nesse contexto o drama pastoril *Aminta* do poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595), assim como o próprio drama *Torquato Tasso* de Goethe, que veio à lume em 1790.⁸¹ Em uma das cenas do drama, o protagonista Torquato Tasso em diálogo com a princesa Leonor d’Este de Ferrara fala arrebatadamente sobre os tempos dourados, arcádicos, nos quais prevaleceria a harmonia e a unidade entre deuses e homens, entre espírito e natureza. Para Tasso, naqueles tempos os seres humanos se diziam: “É permitido o que é agradável” (*Erlaubt ist, was gefällt*)⁸². A princesa contrapõe-se a esta evocação do idílio, lembrando-lhe que os tempos dourados já passaram. Mesmo assim diz ela, que corações afins ainda se encontrariam para compartilhar os prazeres do mundo, mas que hoje só “é permitido o que é conveniente”⁸³ (*Erlaubt ist was sich ziemt*). Segundo Jochen Schmidt, Goethe constrói sua personagem Helena nos moldes do ideal do decoro, da moderação, ou seja, nos mesmos moldes da personagem Leonor d’Este. Além desse

⁸¹ Vide KESTLER 2005.

⁸² GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe. Band 5: Dramatische Dichtungen III...* p. 100.

⁸³ Id. *Ibid.* p. 100.

aspecto fundamental na concepção de Helena, a personagem enquanto símbolo da beleza ideal, da perfeição da Antiguidade grega, apresenta traços indeléveis do paradigma clássico da beleza ideal concebido por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) em suas obras *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und in der Bildhauerkunst* (Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura) de 1754-55 assim como em *Geschichte der Kunst des Althertums* (História da arte na Antiguidade) de 1764. Como é sabido, o paradigma da perfeição da Antiguidade clássica alicerça toda a estética do classicismo alemão, também denominado de Classicismo de Weimar, cujos representantes máximos foram Goethe e Schiller.

Helena, tal como o conjunto escultórico Laocönte analisado por Winckelmann (1993: 53), se distingue por uma “nobre simplicidade” (*edle Einfachheit*) e uma “grandeza serena” (*stille Größe*). Helena é assim a bela natureza, a quintessência da totalidade e harmonia perfeitas.

É então para a Arcádia, os tempos dourados, a paisagem espiritual que se desloca a ação na 3ª cena. Ao final da 2ª cena, Fausto entoava em versos o louvor a esse lugar venturoso, para além da história e portanto ahistórico e acaba por concretizá-lo como lugar e tempo do idílio. Os versos de Fausto caracterizam de um lado a nostalgia moderna pela idade de ouro, e são, segundo a tipologia de Friedrich Schiller em sua obra *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Poesia ingênua e sentimental - 1991), escrita em 1795-1796, versos sentimentais e têm portanto traços tipicamente românticos. Por outro lado, constituem também um reflexo da poesia arcádica da Renascença, a qual, por sua vez, também tinha características escapistas e nostálgicas.

A 3ª cena, com um cenário totalmente diferente, é paisagem de grutas, rochedos, bosques frondosos e escarpas rochosas. É nesse paraíso bucólico que irrompe Eufóron, o filho de Fausto e Helena. A aparição repentina de Eufóron arremessa a 3ª cena portanto a partir daí para a época em torno de 1800, quando se estabelece o Romantismo na Alemanha, que suplanta o

paradigma clássico da Antiguidade grega cultivado pelo Classicismo de Weimar.

Segundo a mitologia grega, Eufóron seria o filho alado de Aquiles e Helena, nascido no Hades. Goethe concebe Eufóron no entanto como um ser híbrido, fruto da união da Antiguidade clássica (Helena) com o romântico medieval (Fausto). Eufóron acredita ter asas como o deus grego Hermes, mas não as tem. Ao comentar sobre o personagem Rapaz-Guia (*Knabenlenker*) que desfila no baile de máscaras, no carnaval do I Ato da segunda parte do *Fausto*, e de seu retorno por assim dizer como Eufóron no III Ato, Goethe assim define o personagem Eufóron: “Eufóron (...) não é humano, mas sim somente um ser alegórico. A poesia está personificada nele, a poesia que não está vinculada a nenhuma época, a nenhum lugar e a nenhuma pessoa. O mesmo espírito, que mais tarde apraz ser Eufóron, aparece aqui como rapaz-guia, e sendo assim ele se assemelha àqueles fantasmas, que podem se apresentar em todo lugar e a qualquer hora.”⁸⁴ Além de personificar a poesia, Eufóron, gênio sem asas, é também a alegoria da poesia e música românticas eivadas de subjetivismo. Essa poesia não pertence mais a esse mundo arcádico, bucólico, construído pelos poetas da Renascença, como Torquato Tasso por exemplo, a partir dos modelos greco-latinos, pois não conhece nem a contenção das paixões e muito menos a grandeza serena (*stille Größe*) do paradigma grego. Numa das passagens dessa 3ª cena, logo após a litania embevecida das mulheres do coro comparando Eufóron a Hermes, ouve-se música doce e harmoniosa tocada por Eufóron. Fórcide /Mefistófeles comenta assim para o coro esses sons:

Ouvi belos sons, amigas,
De fábulas vos livrai!
E as divindades antigas,
Esquecei, isso já lá vai!

⁸⁴ ECKERMANN, Johann Peter: op.cit. p. 380.

Ninguém as quer entender,
Queremos mais alto valor:
Do coração tem de vir
O que aos corações falar.⁸⁵

*Höret allerliebste Klänge,
Macht euch schnell von Fabeln frei!
Eurer Götter alt Gemenge,
Laß es hin, es ist vorbei.
Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muss von Herzen geben,
Was auf Herzen wirken soll.*⁸⁶

E é exatamente por ser uma alegoria da poesia romântica, e de certa forma também da poesia centrada no culto do gênio do *Sturm und Drang*, que Eufóron está sempre querendo voar mais alto, não põe os pés no chão, almejando assim escapar dos limites de Arcádia. É um ser inflamado, inebriado de sonhos, descentrado, excêntrico:

Este lugar escarpado
Entre o mato frondoso –
É tudo tão apertado.
E eu tão jovem e fogoso.
E há ventos a soprar,
E há ondas a enrolar;
Bem os oiço aos dois além,
Queria estar lá também.”⁸⁷

Felsengedränge hier

⁸⁵ GOETHE, J.W.: *Fausto...*p. 456.

⁸⁶ GOETHE, J. W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen* I...p. 292.

⁸⁷ GOETHE, J. W.: *Fausto...*p. 461.

*Zwischen dem Waldgebüsch,
Was soll die Enge mir,
Bin ich doch jung und frisch.
Winde, sie sausen ja,
Wellen, sie brausen da;
Hör' ich doch beides fern,
Nah wär' ich gern..⁸⁸*

Além dessa característica de nostalgia, própria à poesia romântica, Eufóron também se imbuí do espírito patriótico e guerreiro ao contemplar ao longe exércitos a lutarem no Peloponeso. Goethe aqui nessa passagem alude, como mencionado acima, ao poeta Byron que morreu lutando ao lado dos gregos. A seguir Eufóron lança-se aos ares, acreditando ter asas, mas tal como Ícaro e Faetonte despenca no abismo. Ouve-se então sua voz chamando pela mãe, o coro entoia um cântico fúnebre, Helena se despede de Fausto e desce ao Hades para juntar-se ao filho. A 3ª cena no entanto não se encerra aqui. Com exceção da coriféia Pantis, que segue Helena, o coro se reparte em quatro coros, e cada qual se funde aos elementos da natureza, tornando-se ninfas: dríades (ninfas das árvores), oréades (ninfas das montanhas), náíades (ninfas das águas) e por fim lêneas (ninfas dos vinhedos). Estas últimas invocam Dioniso e se assemelham portanto às mônades (bacantes), sacerdotisas de Dioniso/ Baco. É interessante observar aqui que Goethe concebeu esse III Ato também como uma espécie de ópera, sobretudo a 3ª cena com os cânticos do coro e a melodia de Eufóron, e a fusão das mulheres do coro aos elementos da natureza como uma coreografia de bailado.⁸⁹ O III Ato “se encerra assim com a dissolução da cultura clássica por um romantismo intensificado dionisicamente.”⁹⁰

⁸⁸ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen* I...p. 296.

⁸⁹ SCHMIDT, Jochen: op.cit. p. 261. Vide também: BORCHMEYER (2008).

⁹⁰ SCHMIDT, Jochen: op.cit. p. 263.

Tento a seguir realizar uma interpretação do III Ato. Muitos comentaristas, dentre os quais destaco Hermann August Korff (1964), interpretaram esse III Ato seguindo as indicações do próprio Goethe de que se desenrolaria aqui a união, a conciliação entre Romantismo e Classicismo. Para Korff (1964: 685), por exemplo, o III Ato não é só a síntese entre poesia clássica e romântica, mas também na verdade criação romântica no mais alto grau de perfeição. Vários outros estudiosos, dentre os quais destaco como exemplo Heinz Hamm, definem o desenlace do III Ato como o fim do período da arte (*Kunstperiode*), ou seja como a dissolução do reino da arte, entendida aqui como um mundo independente e autônomo.⁹¹ Hamm toma de empréstimo o termo *Kunstperiode* a Heinrich Heine, que em sua obra *Die romantische Schule* (A escola romântica) de 1835, unifica o clássico e o romântico sob a denominação de período da arte goethiano. Para Heine, esse período da arte teria chegado ao fim com a morte de Goethe em 1832. Tal período da arte se caracterizaria pela preponderância da esfera estética sobre a esfera do político e da vida e sobretudo entre os românticos pela proeminência do aspecto religioso-cristão. A literatura romântica de sua época é considerada por Heine como reacionária e epigonal.

No III Ato, no entanto, não ocorre exatamente a conciliação de que fala Goethe na carta de 27 de setembro de 1827 a Carl Jakob Ludwig Iken⁹²:

Eu nunca duvidei de que os leitores para os quais eu realmente escrevi, não iriam compreender de imediato o sentido central dessa narrativa. Já é tempo que a desavença inflamada entre clássicos e

⁹¹ HAMM, Heinz: op.cit. p. 190.

⁹² Carl Jakob Ludwig Iken (1789-1841): autor da obra *Reisende in Griechenland. Eine Tabelle*, publicada em 1818, assim como tradutor do livro de narrativas fantásticas *Das Persische Papagaienbuch (TutiNameh). Eine Sammlung persischer Märchen*.

românticos finalmente se apazigue. A exigência principal é que nós nos formemos (*bilden*).”⁹³

Ocorre a meu ver uma espécie de polarização (*Polarität*). A conciliação que Goethe tem em mente situa-se mais no terreno da própria poesia, pois em seu *Fausto* ele incorpora e elabora o que considera o melhor da antiga e da moderna poesia.

Goethe não aponta nesse III Ato o fim de um suposto período da arte e muito menos uma mera conciliação entre Classicismo e Romantismo. O que parece importar para Goethe é assinalar para além da polarização entre clássico e romântico o momento da possível intensificação (*Steigerung*) desses pólos opostos. Embora Byron/Eufórion acabe sucumbindo em razão de sua desmedida (*hybris*) e carregando consigo o mundo da proporção, da contenção e da perfeição simbolizado por Helena, ele é no entanto para Goethe ainda assim o representante de uma nova época que superaria a velha querela entre Classicismo e Romantismo, pois – como consta na conversa com Eckermann citada acima – a poesia de Byron não é nem clássica e nem romântica.

Lembre-mos aqui que Goethe conclui esse III Ato consciente de que a época do Classicismo pertence inexoravelmente ao passado, e é por essa razão também que o III Ato se intitula fantasmagoria. Na obra *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Winckelmann e seu século), publicada em 1805, Goethe numa visão retrospectiva enfatiza a importância do legado de Winckelmann. Numa passagem do texto, Goethe cita trechos de uma carta que Wilhelm Humboldt lhe enviara de Roma: “Mas é só uma ilusão quando desejamos também ser habitantes de Atenas

⁹³ Em alemão: „Ich zweifelte niemals, dass die Leser, für die ich eigentlich schrieb, den Hauptsinn dieser Darstellung sogleich fassen würden. Es ist Zeit, dass der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne. Dass wir uns bilden ist die Hauptforderung“. GOETHE, J.W.: *Briefe Tagebücher Gespräche*. Berlim, Directmedia Publishing, 1998.

e Roma. A Antiguidade deve aparecer para nós somente à distância, apenas separada de tudo que há de ordinário, apenas como passado.”⁹⁴ Não se trata portanto para Goethe do fim do período da arte no sentido proposto por Heine, mas sim de de uma intensificação (*Steigerung*), de um amalgamento na esfera estética do legado da Antiguidade com a poesia moderna. Goethe, no entanto, assim como Humboldt, permanece ligado visceralmente ao mundo da cultura humanista da Antiguidade e por extensão da Renascença. É a essa ilusão que Goethe e seu personagem Fausto se agarram. No momento em que a substância corpórea de Helena se desvanece ainda abraçada a Fausto, Fórcide manda que Fausto se agarre ao vestido dela:

Fórcide (para Fausto):

Guarda bem o que de tudo isto resta.
Não largues o vestido, que já puxam
Pela sua fímbria demônios que querem
Levá-lo pr’o Orco. Agarra-o bem!
Não é a deusa já que tu perdeste,
Mas divino é. Aproveita esse dom
Supremo e único, e eleva-te nos ares:
Por sobre tudo o que é banal te leva
Pl’o éter, enquanto tu forças tiveres.
Até à vista, longe, bem longe daqui.”⁹⁵

Phorkyas (zu Faust):

*Halte fest, was dir von allem übrigblieb.
Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon*

⁹⁴ Em alemão: „Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens und Roms zu sein wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muss das Altertum uns erscheinen.“. Goethe, J.W.: “Winckelmann”, In: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur, Maximen und Reflexionen*. Munique, DTV, 1998. p. 109.

⁹⁵ GOETHE, J.W.: *Fausto*...p. 468.

*Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
Unschätzbaren Gunst und hebe dich empor:
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lange du dauern kannst.
Wir sehn uns wieder, gar weit von hier.*⁹⁶

Ou nas palavras do próprio Goethe em seu texto intitulado *Antik und Moderne* (Antigo e Moderno) de 1818: „Cada um seja um grego ao seu modo. Mas seja-o“.^{97 98}

Além disso, segundo Horst Rüdiger (1964: 172-198), a fantasmagoria clássica-romântica do III Ato, que para Goethe seria a conciliação da querela entre clássicos e românticos é ao mesmo tempo a reflexão poética da ideia de *Weltliteratur* que Goethe formulará nos anos seguintes.

2 A ideia de *Weltliteratur* (literatura universal)

Cada vez mais me convenço (...) de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas sugere em centenas e centenas de criaturas. (...) Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o

⁹⁶ GOETHE, J.W.: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Bd. 3: Dramatische Dichtungen* I...p. 300.

⁹⁷ GOETHE, J.W.: Antigo e moderno, citado segundo: SELIGMANN-SILVA (2005: 261)

⁹⁸ Em alemão: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.“ Goethe, J.W.: *Antik und Moderne*, In: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur Maximen und Reflexionen*. Munique, DTV, 1998. p. 176.

mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época. (31 de janeiro de 1827)⁹⁹

O conceito de *Weltliteratur*, proposto por Goethe pela primeira vez em 1827, é produto de mais de um decênio de investigações e aproximações às produções literárias e artísticas do próprio romantismo alemão e as de outros países, da Idade Média, da Antiguidade assim como sua de fascinação por obras poéticas do Oriente Oriente Médio, da Índia e do Extremo Oriente. No contexto dessas aproximações, Goethe se detém também nas literaturas da Antiguidade clássica e da Idade Média assim como nas literaturas contemporâneas de outras nações europeias, inclusive nas literaturas do grego moderno, da Sérvia e da Lituânia. Goethe também traduziu obras literárias dos idiomas mais difundidos na Europa (grego, latim, francês, inglês e espanhol), além de se ocupar em divulgar através de traduções – não diretamente nesses casos – do Corão, da poesia clássica árabe, da Sérvia, canções da Boêmia e da Edas¹⁰⁰ e do Extremo Oriente. Tais reflexões se intensificam com a publicação organizada por ele *Über Kunst und Althertum*, cujo primeiro número vem a lume em 1816. No contexto de sua própria produção poética, cabe destacar aqui as obras líricas *West-östlicher Divan* (Divã ocidental-oriental), na qual Goethe se debruça sobre a obra lírica do poeta persa Hafis (1326-1390), de 1819 e *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten* (Anuário e diário chinês-alemão) de 1829, fruto de suas leituras e de seu interesse pela literatura chinesa e pelo confucionismo. Infelizmente nenhuma dessas obras foi até hoje traduzida para o português.

⁹⁹ ECKERMANN (1950: 199)

¹⁰⁰ *Edas*: nome dado às duas coleções das tradições mitológicas e lendários dos antigos povos escandinavos. O primeiro, atribuído a Snorri Sturluson, o segundo a Saemund (ca. 1056- 1133).

Esses dois exemplos supracitados são apenas os mais conspícuos da obra poética de Goethe. Grande parte de sua vasta obra literária – na qual se incluem todos os gêneros poéticos e dentro de cada um desses gêneros uma ampla gama de possibilidades – se nutre absorvendo e recriando de inúmeras obras de várias épocas, estilos e idiomas.

Segue dessa forma os primeiros passos empreendidos nesse sentido a partir de 1766 por Johann Gottfried Herder (1744-1803), que nas décadas seguintes irá compilar, traduzir e divulgar baladas, canções, poemas dos trovadores medievais, da literatura espanhola, britânica, francesa, hebraica, letã entre outras.¹⁰¹ Contudo não se tratava nem para Herder nem para Goethe de uma simples ampliação enciclopédica do repertório poético, de uma compilação de obras literárias de outros idiomas. Interessava-lhes na verdade destacar a universalidade da poesia, presente em todas as épocas e regiões do mundo¹⁰².

A ideia portanto de que a poesia é propriedade comum da humanidade tem seu início seguramente nesses primeiros anos de produção poética, ou seja, na época denominada pela historiografia literária de *Sturm und Drang*, e são também fruto do contato profícuo com Herder.

O que entende Goethe por *Weltliteratur*? Depreende-se de suas reflexões expostas em cartas, conversas e resenhas que Goethe entende *Weltliteratur* não no sentido de um cânone literário de obras exemplares e muito menos no sentido de um sumário quantitativo sempre crescente de obras literárias de todas as épocas e lugares.¹⁰³ Segundo Jane K. Brown, Goethe denomina *Weltliteratur* “o que hoje chamamos de ‘comunicação intercultural, um amálgama de intercâmbio internacional de conversas e ideias, dentro do qual se manifestam os pontos em comum das diferentes

¹⁰¹ HERDER, J. G.: *Volkslieder (1778/9)*, In: HERDER, *Sämtliche Werke*, Vol. XXV. Org. por Bernhard Suphan. Berlin 1877-1913.

¹⁰² Vide: BIRUS (2004).

¹⁰³ BARBOSA (2006 : 81-87).

culturas, sem que no entanto seja apagada a individualidade que se baseia em diferenças nacionais. *Weltliteratur* refere-se assim no sentido prático à tarefa dos escritores e artistas, que devem fomentar a comunicação internacional e o intercâmbio intelectual através de discussões, resenhas mútuas, traduções e encontros pessoais.¹⁰⁴ Além disso, Jane Brown assinala que a concepção de *Weltliteratur* em Goethe se enraiza também em sua metodologia científica. Para a pesquisadora, Goethe, ao formular o conceito de *Weltliteratur*, procede da mesma forma que em sua prática científica, buscava continuamente o princípio comum na multiplicidade dos fenômenos. Não cabe aqui nesse contexto explicitar em profundidade a concepção de morfologia em Goethe, que intenta dar conta da transformação, da transição e da metamorfose, e que ressalta na multiplicidade das formas a unidade de tudo que é vivo. É interessante, no entanto, salientar, como faz Jane Brown, a confluência entre seu modo de enxergar a natureza e a arte, e além disso, que a morfologia para Goethe como busca da unidade e harmonia tem o mesmo sentido que seu conceito de *Weltliteratur*. Tanto a morfologia quanto a concepção de *Weltliteratur* se interligariam assim por unirem o universal e o individual, sem no entanto relegar ou ignorar o que é caracteristicamente individual.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Em alemão: „Als *Weltliteratur* bezeichnet Goethe hier etwas, was wir heute ‘interkulturelle Kommunikation’ nennen, ein Aggregat von internationalen Gesprächen und Ideenaustauschen, innerhalb dessen sich die Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Kulturen verdeutlichen sollen, ohne jedoch auf die auf nationalen Unterschieden beruhende Individualität auszulöschen. *Weltliteratur* bezieht sich also ganz praktisch auf die Aufgabe der Schriftsteller und Künstler, die internationale Kommunikation und den intellektuellen Austausch durch Diskussionen, gegenseitige Rezensionen, Übersetzungen und persönliche Begegnungen zu befördern.“ In: BROWN, Jane K. : „Goethe und die *Weltliteratur*“, In: *Ibero-amerikanischen Jahrbuch für Germanistik*. Org. por Isabel HERNÁNDEZ (Madri) & Miguel VEDDA (Buenos Aires). Nr. 1 (2007). Berlin: Weidler Verlag 2007. p. 12.

¹⁰⁵ Id.Ibid. p. 17-18. Vide também: KESTLER (2006).

A concepção de *Weltliteratur* se funda na aceção da universalidade da poesia e sendo assim correlaciona-se também aos princípios humanistas e de formação da humanidade (*Bildung der Menschheit*) provenientes da *Aufklärung* (Iluminismo). Não se baseia em ideias de homogeneização cultural e muito menos em noções particularistas, sectárias, de uma suposta superioridade cultural de determinados povos ou em ideais patrióticos. Pelo contrário. Para Goethe, já desde a época do assim chamado classicismo de Weimar, ou melhor de sua coalizão estética com Schiller a partir de 1794 e até a morte deste em 1805¹⁰⁶, não se tratava de valorizar o estritamente nacional em detrimento do universal. O próprio Classicismo de Weimar, além de alicerçar a Antiguidade clássica como paradigma estético, trazia em seu bojo ideais de humanidade e a reivindicação da *Bildung* (formação humana) como tarefa necessária na história da espécie humana, já presente em vários pensadores da *Aufklärung*, sobretudo em Herder.¹⁰⁷ Tal reivindicação, que faz par com as ideias de educação estética de Schiller como forma de aperfeiçoamento do ser humano através da arte, constitui um ideal utópico por excelência que era contraposto à própria época – fins do século 18 e início do século 19 - marcada não só pelo desenrolar dos acontecimentos deflagrados pela Revolução francesa como também pelo florescimento na Alemanha dos ideias nacionalistas no contexto das guerras e invasões napoleônicas. O repúdio ao patriotismo caracteriza portanto os ideais estéticos da época clássica.

A questão do repúdio ao nacionalismo e patriotismo estreitos, presente em seu conceito de *Weltliteratur*, expõe também de forma cabal um certo distanciamento e preconceito de Goethe em relação à literatura alemã de sua época, na qual ele condena, como nos anos de convivência intensa com Schiller, os aspectos de introspecção romântica e o sentimentalismo exacerbado. A ausência de conexão com o mundo e com a sociedade de um

¹⁰⁶ Vide: BORCHMEYER 1996: 1-92.

¹⁰⁷ Vide: VOßKAMP 2006: 33-57.

modo geral é o que Goethe mais deplora na produção romântica alemã de seu tempo.

Voltando à ideia de convívio espiritual, de comércio de ideias entre os poetas, é importante observar aqui que Goethe inclui em suas ideias sobre *Weltliteratur* a necessidade da prática da tolerância entre os povos. A prática da tolerância, já existente entre os poetas de todas as nações, deveria se ampliar e abarcar todas as outras esferas de atividade. E é disso que ele fala numa de suas manifestações escritas em que menciona o tema da *Weltliteratur*. Comentando em 1827 na revista *Über Kunst und Altertum* os quatro volumes de *German Romance: Specimens of its Chief Authors; with Biographical and Critical Notices*, traduzidos e coligidos por Thomas Carlyle, Goethe retorna ao tema da *Weltliteratur* e acrescenta-lhe como exposto acima a questão da tolerância. Em outra manifestação sobre o tema, fica claro que a *Weltliteratur* ainda é um ideal, um objetivo a ser alcançado. No *Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin* (Encontro dos naturalistas em Berlim), ocorrido em 1828, Goethe retorna ao conceito de *Weltliteratur* para ilustrar sua defesa de um maior convívio e intercâmbio entre os cientistas:

Quando ousamos anunciar uma literatura universal no âmbito europeu e mais precisamente no âmbito mundial, isso não significa que tenhamos pleiteado que as diferentes nações tomassem conhecimento de suas produções, pois nesse sentido isso já existe há muito tempo, tem continuado e se renova mais ou menos. Não! Aqui se trata na verdade de propor que os literatos ativos e inspirados conheçam-se uns aos outros e que por inclinação e espírito comunitário se vejam estimulados a agir conjuntamente no âmbito social.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Em alemão: „Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht, dass die verschiedenen Nationen von einander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon

Consciente do teor utópico inerente ao seu conceito de *Weltliteratur*, Goethe admite sem ilusões que em sua época predomina a tendência à mediocridade. Em carta de 1825 a seu amigo de longa data, Carl Friedrich Zelter¹⁰⁹, Goethe se queixa da falta de conteúdo das produções literárias e musicais de sua época:

Os jovens se excitam muito precocemente e são lançados num turbilhão; rapidez e riqueza é o que o mundo admira e o que todos ambicionam; linhas férreas, correio veloz, navios a vapor e outras tantas facilidades de comunicação é o que o mundo culto procura, se exceder, conhecer cada vez mais e com isso perseverar na mediocridade. E esse é também o resultado generalizado, o denominador comum da cultura mediana (...) Na verdade esse é o século para as cabeças capazes, para os homens práticos que aprendem facilmente, os quais, dotados de uma certa destreza, sentem-se superiores à grande maioria, ainda que não tenham talento para alcançar algo mais elevado. (...) seremos talvez com mais alguns os últimos de uma época que tão cedo não retorna.”¹¹⁰

lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger. Nein! Hier ist vielmehr davon die Rede, dass die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlasst finden, gesellschaftlich zu wirken“. GOETHE 2004.

¹⁰⁹ Carl Friedrich Zelter (1758-1832), natural de Berlim, foi músico, professor, compositor e dirigente com enorme influência nos meios culturais de seu tempo. O início de sua amizade com Goethe data de 1802 e se estende até a morte de Goethe em 1832. Ambos se corresponderam intensamente nesses 30 anos. Zelter falece quase dois meses depois de Goethe. Sobre Zelter vide: http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Friedrich_Zelter. Acesso em: 4 de maio de 2008.

¹¹⁰ Carta a Carl Friedrich Zelter, de 6 de junho de 1825 (?), In: *Johann Wolfgang Goethe. Briefe Tagebücher Gespräche*. Berlim, Digitale Bibliothek, Directmedia Publishing, 1998. Em alemão: „*Junge Leute werden viel zu früh aufgeregt und dann im Zeitstrudel fortgerissen; Reichtum und Schnelligkeit ist was die Welt bewundert und wonach jeder strebt; Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche*

Goethe diagnostica como “velociférico” (*veloziferisch*) a marca desse novo tempo, caracterizado pela velocidade e pela mudança frenética.¹¹¹

O conceito de *Weltliteratur*, apesar das ressalvas expostas acima quanto ao processo de massificação e de trivialização imposto pela expansão do mercado literário, significa para Goethe, portanto mais que uma constatação de uma tendência em andamento, mas também e, sobretudo, uma tarefa atual e futura das gerações de escritores e artistas. É portanto não só fruto de uma reflexão sobre seu próprio fazer poético e sobre o significado de sua obra como um todo como também uma espécie de convocação para seus contemporâneos e para as gerações vindouras.

3 Conclusão

Como vimos até aqui, Goethe em seus últimos anos pleiteia incansavelmente pela permanência e atualidade dos ideais humanistas e universalistas, sempre é claro, como Fausto no final do III Ato, agarrado às fímbrias do vestido de Helena, às ideias e conceitos que lhe eram mais caros – os ideais de beleza e perfeição da Antiguidade clássica -, os quais ele quer que permaneçam vivos e atuantes. Apesar de acreditar no sentido humanista de sua ideia de *Weltliteratur*, Goethe parece oscilar nesses últimos anos entre a

Facilitäten der Communication sind es worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verbarren. Und das ist ja auch das Resultat der Allgemeinheit, dass eine mittlere Cultur gemein werde (...) Eigentlich ist es das Jahrhundert für die fähigen Köpfe, für leichtfassende praktische Menschen, die, mit einer gewissen Gewandtheit ausgestattet, ihre Superiorität über die Menge fühlen, wenn sie gleich selbst nicht zum Höchsten begabt sind. (...) wir werden, mit vielleicht noch wenigen, die Letzten seyn einer Epoche die sobald nicht wiederkehrt.“

¹¹¹ Vide: WAGNER 2008.

crença e a descrença na repercussão de suas ideias e de sua obra. Constata-se essa assertiva quando lembramos que a publicação do III Ato em 1826 teve uma recepção entusiástica, o que motivou certamente Goethe a se empenhar em completar sua obra. No entanto, prefere guardar o manuscrito da 2ª parte do *Fausto*, concluído em 1831, e determinar sua publicação póstuma apesar dos insistentes pedidos de seus amigos e interlocutores mais chegados. Segundo Michael Jaeger (2004: 379), Goethe se decide por tornar seu *Fausto II* uma obra póstuma exatamente por viver como poeta quase que absolutamente isolado e também por acreditar que sua obra não seria compreendida por seus contemporâneos. Esta desilusão se expressa sobretudo em sua última carta (de 17 de março de 1832) a Wilhelm Humboldt, o qual havia insistentemente instado Goethe a publicar logo o *Fausto II*:

Há já 60 anos que, na minha mocidade, a concepção do Fausto me surgiu clara desde o princípio, embora a sequência fosse menos pormenorizada. Deixei que a intenção caminhasse sempre vagarosamente a meu lado, realizando só os passos exatamente mais interessantes, de forma que na segunda parte ficaram lacunas para ligar com o restante por meio de um interesse regular. E aqui é que surgiu a grande dificuldade de atingir por intenção e caráter aquilo que propriamente devia pertencer só à natureza e agir voluntariamente. Mas não seria bom que se não conseguisse isso, depois de uma longa vida de meditação e atividade; e não sinto receio de que me distingam o velho do novo, o recente do primitivo; o que aliás deixamos aos futuros leitores para favorável verificação. É evidente que me daria infinita alegria dedicar e comunicar aos meus queridos, gratamente reconhecidos e dispersos amigos, ainda em minha vida, estes gracejos de intenção muito séria, e poder conhecer as suas reações. Mas os tempos são tão absurdos e confusos que me convenço de que os meus honestos e prolongados esforços por esta

construção estranha viriam a ser mal compensados e arrastados para a praia em destroços de naufrágios e cobertos logo pelas dunas das eras. Doutrinas confusas sobre modos de viver também confusos reinam no mundo, e o mais urgente que eu tenho que fazer é se possível intensificar o que ainda há em mim e destilar, cristalizar minhas peculiaridades, assim como você, prezado amigo, certamente também está realizando em vossa cidadela segura.¹¹²

A descrença de Goethe não só quanto à repercussão como também quanto à interpretação de sua obra só em parte se confirmou, sobretudo no que concerne à recepção do *Fausto* em seu próprio país e durante várias décadas. Não cabe aqui traçar um painel das leituras marcadamente ideologizantes da figura do Fausto na germanística alemã desde a publicação da 2ª parte do *Fausto*.¹¹³ Seja como for, a bibliografia sobre o *Fausto* de Goethe registra segundo estudos recentes mais de 13.000 títulos¹¹⁴, o que significa que os leitores futuros, aos quais ele legou sua obra, têm encontrado e continuam desenredando os fios de sua composição, compondo novas tramas, descobrindo, intuindo, perscrutando significados e trazendo assim o *Fausto* até nossos dias.

4 Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES: *Arte retórica & Arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1961.

¹¹² Carta de Goethe a Humboldt, citado segundo: LASCH, Markus: “Aspiração e renúncia”, In: *Johann Wolfgang Goethe. Livros Entre Clássicos*. São Paulo, Duetto, 2005. p. 44.

¹¹³ Sobre isso vide: SCHMIDT, Jochen: op.cit. p. 305-318.

¹¹⁴ Fachdienst Germanistik. Sprache und Literatur in der Kritik der deutschsprachigen Zeitungen. 05/2008. 26ºAno. p. 1.

- BARBOSA, Fábio Chiqueto: “Uma leitura interseccional: A formação do cânone moderno, Schiller e a ideia de *Weltliteratur* de Goethe”, In: *Forum Deutsch. Revista brasileira de estudos germânicos*. Vol. X (2006). Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ. p. 81-87.
- BARRENTO, João (Org.). *Literatura alemã. Textos e contextos (1700-1900). O século XVIII*. Vol. 1. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- BIRUS, Hendrik. *Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung*. In: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_Weltliteratur.pdf
- BORCHMEYER, Dieter. *Weimarer Klassik*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1994.
- BORCHMEYER, Dieter: “Weimar im Zeitalter der Revolution und der Napoleonischen Kriege. Aspekte bürgerlicher Klassik“, In: Zmegac, Viktor (Org.): *Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Volume I/2. 4. Ed. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag, 1996. p. 1-92.
- BORCHMEYER, Dieter. *Dumont Schnellkurs Goethe*. In: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=809>.
- BORCHMEYER, Dieter. *Goethes Faust musikalisch betrachtet*. In: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust-musikalisch_borchmeyer.pdf.
- BORCHMEYER, Dieter. *Welthandel, „Weltfrömmigkeit“, Weltliteratur. Goethes Alters-Futurismus*. In: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/borchmeyer_Weltliteratur.pdf.
- BROWN, Jane K. *Goethe und die Weltliteratur*, In: *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik*. Org. por Isabel Hernández & Miguel Vedda. 1º Ano. Berlin: Weidler Buchverlag, 2007. p. 7-18.

- ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Org. Ernst Beutler. Munique: DTV, 1999.
- Fachdienst Germanistik. Sprache und Literatur in der Kritik der deutschsprachigen Zeitungen*. 26º Ano. Org. por Peter Kapitza em conjunto com o Conselho Germanístico do DAAD. Munique: Iudicium Verlag, 05/2008.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Trad. e notas Marina Leivas Bastian Pinto. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1950.
- FRIEDRICH, Theodor & SCHEITHAUER, Lothar J. *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart: Reclam 1994.
- GAIER, Ulrich. *Johann Wolfgang Goethe, Faust-Dichtungen*. 3 Vol. Stuttgart: Reclam 1999.
- GOETHE, J.W.: *Antik und Moderne*, In: *Johann Wolfgang Goethe Werke*. Vol. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur Maximen und Reflexionen*. Munique, DTV, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Winckelmann*. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Johann Wolfgang Goethe Werke*. Vol. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur; Maximen und Reflexionen*. Munique, DTV, 1998. (Hamburger Ausgabe)
- GOETHE, J. W.: *German Romance*, In: *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. Vol. 12. Munique, C.H. Beck, 1998. (Hamburger Ausgabe)
- GOETHE, J. W.: *Die Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin*, In: *Johann Wolfgang Goethe Werke*. Berlin: Digitale Bibliothek, Directmedia Publishing, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust I, Faust II, Urfaust*. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Johann Wolfgang Goethe Werke*. Vol. 3: *Dramatische Dichtungen I*. Munique, DTV, 1998. (Hamburger Ausgabe)

- GOETHE, J. W.: *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. Vol. 1 (Gedichte und Epen I). Munique, DTV, 1998. (Hamburger Ausgabe)
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad., introd., glossário João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Torquato Tasso*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Máximas e reflexões*. 3. Ed. Trad. Afonso Teixeira da Mota. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- GOETHE, J.W.: *Briefe Tagebücher Gespräche*. Berlim, Directmedia Publishing, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre literatura*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Introd., trad. e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.
- GÖRNER, Rüdiger. Auf den Spuren eines Kosmopoliten. Goethe zum 250., In: *Die neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*. August 1999. Org. Friedrich-Ebert-Stiftung. Bonn: Verlag J. H. W. Dietz Nachfolger. p. 698-703.
- HAMILTON, Edith. *A Mitologia*. 3. Ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- HAMM, Heinz. *Goethes "Faust". Werkgeschichte und Textanalyse*. 6. Ed. Berlim: Volk und Wissen Verlag, 1997.
- HEINE, Heinrich: *Die romantische Schule. Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*. Vol. 3. Org. por Klaus Briegleb. Munique, DTV, 1997.
- HERDER, J. G.: *Volkslieder (1778/9)*, In: Herder, *Sämtliche Werke*, Vol. XXV. Org. por Bernhard Suphan. Berlim 1877-1913.

- JAEGER, Michael. Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado: Torquato Tasso: o drama do poeta moderno, In: *Forum Deutsch. Revista brasileira de estudos germânicos*. Vol. IX (2005). Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2005. p. 113-126.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado: Der Begriff 'Goethesche Kunstperiode' von Heinrich Heine, In: *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik*. Org. por Isabel Hernández (Madrid) e Miguel Vedda (Buenos Aires). 1. Jhrg. 2007. Berlim, Weidler Verlag, 2007. p. 19-30.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado: Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência, In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. Vol. 13 (suplemento), Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, outubro 2006. p. 39-54.
- KOSELLEK, Reinhart. Goethes unzeitgemäße Geschichte. In: *Goethe-Jahrbuch*. (115). Org. por Werner Keller. Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger 1993. p. 27-39.
- KORFF, Hermann August. *Geist der Goethezeit*. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Parte: Hochromantik. 6ªEd. Leipzig: Koehler & Amelang, 1964.
- LASCH, Markus: Aspiraço e renúncia, In: *Johann Wolfgang Goethe. Livros Entre Clássicos*. São Paulo: Duetto, 2005. p. 38-47.
- MANN, Thomas. Goethe als Representant des bürgerlichen Zeitalters (1932), In: MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze. Gesammelte Werke in dreizehn Bände*. Frankfurt: S. Fischer Verlag 1974.
- MOURA, Magali. A obra-prima. A reunião dos tempos, In: *Johann Wolfgang Goethe. Livros Entre Clássicos*. São Paulo: Duetto, 2005. p. 26-37.

-
- NOÉ-RUMBERG, Dorothea-Michaela. *Naturgesetze als Dichtungsprinzipien*. Goethes verborgene Poetik im Spiegel seiner Dichtungen. Freiburg: Rombach, 1993.
- RÜDIGER, Horst: *Weltliteratur* in Goethes ‚Helena‘, In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 8 (1964), p. 172-198.
- SCHILLER, Friedrich: *Poesia ingênua e sentimental*. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- SCHMIDT, Jochen. *Goethes Faust- Erster und Zweiter Teil*. Grundlagen – Werk – Wirkung. Munique: C.H. Beck, 1999.
- SCHÖNE, Albrecht (Org.). *Johann Wolfgang Goethe Faust Kommentare*. Vol. 1. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag TB, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. „Como um raio fixo“. Goethe e Winckelmann: o Classicismo e suas aporias. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 252-267.
- STAIGER, EMIL (Org.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt a. M., Insel Taschenbuch, 2005. p. 876.
- TRUNZ, Erich: Anmerkungen- Zweiter Teil, In: *Johann Wolfgang Goethe Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I*. Munique: DTV 1998. p. 582-746.
- VOßKAMP, Wilhelm. O classicismo como época literária. Tipologia e função do Classicismo de Weimar. In: *Forum Deutsch. Revista brasileira de estudos germânicos*. Vol. X (2006). Org. por Izabela Maria Furtado Kestler. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 2006. p. 33-57.
- WAGNER, Gerhard. „Alles ist velociferisch“. *Welt, Literatur und Kommunikation bei Goethe*. Zu seinem 175. Todestag, In: http://quasar.blog.de/2007/04/26/nachlese_zu_goethe_alle_s_ist_veloziferis~2163586.

- WILLIAMS, John R. Die Deutung geschichtlicher Epochen im zweiten Teil des „*Faust*“. In: *Goethe-Jahrbuch*. (115). Org. por Werner Keller. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger 1993. p. 88-103
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. 2. Ed. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento 1993.

A teatralidade no *Fausto* de Christopher Marlowe e no de Johann Wolfgang Goethe

Roberto Ferreira da Rocha

Tanto a versão do dramaturgo elisabetano Christopher Marlowe (1564-1593) quanto a do poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) do mito do doutor Fausto são obras que não hesitaria em chamar de dramas poéticos no sentido forte da expressão. Diferentemente do poema dramático, estas obras se alicerçam no seu todo (no caso de Marlowe) ou em grande parte (no caso de Goethe) em agudo senso do conflito, da ação e do espetáculo como os três elementos indispensáveis a um verdadeiro texto teatral.

A inescapável teatralidade que as duas obras apresentam me parece provir da fonte mesma na qual Marlowe e Goethe se abeberaram para construírem os enredos de suas peças. Trata-se de um livro anônimo publicado pela primeira vez em alemão em 1587. Seus temas são a vida, as aventuras e a morte, de um mágico itinerante que viveu provavelmente entre 1480 e 1540. Chamava-se George (em alemão Jörg, em latim Georgius), nasceu na cidadezinha de Knittlingen, ao norte de Württemberg, e morreu não longe dali em Staufen, ao sul de Freiburg. Denominava a si mesmo doutor, por ter estudado na universidade de Heidelberg, e de “o jovem Fausto” ou “o segundo mago”, por praticar necromancia, isto é, magia negra.

Os contemporâneos do doutor Fausto, em sua maioria, legaram para a posteridade uma imagem um tanto negativa dele. Estes testemunhos, segundo Ian Watt (1994: 3), se dividem, grosso

modo, em cinco grupos: cartas de opositores acadêmicos, documentos públicos de teor variado, tributos de clientes satisfeitos, memórias meramente informativas e reações de seus inimigos dentro do clero protestante.

Tal imagem negativa do doutor Fausto foi construída em grande parte por indivíduos ligados à elite intelectual seja ela religiosa ou leiga. Para alguns deles, não passava de um charlatão; para outros, era um perigo social por se tratar de notório sodomita que lançava mão de práticas heréticas, como a invocação dos espíritos dos mortos e pactos demoníacos a fim de obter fortuna e poder. Curiosamente, o último registro sobre o doutor Fausto faz menção de sua estada em Münster, durante a rebelião Anabatista, de 1535, o que talvez indique que tivesse contato, e mesmo simpatia pelos movimentos reformistas radicais.

O herege George Fausto pode ser visto, assim, como membro de um numeroso grupo de intelectuais marginalizados, formados pelas universidades europeias, que não conseguiam, ou talvez não quisessem ser cooptados pelas instituições políticas, administrativas e pedagógicas, e que podiam desenvolver uma prática intelectual paralela contra-hegemônica e potencialmente subversiva, que as autoridades sentiam a necessidade permanente de perseguir, conter e reprimir.

Segundo Ian Watt (1994: 17), “foram Lutero, Melanchthon (algunha pela qual era conhecido o filósofo, teólogo e pedagogo, Phillipp Schwarzerdt) e seus seguidores protestantes os responsáveis pela ligação de Fausto com o diabo, e pela atribuição de sua morte a Satanás”.

Em seu ensaio sobre o *Fausto*, de Goethe, como a *Tragédia do Desenvolvimento*, Marshall Berman (1986: 39), faz a seguinte observação sobre o Fausto histórico. “Desde que se começou a pensar em uma cultura moderna,” escreve ele, “a figura de Fausto tem sido um de seus heróis culturais”. E, mais adiante, acrescenta, “embora tenha assumido muitas formas, a figura de Fausto tem sido sempre, praticamente, a do “garotão cabeludo”, isto é, um intelectual não conformista, um marginal e um caráter suspeito”.

Na origem deste mito está um dos eventos culturais mais importantes do início do período moderno. O interesse pela figura de Fausto e pelas histórias reais ou inventadas a ele relacionadas aumentou grandemente após sua morte. Concomitantemente, a invenção da imprensa e o interesse pelas novas ideias filosóficas e religiosas que começavam a circular então, principalmente devido à influência de Lutero e da Reforma, motivaram a publicação de obras de cunho didático que eram rapidamente consumidas por um público ávido.

Embora baseado em fatos reais, o *Faustbuch* é uma obra de ficção, da mesma forma que vários filmes modernos. Publicado por Johann Spiess, em Frankfurt, então uma cidade luterana, e importante centro editorial, mais do que simples biografia, era um livro com propósito didático e moralizante. Nele as diversas narrativas sobre a vida do doutor Fausto são adaptadas para servir aos propósitos do enredo. Os fatos sensacionais e aterrorizantes nele contido tinham o propósito de ensinar aos leitores o justo caminho para a salvação da alma, e admoestá-los contra as tentações demoníacas, através da descrição das consequências que poderiam advir do pacto com Satanás. Não se sabe exatamente quem escreveu o *Faustbuch*, mas acredita-se que possa ter sido o próprio editor, Johann Spies, rígido luterano, que publicou muitas obras científicas e religiosas.

A página de rosto do livro cujo título original era *Historia von D. Johann Fausten* (*A história do doutor Johann Fausto*) já deixa bem claro o conteúdo e o objetivo da obra:

A história do doutor Fausto, notório mágico e necromante; como se vendeu ao Diabo por um tempo determinado; as estranhas aventuras que presenciou nesse período, sendo o causador de algumas e tendo vivenciado outras, até que finalmente recebeu sua merecida paga. Na sua maior parte coligida e preparada para a impressão a partir de seus próprios escritos póstumos; como precedente horrível, exemplo abominável e sincera

advertência a todas as pessoas presunçosas, inquiridoras e apartadas de Deus.

Tiago 4.7-8.

Submetei-vos, portanto, a Deus: resisti ao Diabo, e ele fugirá de vós.

Cum gratia et privilegio.

Impresso em Frankfurt do Meno por Johann Spies, 1587.

Foi este livrinho mal impresso, cujos sessenta e oito curtos capítulos contam de forma bastante episódica a história do doutor Fausto, nele rebatizado de Johann, que serviu de base para a criação deste mito moderno.

Mito moderno que gerou a tragédia moderna com Marlowe e o drama moderno com Goethe.

A tragédia moderna é a tragédia do indivíduo que possui aguda consciência de sua subjetividade. Seu irreduzível dilaceramento não provém tanto da transgressão de leis que mantêm macrocosmo e microcosmo em equilibrada harmonia, mas da afirmação de forças internas ao espírito humano, que o impelem à conquista do absoluto pela afirmação da vontade, mas, ao mesmo tempo, à perdição. Este novo ser, produto do individualismo moderno, não aceita as limitações impostas pela sociedade, pela natureza e pela religião. Na afirmação radical de sua liberdade, ele busca a glória máxima de não se conformar à medida comum. Mesmo sua destruição engrandece seu ser. É por isso que um dos símbolos mais frequentes desse herói trágico moderno é a figura de Ícaro. Sua terrível queda indica a altura que almejou alcançar. Exemplo deste estado de espírito são as últimas palavras de Barrabás, o herói de *O Judeu de Malta* (c. 1590), de Marlowe:

*Then, Barrabas, breath forth thy latest fate,
And in the fury of thy torments strive
To end thy life with resolution.*

...

Die, life! Fly, soul! Tongue, curse thy fill, and die!

(Assim, Barrabás, exala teu último sopro,
E na fúria de teus tormentos esforça-te
Por findar a vida com decisão.

(...)

Morre, vida! Voa, alma! Língua, amaldiçoa teu
legado, e morre!

(O Judeu de Malta, ato cinco, cena cinco)

Na edição inglesa do *Livro de Fausto*, publicada entre 1588 e 1592, seu tradutor, de quem se conhece somente as iniciais, PF, tomou, como era comum, muitas liberdades com relação ao original. Uma delas foi o de chamar o herói de “insaciável especulador”. Essa característica do personagem é apresentada por Marlowe logo no início da peça, cujos versos reproduzo aqui na tradução de Oliveira Cabral, recentemente reeditada no Brasil:

De mais idade (relata o Prólogo ao público), foi para
Wertenberg,

Onde parentes seus o educaram.

Progride em Teologia tão depressa

- Cuidado o rincão fértil da Escolástica –

Que de doutor o grau em breve aufere,

A todos superando, que primavam

Em discutir matérias teológicas.

Até que, de saber e orgulho inchado,

Suas asas de cera demais sobem,

Derretem-se, e os Céus tramam-lhe o mau fim.

Pois, artes praticando diabólicas,

Dos áureos frutos do saber repleto,

Se abarrota em danada nigromancia

Nada tão caro lhe é, como a magia,

Que antepõe ao mor bem, a salvação!

(Prólogo)

Fausto é então descoberto em seu estúdio, cercado de

livros de Lógica, Medicina, Jurisprudência e Teologia. No seu solilóquio, ele rejeita todas. A lógica, por se lhe parecer não muito mais do que um mero jogo de palavras; a medicina, por ser incapaz de dar ao homem aquilo que mais deseja, a vida eterna; jurisprudência, por tratar de interesses mesquinhos; e, finalmente, a Teologia, por lembrar ao homem que devido ao pecado original, está condenado à morte. Para Fausto somente a necromancia é capaz de dar-lhe o que almeja. E, qual é de Fausto o sumo desejo? Leiamos um pouco mais deste primeiro solilóquio. Diz Fausto,

Estas metafísicas de mágicos,
Livros de necromancia são divinos!...
Linhas, figuras, circ'los, caracteres,
São esses os que Fausto mais deseja!
Que mundo inteiro de prazer e lucro,
De grão poder, onipotência e honra,
'Stá prometido ao estudioso artífice!
Quanto se move entre os dois pólos quedos
Terei ao meu dispor: reis, imp'radores
Apenas são p'los mais obedecidos...
Não podem erguer ventos, rasgar nuvens...
P'lo seu domínio, que tudo isto excede,
Alcançando até onde a mente alcança,
Um mágico sagaz é deus pod'roso!
Pra ser's divino, aguça, Fausto, o engenho!
(Cena 1)

Um breve parêntesis estilístico: note-se, tanto na fala de Barrabás, quanto na de Fausto, o uso do imperativo, no qual, aquele que ordena e o que recebe a ordem são o mesmo indivíduo. O que esta construção revela é que a ação do sujeito da tragédia moderna é determinada, em última instância, por ele mesmo, independente de qualquer lei ou autoridade exterior; possibilidade aberta pela especulação crítica, a principal criação da cultura renascentista, e da qual Fausto é um representante. Essa construção também aponta para o fato de o destino poder ser visto como uma criação pessoal, engendrado pela liberdade do

indivíduo, subversora da ordem social. A tragédia moderna vai então se apresentando como afirmação radical da liberdade pessoal, neste contexto entendida como afirmação da individualidade.

Voltando ao trecho de Marlowe antes citado. É bem claro nesta passagem que o conhecimento está ligado ao poder. No sentido de que ele dá poder quase absoluto a quem o possui. Ironicamente, no entanto, a ação da peça irá contradizer as aspirações de Fausto. Todo poder e conhecimento adquirido pelo estudo da necromancia, farão de Fausto uma espécie de *showman* dos poderosos, que faz surgir uvas fora da estação para satisfazer o desejo da esposa de um duque, ou desfilas Helena de Tróia e Páris, Alexandre, o Grande, e sua amante, num grande teatro de espíritos, cujo criador é ele, mas o diretor de cena é Mefistófeles.

De fato, a relação entre Fausto e Mefistófeles no texto de Marlowe é bastante próxima. É do interesse de Mefistófeles que assim seja. Ele está sempre presente para afastar as dúvidas do espírito de Fausto, dúvidas e dilacerações que são representadas cenicamente pela presença do Anjo Bom e do Anjo Mau, personagens que possuem sua origem nas figuras alegóricas das antigas moralidades. Em Marlowe, elas adquirem uma função nova, ao tornarem-se o reflexo da complexa subjetividade do herói. É por representar Fausto como um ser dividido, que duvida de suas escolhas, que Marlowe faz dele um herói moderno. Marlowe, enfim, dotará sua escrita dramática capaz de atingir o cerne do patético, em versos como os que diz Fausto nos momentos que antecedem sua morte:

Ah! Fausto,
De vida, uma só hora agora tens,
E então estarás perdido eternamente!
Parai, esferas do Céu sempre moventes,
Cesse o tempo e não chegue a meia-noite.
Globo da Natureza, torna a erguer-te,
E faz perpétuo o dia, ou, desta hora,
Um ano, um mês, uma semana, um dia,

Que eu possa arrepender-me e salve a alma!
O lente, lente currite noctis equi!
Estrelas, tempo avançam, e o relógio
Soará, vem o Demo e estou perdido...
Oh!
Ergo-me a Deus! Mas quem me puxa abaixo?
Vede,
Vede correr no Céu sangue de Cristo!
Uma só gota a alma me salvara...
Meia... Ah! Meu Cristo!
Ah!
Por citar Cristo o peito não me rasguem...
Contudo hei de invocá-lo!
Poupa-me, Lúcifer!...
Onde está'gora? Foi-se! E vede Deus
Que os sobrolhos carrega, o braço estende!
Caíam-me em cima montes e montanhas,
E escondam-me da ira do Senhor!
Não! Não!
De cabeça me atiro terra adentro!
Abre-te, oh, terra! Por que não me acolhes?
Estrelas, que 'a nascença me regestes,
Cuja influência trouxe inferno e morte,
Erguei vós Fausto, qual neblina baça,
Pra as entranhas das nuvens transientes,
Que deitem, ao golfarem pelo ar,
Os membros meus das fauces fumarentas,
E a alma tenha que ao Céu subir.

(O relógio dá meia hora).

Ah! Passou meia hora...
Breve há de passar tudo!
Oh, Deus,
Se não quis salvar a minha alma,
Por Cristo cujo sangue me remiu,
Põe algum fim ao meu penar eterno!
Mil anos no inferno viva Fausto,
Cem mil, mas... finalmente... seja salvo!

Oh!
Pra almas condenadas não há termo!
Por que não foras tu um ser sem alma,
Ou por que é imortal essa que tens?
Ai... Oh, metempsicose de Pitágoras!
Se isso fosse verdade,
Esta alma ir-se-ia embora, e eu seria
Mudado em bruto! Que esses são felizes...
Pois, quando morrem,
Solve-se-lhes a alma em elementos...
A minha há de viver... penar no Inferno!
Ah! Malditos os pais que me geraram!
Não, Fausto: a ti e a Lúcifer maldiz,
Que te privou dos júbilos do Céu!

(O relógio dá meia-noite)

Soou! Soou! Corpo, desfaz-te em ar,
Ou Lúcifer te arrasta para o Inferno...

(Trovões e relâmpagos).

Oh, alma, torna-te em gotinhas de água,
E cai no mar, para não ser's mais achada!

(Entram os diabos)

Meu Deus! Meu Deus! Não me olheis tão ferozes!...
Cobras, serpentes: que eu respire um pouco!...
Fecha-te, Inferno! Lúcifer, não venhas!
Eu queimo os livros... ah... ah!... Mefistófeles!...
(Cena XIV)

Neste trecho, Fausto afasta-se da unidimensionalidade de Barrabás, do *Judeu de Malta*, e anuncia da complexidade psicológica do Cláudio e do Macbeth shakespearianos.

Embora a primeira parte do Fausto goethiano tenha muito que lembre a peça de Marlowe, não há uma influência direta desta sobre aquela. Goethe só leria o *Fausto* de Marlowe em 1818 na

tradução de Wilhelm Müller. Mas, observa Ian Watt (1994: 193), “a peça de Marlowe contribuíra para as percepções germânicas do Fausto, devido às apresentações dos atores itinerantes ingleses na Alemanha, já em 1608”. Watt observa ainda que, como os atores ingleses não falavam alemão, eles apresentavam versões reduzidas das peças, nas quais a ênfase recaía na mímica e nos gestos. Desta forma, acrescenta Watt, “a versão por eles apresentada da história de Fausto muito provavelmente enfatizava a atmosfera, a atitude e a gesticulação”.

A influência da dramaturgia elisabetana no texto de Goethe, porém, já se faz sentir desde o início da peça. O prólogo no teatro, com o qual o texto de Goethe se inicia, cria um distanciamento do espectador com relação à matéria tratada pela peça. Embora esta técnica esteja aos olhos contemporâneos ligada à prática e à teoria dramático-teatral de Bertolt Brecht, ela já se encontrava completamente sedimentada no palco elisabetano. Diversas características do teatro elisabetano enfatizam o distanciamento, como, por exemplo, a mistura de gêneros (isto é, a tragédia presente na comédia, e a comédia na tragédia), a extrema sobriedade da cena, e o concomitante desinteresse em dotar o palco de uma aparência de realidade, as falas que os atores/personagens dirigem à platéias a fim de criar um elo cumplicidade e uma interação mais íntima entre palco e platéia, e, principalmente, o agudo gosto pela teatralidade, isto é, o jogo do ator, como fator principal de estímulo da imaginação e dos sentimentos do espectador.

À primeira vista, o *Fausto*, de Goethe, devido à sua grandiosidade, parece se recusar à cena, pelo menos à cena que se estabelece no ocidente desde a segunda metade do século dezoito, com sua obsessão pelo realismo verista, e pela vontade de apagar as fronteiras entre o teatro e a vida.

Como, por exemplo, colocar em cena a entrada de Mefistófeles, assim descrita por Goethe: “Enquanto a névoa se dissipa, sai detrás do fogão em traje de estudioso medieval vagante”, ou o delírio de imagens das duas Noites de Walpurgis,

tanto a da primeira como a da segunda parte, chamada “Clássica”? Aqui vale lembrar Heiner Müller, que certa vez declarou que um texto dramático só seria bom se fosse “imontável” no tipo de teatro existente no momento em que a peça foi escrita (apud LEHMANN 2007: 50). Se o que diz Müller é verdade, o texto de Goethe ainda oferece grandes e estimulantes desafios para o teatro contemporâneo.

Aparentemente, a caracterização do *Fausto* de Goethe se assemelha a de Marlowe. Como no texto anterior, vemos Fausto pela primeira vez só em seu estúdio, tendo à sua volta pilhas de livros de Filosofia, Medicina, Jurisprudência e Teologia, a refletir sobre a inutilidade do saber adquirido. No entanto, o tom e o teor são outros. Fausto não procura o poder através do saber; o que o impele para a magia é a vontade de que a “máquina do mundo” se abra para ele. Diz ele, na tradução de João Barrento:

Por isso me entreguei à magia,
Para ver se por força da mente
Tanto mistério se abre à minha frente;
Para que não tenha como o fel que suei,
De dizer mais aquilo que não sei;
Para conhecer os segredos que o mundo
Sustentam no seu âmago mais fundo,
Para intuir forças vivas, sementes,
E largar as palavras indigentes. (377-385)

Me parece difícil não ouvir nestes versos o eco do movimento alemão denominado *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), da segunda metade do século dezoito, do qual Goethe participou, e seu projeto de um iluminismo radical, desejoso de alargar os limites da razão, incorporando aquilo que ela rejeita como seu inassimilável outro: o sensível e o intuitivo.

O projeto deste novo Fausto fica mais claro no momento em que ele diz o que espera de Mefistófeles:

Vê se me entendes: não falo de prazer.

À vertigem me entrego, gozo pungente,
Ódio amoroso, dor reconfortante.
A minh'alma, curada a sede de saber,
Abrir-se-á agora a toda a provação,
E no mais íntimo de mim quero viver
O destino de toda humana geração;
Em espírito abarcar alturas, profundezas,
Encher o peito de alegrias, tristezas,
E assim meu ser ao seu Ser alargar,
Para no fim, como ela, soçobrar. (1765-1775).

Encontro um eco do trecho acima na seguinte frase do “Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud”, de 1933. Nele escreve Artaud que o “Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa” (ARTAUD 2006: 143).

Finalmente, gostaria levantar uma última questão com relação à teatralidade do *Fausto*, de Goethe. Trata-se do papel de Mefistófeles na peça como um todo. Sem Mefistófeles não haveria a peça. Ao contrário do histrionismo do Fausto de Marlowe, o de Goethe mantém durante o desenrolar da ação uma atitude distanciada. É Mefistófeles, com suas inúmeras metamorfoses, seu humor e ironia, quem faz acontecer o espetáculo.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. SP: Martins Editora, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Doutor Fausto*. Trad. de A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Editora Hedra, 2006.
- MARLOWE, Christopher. *The Complete Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- WATT, Ian. *Os mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

***Fausto* ou a Rebelião no Teatro do Mundo**

Hans-Jürgen Schings

I – O Teatro do Mundo

Prólogo no Céu. [O Senhor, as Falanges Celestes, logo depois Mefistófeles. Os três Arcanjos acercam-se do trono.]

Rafael: O sol entoa de maneira ancestral
De esferas irmãs cânticos rivais.¹¹⁵

Prolog im Himmel – Der Herr, die himmlischen Heerscharen, nachher Mephistopheles. Die drei Erzengel treten vor.

*Raphael: Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Weltgesang.*

Não poderia ser maior o luxuoso aparato para o estabelecimento de um futuro pacto com o diabo. As mais altas esferas surgem e manifestam sua preocupação com ele. Não é de somenos que o elemento celeste é invocado; toda criação surge em cena. O teatro do mundo seria impensável sem um horizonte metafísico.

¹¹⁵ Todas as citações em português, salvo quando indicadas, seguirão a tradução de João Barrento [Relógio D'Água Editores, 1999]. Em alemão, seguem a seguinte edição: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Texte. Hrsg. von Albrecht Schöne, 5., erneut durchgesehene und ergänzte Aufl., Frankfurt a. M. 2003.

Na tradição fáustica, e para grande desvantagem de Fausto, as legiões infernais dominam o campo metafísico – espíritos diabólicos, reuniões diabólicas e todo tipo de celebridades diabólicas têm em mira seu futuro aliado. A benevolência de Goethe, e aqui para vantagem de Fausto, realoca as relações de poder de modo que ele deverá ser salvo, conforme se percebe desde o início.

O *Prólogo no Céu*, idealizado por Goethe em torno de 1800, é criado a partir do repositório da tradição do teatro do mundo, assinalado por nomes como Dante, Calderón ou Milton. De acordo com Ernst Robert Curtius, Teatro do Mundo deve significar aqui tanto a representação da humanidade em sua relação com o mundo ou, ainda, a poesia sobre a ordem e o sentido do mundo, visto como criação. Por este motivo, pode-se também falar sobre poesia da criação. O *Prólogo no Céu* confere ao Fausto de Goethe o prenúncio de tal poesia de criação (*Schöpfungspoesie*). O protagonista, entretanto, interpõe dificuldades a isso.

Pois para um teatro do mundo e da criação “clássicos”, conforme o modelo insuperável de Calderón, há bastante tempo já é demasiado tarde. Fausto seria o primeiro a protestar contra a formação de tal horizonte. Nós conhecemos suas explicações: “O mundo de lá pouco me importa a mim;” (*Das Drüben kann mich wenig kümmern*; V. 1660) e “Para o além a via é-nos vedada” (*Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt*; V. 11442). – No entanto, Fausto não dá um passo sem o descendente daquele “mundo do além” (*Drüben*), sem Mefisto. – A fórmula, sob cuja luz o *Grande teatro do mundo* de Calderón conduz seu pessoal pelo mundo, é a seguinte: “Aja corretamente – Deus está acima de vocês”. Fausto, pelo contrário, pensa e age de modo incondicionado, absoluto, a seu talante – encerrado e, citando mais uma vez Ernst Robert Curtius, “na solidão sublime do espaço moral”, autônomo, portanto moderno. Fausto demonstra com tal gesto, o revoltoso nascimento da autonomia, justamente o afastamento do *Teatro do Mundo*. *Teatro do Mundo* no momento da revolta. Por isso dever-se-ia, poder-se-ia,

tratar o *Prólogo*, que é a alusão ao *Teatro do Mundo*, como adorno ultrapassado e cortá-lo, como é prática comum nas encenações? Quem procede desta forma, coloca-se resolutamente sob ponto de vista de Fausto, não sob o de Goethe. Aqui queremos nos colocar ao lado de Goethe.

Portanto: o *Prólogo* evoca a tradição da poesia de criação. Deste modo, ele reúne dois motivos teatrais.

O primeiro é a disputa metafísica pela alma humana. Como se sabe, Goethe recorre com esse fim ao início da história de Jó. Lá está a negociação entre o Senhor e Satã em relação a Jó, a quem o Senhor chama de “meu servo Jó” e o desafio de Satã: “o que vale, ele te negará na tua face” (Jó 1, 6-12). Goethe transforma a compacta disputa entre o Senhor e Mefistófeles no caso Fausto que, repleto de todo tipo de afrontamento, com razão atrai a atenção mais acirrada dos intérpretes.

O que frequentemente se menospreza é o segundo motivo da peça, o que está em jogo. Refere-se aqui ao elogio à “Obra” (*Werke*), o louvor à criação, como ele determina as estrofes dos arcanjos no início do *Prólogo* e na forma de tratamento que o Senhor dá aos “verdadeiros filhos de Deus” no final do *Prólogo*. (Os anjos – “funcionários do céu”, “ministros do divino governo mundial” como Giorgio Agamben chamou em seu recente ensaio)¹¹⁶. Citemos então:

Seguindo antigo ritmo, o Sol
Com as esferas canta uma canção,
E fecha o seu ciclo ancestral
Ao passo sonoro do trovão .
Vê-lo dá aos anjos vigor:
Insondável é o seu maior mistério;
O enigma da Obra maior
É como o do dia primeiro.

¹¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a Glória*. Uma genealogia teológica da economia e do governo. Homo sacer, II. São Paulo: Boitempo, 2011.

*Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.*

E, no final da cena:

Mas vós, os veros filhos do divino,
À beleza animada cantai vosso hino!
Vos prenderá nos doces laços do amor,
E vós fixai o fenómeno livre
e fugaz em pensamento fundador.

*Doch ihr, die echten Göttersöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.*

Eles não são meros ornamentos que guarnecem a disputa de forma aprazível. Trata-se muito mais de reconhecer: o elogio às “obras superiores” (*hohen Werke*) entoado no estilo de uma grande lírica dá-se em relação à disputa entre o Senhor e Mefisto. Os arcanjos tomam posição na disputa em relação à perfeição ou imperfeição da criação. Por um acaso e bem na época de surgimento do Prólogo do Fausto, Goethe teve oportunidade de conhecer um exemplo recente e grandioso de uma louvação à criação bem parecida. Na companhia de outros grandes de Weimar – Wieland, Schiller, assim como de Herder – Goethe assistiu no Ano Novo de 1801 à apresentação da “Criação” (*Schöpfung*) de Haydn, no teatro de Weimar (dois dias antes ele já havia assistido

ao ensaio geral). Um memorável encontro entre o Classicismo de Viena e o de Weimar. O *Oratório* de Haydn incorporava o libreto de Gottfried van Swietes, por isso seu estrondoso sucesso, um auge da representação da alegria mundana iluminista-pietista.

Sob o signo da luz vitoriosa, Haydn e van Swieten festejam a obra de seis dias e seu ápice – a criação do homem. Assim anuncia a ária de Uriel:

Vestido com dignidade e altivez,
Abençoado com beleza, força e coragem,
Dirigido para o céu, ele está ereto,
O ser humano,
Um homem, e rei da natureza.
Sua fronte nobre, largamente abaulada
Anuncia o sentido profundo da verdade
E do olhar claro brilha
O espírito,
Sopro e imagem do Criador.

*Mit Würd' und Hobeit angethan,
Mit Schönheit, Stärk' und Muth begabt,
Gen Himmel aufgerichtet, steht
Der Mensch,
Ein Mann, und König der Natur.
Die breit gewölbt' erhab'ne Stirn
Verkünd't der Weisheit tiefen Sinn,
Und aus dem hellen Blicke strahlt
Der Geist,
Des Schöpfers Hauch und Ebenbild.*

A *Criação* de Haydn termina como se o assunto do pecado original ficasse em aberto, até mesmo como se fosse bem inverossímil. De fato, trata-se aqui de ressaltar o efeito iluminista dessa poesia da criação: ela passa por cima de modo intencional do pecado original e de tudo que está relacionado a ele. O complexo Paraíso perdido (assunto de Milton) é deixado de lado. Elogio à criação e humanidade compõem uma ininterrupta continuidade.

Bem diferente é o *Prólogo* do Fausto. Na parte onde as antigas poesias de criação iniciam a história da tentação, queda e redenção da humanidade, onde, com entusiasmo iluminista, a *Criação* de Haydn-van Swietens louva o homem como meta da *creatio*, justamente aí é interrompido em Goethe a canção de louvor dos arcanjos à “obra maior” e adentra Mefisto na cena metafísica. Ele é, entretanto, o responsável pelos defeitos da natureza humana.

Para Mefisto o homem é um erro, um caso infeliz da criação, sua refutação. Ele se opõe ao hínico canto de louvor do anjo (“Perdão, que altos discursos não sei ter”; “*Verzeib, ich kann nicht hohe Worte machen*” v. 275), ele insulta a criação na medida em que, sem qualquer reserva, coloca a nu seu maior representante, o homem. “O pequeno deus do mundo não mudou, / Desde o dia primeiro mui singular ficou.” (“*Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, / Und ist so wunderbarlich als wie am ersten Tag*”). Contraposto a isso falam os Arcanjos: “E o esplendor da Obra em redor / É como o do dia primeiro” (“*Und alle deine hohen Werke / Sind herrlich wie am ersten Tag.*”) – “esplendor” (*herrlich*) aqui, “singular” (*wunderlich*) ali. E adiante: “Não há na Terra nada do teu agrado / Senhor, não há! Está tudo lá como sempre, maravilhosamente ruim.” (“*Ist auf der Erde ewig dir nichts recht? / Nein, Herr! Ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht.*”). Como se quisesse riscar o otimismo humano iluminista, como se quisesse ancorar novamente na natureza humana os antigos danos do pecado – assim Goethe deixa agir o crítico radical da criação. E Fausto é sua prova. Pode-se concluir: precisamente Fausto toma o lugar de um novo, cada vez mais moderno, Adão, que comete um novo pecado original. Um pecado original novo (moderno) – não é menos do que isso de que se trata, quando Mefisto com seu modo de se expressar descontraído fala de uma aposta: “Vai uma aposta? Eu Vos digo, em verdade, / Que o haveis de perder” (“*Was wettet Ihr? Den sollt Ihr noch verlieren*”; V. 312). A referência ao ponto negro da história da humanidade – isso é um engenhoso artifício.

O “pequeno deus do mundo” (*kleine Gott der Welt*, V. 281) deve ser levado à queda e com isso a obra prima da criação. “Deus da Terra” (*Gott der Erde*) – sobretudo Herder, o intérprete da Bíblia e educador da humanidade, um dos maiores inspiradores de Goethe (e do *Fausto*) fez dessa expressão sua mais querida representação antropológica e sempre lançava mão dela. “Eu – como Deus!” (“*Ich – wie Gott!*”)¹¹⁷ diz ele então, fala de “divinização do homem” (*Menschengöttlichkeit*) ou formula, com brilhante força linguística, “Eu / sou aquilo, através do qual a criação / se concentra” (*Ich / Bins, in dem die Schöpfung sich / Punktet*). Significa: se concentra, atinge sua meta e, na verdade, no sentimento e reflexão do indivíduo, mas também em virtude da participação do deus da Terra no “dom de criação e de poder” (*Schöpfungs- und Herrschungsgabe*) do criador do mundo.

Então também com esse sentido, aparece em Herder a expressão “aspirar” (*streben*): “mas justamente através de aspiração, através de esforço e trabalho, isso (quer dizer todo o trabalho e fadiga humanos) tornou-se delicioso! Aquecer-se, aproximar-se, criar, obter sentido, dominar e imperar – imagem de Deus, do incansável, do criador!” (*aber eben durch Streben, durch Mühe und Arbeit wards (i. e. Alle Menschliche Arbeit und Mühseligkeit) köstlich! ... Sich erwärmen, näher kommen, schaffen, Sinn erreichen, herrschen und walten – Bild Gottes, des Unermüdlichen, des Schöpfers!*)¹¹⁸.

Naturalmente, Mefisto é bastante diferente disso. O homem é tido como um “pequeno deus do mundo” e significando o seguinte: é um concentrar-se da criação, uma participação, aspiração, atividade – e, contudo, este é o diagnóstico do crítico, esse “Deus da Terra” está em larga medida insatisfeito, ele inverte

¹¹⁷ Citada aqui é a poesia de Herder “*Schöpfung*” (Criação) de 1773. N.T.

¹¹⁸ O autor refere-se aqui ao texto de Herder “*Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*” (O mais antigo documento do gênero humano), inserido no vol.5 de sua obra completa editada em 40 volumes, “*Zur Religion und theologie*” (Sobre Religião e Teologia). N.T.

sua aspiração, transformando-a em uma dinâmica desprovida de meta e contentamento; o pretense “servo” (*Knecht*) comporta-se realmente como um rebelde. Com satisfação, Mefisto observa como a principal testemunha do “Senhor” (*Herr*) força sua capacidade de participação na criação, isto é, sua aspiração, de maneira tal até tombar em um radical desinteresse.

Pede as mais belas estrelas sua ânsia;
Do mundo os maiores prazeres procura
E nem o que à mão tem, nem a distância
Satisfazem esta alma insegura.

*Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne,
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust. (V. 304 ff.).*

Dito de outra maneira: tal homem não quer simplesmente se adequar a esse mundo, ele se coloca em uma desproporção basilar em relação à criação, ele está fundamentalmente descontente. Isso é moderno – o moderno pecado original de um Adão moderno.

A participação no “dom da criação” (*Schöpfungsgabe*) como fonte de um mal-estar fundamental com a criação é um paradoxo com formato diabólico. Simplesmente isso é o que deseja aquele que tudo nega. Dessa forma, no grande monólogo de Fausto (da cena *Noite*) desenvolve-se um psicodrama que peremptoriamente confirma o diagnóstico de Mefisto.

II Rebelião

No ritmo alternante entre colapso e impulsividade, as longas cenas no Quarto de estudo formatam a rebelião de Fausto, uma revolta do desespero. Mefisto não tem que aparecer como tentador ou sedutor. Na parte do pacto e da aposta, ele tão

somente ratifica aquilo que irrompe propriamente de Fausto. Ele não convence, ele auxilia.

Na segunda cena intitulada Quarto de estudo já está tudo arranjado. O desespero de Fausto, até então de certa maneira reprimido e encoberto pelo pathos de suas tentativas de romper com limites, irrompe então em cena sem qualquer reserva. Três grandes momentos discursivos preparam o arremate da aposta e conduzem para este momento com consequências inexoráveis.

O primeiro momento discursivo: "Em nenhum hábito deixarei de sentir / A dor da vida estreita que levar." (*In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein / Des engen Erdelebens fühlen*). O tema geral é introduzido novamente. O que mais se explica além disso: o mundo não pode me conceder nada, ele não é suficiente para mim; porque meus anseios e aspirações não se deixam nele se tornar realidade, ele se torna mais e mais um vazio. Fausto se sente muito velho e jovem demais. Aquele que quer apenas desejar deve renunciar. Com pavor ele desperta pela manhã, pois nenhum desejo seu havia se realizado, toda vontade fora amainada, em seu alma ativa foi frustrada a criação com "farsas mil da vida" (*tausend Lebensfratzen*). Sonhos selvagens também tornam sem efeito todo "repouso" (*Rast*) provindo da noite. O "Deus" que "mora em seu âmago" (*im Busen wohnt*), "não tem poder sobre as rodas do mundo" (*kann nach außen nichts bewegen*), mas isso certamente quer dizer: a desproporção desse eu com o mundo e com a vida não tem chance de salvação. Desejo, volúpia, criação do próprio espírito, o Deus que habita em sua alma – em lugar algum se acha "no mundo exterior a contra-imagem que dá respostas" (*in der äußeren Welt die antwortenden Gegenbilder*)¹¹⁹.

Conclusão do primeiro momento discursivo: negação da existência e da vida, desejo de morte. "E assim a existência me é um peso, / A morte ansiada, a vida um ódio imenso" (*Und so ist*

¹¹⁹ O autor cita uma frase do texto de Goethe "Winckelmann". N.T.

mir das Dasein eine Last, / Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt – V. 1570-71)

O segundo momento discursivo de Fausto cresce e transforma-se em uma “avalanche de maldições”, em um “amaldiçoamento” (*Flucharie*; expressão de Albrecht Schöne).

Maldigo hoje tudo o que enreda
A alma em falsa sedução
E com lisonja a cega e encerra
Neste antro de desolação.

*So fluch' ich allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt,
Und sie in diese Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bann!*
(V. 1587-90)

Então ele amaldiçoa a “douta opinião” (*bohe Meinung*) do homem sobre si mesmo, o mundo das aparições sensíveis, fama e glória, riquezas e “Mamon” (deus do ouro), “a suma essência da uva” (*Balsamsaft der Trauben*) e logo depois ainda, mas não por acaso, as mais elevadas virtudes cristãs, “a maior bem-aventurança do amor” (*höchste Liebesbuhl*), a “esperança” (*Hoffnung*), a crença (*Glauben*), a paciência (*Geduld*).

Caso se queira evitar mal-entendidos (como se em grande parte as maldições de Fausto tivessem uma razão de ser), então ajudaria uma olhada no texto de Goethe sobre Winckelmann (1805). É o documento de uma arte clássica de bem viver e completamente anti-fáustica. Trecho por trecho lá surgem justamente as riquezas da vida que foram amaldiçoadas por Fausto, aparecem como insígnias de uma existência feliz, como expressão de um indestrutível e saudável domínio do mundo e também de prazer pelo mundo. Diante dessa transparência, o moderno amaldiçoador do mundo é uma falha figura de uma desgraça.

Da mesma forma, ajuda voltar a dar uma olhada para a tradição fáustica contida nos livros populares. Pois, como se deve

entender o amaldiçoamento das mais elevadas virtudes cristãs, se não como acolhimento da complexidade do motivo do desespero, da *desesperatio* e *acedia*, que se condensou em torno do pacto de Fausto com o diabo? *Acedia* – assim a Idade Média chamava uma depressão com um matiz metafísico. Quase todas as nuances da *acedia* retornam agora, elas se realizam em Fausto: a oposição contra amor e esperança, a malícia, a “*fuga et horror et detestatio boni divini*” (Tomás de Aquino: esquivez e temor e horror diante dos bens divinos). A maldição das riquezas divinas se dirigem agora contra a existência, a vida, o mundo, o Deus-natureza; revogam a teodicéia com a qual os Arcanjos iniciaram o *Prólogo*, contradizem a confiança por parte do “Senhor no homem” e que foi contraposta lá aos argumentos de Mefisto. Todas as maldições estão interligadas, formam uma unidade unísona – uma grande “blasfêmia” (*Frevelwort*), como Fausto dirá no final da tragédia: “Já o fui [um homem, sozinho diante da natureza, um ser humano] antes de às trevas me dar / E contra mim e o mundo blasfemar” (*Das war ich sonst [ein Mann allein vor der Natur, ein Mensch], eh' ich's im Düstern suchte, / Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte* – V. 11.408-11). “Você o destruiu, / O mundo belo” (*Du hast sie zerstört, / Die schöne Welt.* - V. 1608-9) – o comentário do coro dos espíritos acerta no alvo. Mefisto pode ficar satisfeito.

O que Mefisto ainda pode dar ao rebelde niílista? A resposta sarcástica conduz Fausto a seu terceiro momento discursivo. Ela é o seguinte: nada. O sarcasmo de Fausto em relação ao nada do mundo e de suas riquezas levam diretamente para a formulação da aposta: “Se um dia, acomodado, na cama da preguiça / Me deitar, que esse seja o meu fim!” (*Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, / So sei es gleich um mich getan.* V. 1692-3). Acrescenta logo ao “leito de indolência” (*Faulbett*), a vaidade em relação a si mesmo e o prazer. Ele aposta que não se deixará enganar nem ser vítima de mentiras – “A aposta ofereço” (*Die Wette biet' ich*). A aceitação de Mefisto – “Topo!” (*Toppl!*) vem logo a seguir.

Mas é estranho o que sucede a essa fala. Fausto aumenta a formulação da aposta com os seguintes versos:

Se alguma vez ao momento disser:
Fica, tu que és tão belo!
Será então livre de me prender,
Afundar-me-ei sem agravo, sem apelo.

*Werd' ich zum Augenblicke sagen;
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn! (V. 1699-1702)*

Isso é uma afronta incrível. Aqui também Fausto junta tudo, mistura tudo, leva sua caudalosa fala cheia de fúria do “leito de indolência” (*Faulbett*), passando pelo extremo amor próprio e prazer, até o “belo momento” (*schöner Augenblick*) – e viola dessa forma um grande valor no sistema de valores clássicos de Goethe; vai contra aquilo que Goethe chama de “momento pleno” (*erfüllten Augenblick*). Esse momento significa, para dizer isso em uma forma resumida, a possibilidade de um contato feliz com o mundo.

E nós vemos o seguinte: Fausto amaldiçoou a si mesmo com essa aposta e com o pacto. Sua formulação da aposta está infectada com aquele amaldiçoamento do mundo, com o qual ele já havia sido tocado. Se Fausto não acredita no “momento pleno”, se ele aposta em cima dessa impossibilidade fundamental, então ele aposta na criação falha. A aposta sobre o “belo momento” se encadeia digna e conseqüentemente à “blasfêmia” do amaldiçoamento do mundo. Esta prática já o havia tornado maduro para o diabo.

Dali em diante ele pertence ao ser que tudo nega, Mefisto, daí para frente o contato de Fausto com o mundo está envenenado, estragado, pervertido através de magia e arbítrio.

A carreira daquele que amaldiçoa o mundo termina – por ora – no *Sabá das Bruxas* e no *Cárcere de Margarida*, na noite antes da execução dela. Inicialmente a fisionomia do diabo – possivelmente

provinda do “saco de Valpúrgis” (*Walpurgissack*)¹²⁰, talvez até mesmo como manifestação de um princípio de oposição “malvado-satânico” (Albrecht Schöne) – depois o horror, o abominável – um colapso do sentido do mundo diante do destino de Margarida que é evitado somente e pela fala que “vem de cima” (*von oben*): “Está salva!” (*Ist gerettet!*). A fisionomia do diabo e o abominável – Fausto é o “infeliz” (*Unglücksman*), aquele que se tornou o infaustissimus; o apostador que amaldiçoa o mundo está aí como um excluído da criação. “Oh, antes não tivesse nascido!” (*O wär' ich nie geboren!*). Não há mais nada a dizer.

III. Concordância com o mundo

Como pode haver uma saída, até mesmo uma possibilidade de tornar Fausto um ser que tem “prazer pela criação” (*Schöpfungsgenuß*)? A expressão “prazer pela criação” (*Schöpfungsgenuß*) está no famoso *Paralipomenon* 1 (coletânea de trechos não publicados) e aparece lá em uma série de compostos com a palavra prazer: prazer pela vida, prazer de agir, prazer pela beleza, prazer pela criação. Seguindo Goethe¹²¹, todo o *Fausto II* representa, possivelmente, o caminho opulento até o prazer pela criação (*Schöpfungsgenuß*).

Por favor, não precisam ficar muito aflitos, vou me servir de um fio condutor que leva à uma síntese. Esse fio condutor é o motivo do momento (*Augenblick*). Eu procuro por belos momentos, apesar de Fausto, como vimos, não querer percebê-los. Gostaria de comentar três desses momentos.

A cena *Lugar aprazível* (*Anmutige Gegend*) atua no drama como um fabuloso peso da balança que faz com que o abatido

¹²⁰ A expressão “*Walpurgissack*” (“saco de Walpurgis”) foi cunhada pelo próprio Goethe de acordo com a narrativa de Johannes Falk de conversas entabuladas entre os dois. Goethe se referia às partes não publicadas da cena da *Noite de Valpúrgis* da primeira parte do *Fausto*. N.T.

¹²¹ A nota no *Paralipomena* se refere ao Fausto II. N.T.

Fausto renasça (após a morte de Margarida) e que novamente lhe abre o caminho para o mundo. Justamente por essa razão, essa cena tem de valer como um novo prólogo; caso se observe atentamente, pode-se estabelecer relações diretas com a cena *Prólogo no céu*.

É um prólogo ao ar livre, não no céu – na “região aprazível”, na Terra, na natureza. O Senhor, porém, está presente, desta vez ele se revela através de sua criação, do Deus-natureza. Um círculo de espíritos assume o papel dos Arcanjos. O caminho trovejante do sol se repete no estrondo da luz do amanhecer. O rebelde de outrora sempre insatisfeito, jaz estirado lá. E se pode dizer: toda a criação está lá, disposta a receber Fausto e a provar com ele de sua força de cura.

Primeiramente, as estrofes noturnas dos elfos de beleza transbordante são aquelas que inserem Fausto no ritmo da noite. Então a seguir, com uma grandiosidade dantesca, temos o monólogo de Fausto em forma de tercetos, falando do dia que irrompe e do sol que nasce. E, surpreendente, acontece: Fausto mergulha cada vez mais em elogios à criação, na verdade, é um Fausto que se “des-faustiza”. Pode-se chamar de “desfaustização”, contudo ele não tem vontade de dirigir por muito tempo o olhar diretamente para o sol, isso seria uma atitude do gênio-titânico, cujo potencial de insatisfação e de destruição já tinha se mostrado. E assim ele compreende, “com crescente encantamento” (*mit wachsendem Entzücken*), um outro grande símbolo do Deus-natureza goethiano, “a curva firme e vaga das cores vivas” (*bunten Bogens Wechseldauer*), o arco da chuva (ou do sol) sobre a cascata. Desta vez uma medida humana e, contudo, encantamento e concordância: “no brilho das cores temos a vida” (*Am farbigen Abglanz haben wir das Leben*). Em nenhum lugar, Fausto se aproximou tanto de Goethe (e do modo de viver goethiano) do que nesse momento. Um “belo momento” é esse momento matinal, um momento de prazer pela criação. (Falando de forma ainda mais exata: trata-se de um momento da manhã na criação. Essa formulação também nos é dada por Herder em seu ensaio

sobre o Gênesis. Com uma concretude inusitada, Herder condensa nesse texto toda a história da criação e, da mesma maneira, ela é narrada no primeiro livro de Moisés, como um acontecimento matinal que se repete em cada raiar do dia. “... aproxime-se das imagens simples, sem adornos, veja como elas se seguem umas às outras, aproxime-se ainda mais, o que vê? Nem mais, nem menos do que – quadros da aurora da manhã, imagem do dia que nasce – veja bem! A explicação de tudo”¹²². Isso quer dizer: “A mais antiga maravilhosa revelação de Deus surge para ti toda manhã como um fato, a grande obra de Deus na natureza”¹²³.)

Sob o signo do novo prólogo, pensa-se que Fausto está em um bom caminho – em direção às “mais altas regiões” (*höheren Regionen*), às “relações mais dignas” (*würdigeren Verhältnissen*), como seu autor disse em referência à segunda parte. Contudo, veremos como *Fausto no Palácio* (2. Cena do *Fausto II*) tem de “seguir lutando” (*durchwürgen*) com os “erros” (*Irrthümer*) mais estranhos (essas também são palavras de Goethe)¹²⁴. Nessa parte, a solução tentadora chama-se “dinheiro e espíritos” (*Geld und Geister*).

Por fim, porém novamente, Helena, primeiro os acontecimentos antes de sua aparição, depois sua posse. Novamente chega-se a um momento da mais alta dignidade – é nosso segundo momento.

Observe-se apenas de passagem: uma espécie de prelúdio a isso é a festa no mar no final da “*Noite clássica de Valpúrgis*” (que na verdade não é vivenciada por Fausto). Trata-se de um trecho de uma grande poesia de criação com uma apresentação antigo-mitológica e ao mesmo tempo baseada na mais moderna ciência da natureza. Da mesma forma, diga-se sucintamente: no início do segundo ato, através dos personagens Bacharel (“Se existe mundo,

¹²² Citação do livro *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. In: *Herders ausgewählte Werke in einem Bande*. Stuttgart; Tübingen: Cotta'scher Verlag, 1844, p. 570. N.T.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Vide *Paralipomena* do *Fausto*. N.T.

é minha criação”; *Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf*) e do criador de homens (Wagner), Goethe se permite a brincadeira de ironizar duas variantes modernas que tratam do tema da criação – a filosófico-idealista e a tecno-natural-científica. Trata-se, de um lado, da herança de Fichte e do outro, do projeto do Dr. Frankenstein.

Por fim, trata-se da própria Helena também, o momento da união, um momento que se faz sobre abismos. Laconicamente, a cena decisiva reúne um conjunto de conceitos relacionados à felicidade: prazer, presente, existência, momento. Fausto e Helena dividem o verso rimado: “Não cuida a alma de futuro nem passado, / Pois só o presente – / é nossa sorte e fado” (*Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück, / Die Gegenwart allein – ist unser Glück.* - V. 9381-83). Logo após, fala novamente Fausto: “Existir é dever, fosse apenas por um momento.” (*Dasein ist Pflicht und wärs ein Augenblick.* - V. 9418).

Isso é pensado à maneira dos antigos. A concepção de Goethe de momento segue acepções de felicidade postas na Antiguidade – epicuristas e estoicas. Dessa forma, felicidade e momento estão estreitamente associados, porque o momento compreende a representação do cosmos, sua totalidade e seu conteúdo. O filósofo francês Pierre Hadot diz em relação a isso: “Cada momento, cada instante tem de ter uma atitude positiva em relação ao universo, quer dizer, à razão universal.”. Marco Aurélio explica: “Eu digo ao mundo: Eu amo contigo!” (*Ich sage zur Welt: Ich liebe mit dir!*). Assim, o momento presente recebe um “valor infinito: ele contém em si todo o cosmos..., toda a riqueza do ser”. Devido a isso, “existir no cosmos” é, para os sábios, felicidade e dever.

O momento de Fausto com Helena possui a mesma dignidade. Não há dúvida de que a concepção de Goethe do momento eterno – “O momento é eternidade” (*Der Augenblick ist*

Emigkeit,¹²⁵) – é uma declaração, única e pensada classicamente, de concordância com o mundo. Mas ninguém expressou isso mais belamente do que o vigia da torre Linceu:

Nascido pr'a ver,
Pr'a observar tudo.
Na torre a viver,
Agrada-me o mundo.

*Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt. (V. 11.288-91)*

O canto de Linceu, imediatamente transformado em “um pavor atroz” (*ein greuliches Entsetzen* – V.11.307), ressoa, porém, em um mundo já devastado pela arbitrariedade de Fausto. Na alta montanha, Fausto desperta do sonho do momento antigo, ouve a concepção de surgimento do mundo de Mefisto, afim com a revolucionária concepção vulcanista, e se acha novamente em uma paisagem histórica moderna, na esfera da guerra civil, da revolução e contra-revolução do presente. Ele participa disso totalmente. “A alta vontade sem empecilhos” (*Des allgewaltigen Willens Kür*)- nesta hora este é seu lema, ele caracteriza Fausto cada vez mais como moderno.

Todavia permanece ainda um, o seu último momento, o momento da morte de Fausto. E com ele a repetição da formulação da aposta que é difícil de entender, quase incompreensível:

A um momento tal então diria:
Suspende-te, tu que és tão belo!
O rasto do trabalho e dos dias,
Nem eternidades podem apagá-lo. –

¹²⁵ Do poema *Vermächtnis* (Herança).

No ategozo de tão feliz evento
Disfruto agora do supremo momento.
(Fausto cai para trás)

*Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück,
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.
(Faust sinkt zurück - V. 11581 ss.)*

Felicidade, “prazer pela criação” (Schöpfungsgenuß), estar em sintonia com o mundo. Tudo está na dependência de se reconhecer nosso motivo geral, caso contrário a confusão é total. Mas então acontece o seguinte: diante de sua própria obra criada, Fausto aprecia o momento. Empenho e prazer se fundiram nesse momento, mesmo que seja apenas um “presentimento” (*Vorgefühl*) e que esteja no futuro do pretérito ¹²⁶, - mesmo que atrás do colonizador esteja um vestígio de devastação. Isso significa o seguinte: Fausto até usa a formulação da aposta, mas ele inverte a tendência original que estava naquele momento da aposta justamente no contrário dela. A formulação não se presta mais para um repúdio sarcástico do mundo, ela não é mais uma formulação de negação do mundo, trata-se agora da possibilidade de um momento pleno, de uma aceitação do mundo – de uma suficiência do mundo.

Pode ser que para ajudar Fausto surja uma lembrança híbrida, uma combinação ousada de motivos, uma ponte entre as passagens que coloca em uma relação surpreendente os diques e as terras conquistadas. Mefisto inicia a realização do desejo de Fausto (4º ato, Alta Montanha) com a seguinte fala em tom de troça:

¹²⁶ Na língua portuguesa, tempo verbal que corresponde o modo do conjuntivo (*Konjunktiv*) em alemão. N.T.

“Que se realize de cordo com tua vontade!” (*Geschehe denn nach deinem Willen!*), uma paródia, que diz muito, do “*Fiat voluntas tua*” da oração do *Pai Nosso*. Então diz Fausto:

Criei plano após plano então na mente,
Por conquistar o gozo soberano
De dominar, eu, o orgulhoso oceano,
De ao lençol áqüeo impor nova barreira,
E ao longe, em si, repelir-lhe a fronteira.
Consegui passo a passo elaborá-lo.
Eis meu desejo, ousa tu apoiá-lo! ¹²⁷

*Da faßt' ich schnell im Geiste Plan auf Plan:
Erlange dir das köstliche Genießen,
Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
Der feuchten Breite Grenzen zu verengen
Und weit hinein, sie in sich selbst zu drängen.
(V. 10228 ff.)*

“Deleitar-se” (*genießen*), diz Fausto, pode-se pensar no prazer pela criação (*Schöpfungsgenuß*), e isso com um sentido elevado. Pois, inesperadamente, Fausto se movimenta aqui no âmbito do Gênesis bíblico, dá, a seu modo, como um colonizador moderno, uma nova forma à fala do terceiro dia da criação. Nessa ação, ele tem de complementar, como fez Herder, o trecho do Gênesis (1,9) com o de Jó (38,8). Assim está no Gênesis: “E disse Deus: Ajuntem-se num só lugar as águas que estão debaixo do céu, e apareça o elemento seco. E assim foi.” Em Jó 38, 8-11:

8 Quem fechou com portas o mar, quando brotou
do seio maternal,
9 quando lhe dei as nuvens por vestimenta, e o
enfaixava com névoas tenebrosas;

¹²⁷ Trad. de Jenny Klabin.

- 10 quando lhe tracei limites, e lhe pus portas e
ferrolhos,
11 dizendo: Chegarás até aqui, não irás mais longe;
aqui se deterá o orgulho de tuas ondas?

Esse trecho é, aliás, citado com prazer e de forma programática por construtores de canais e barragens, pelos partidários de Saint-Simon, utopistas de um mundo da indústria, que deixaram vestígios claros na redação final do Fausto. A construção de canais era o projeto mais precioso de Saint-Simon e, justamente por isso, pode ser vista como símbolo de sua doutrina. É dito aos trabalhadores o seguinte lema: é você que diz ao mar irritadiço: Tu virás até aqui, não irás mais longe do que isso” (*c'est toi qui dis à la mer irrité: Tu viendras jusqu'ici, tu n'iras pas plus loin*). Deve-se mencionar, mesmo que de passagem, que Goethe rejeitava veementemente a doutrina de Saint-Simon.

Prazer pela criação (*Schöpfungsgenuß*) também no último momento – mesmo que todos os traços de modernidade possam ser inscritos na obra criada por Fausto. Que o eterno-insatisfeito expresse sua concordância com a vida bem no momento de sua morte é, na realidade, um efeito de ironia incomparável. Mas que se pontue o seguinte: Mefisto que agora, corretamente diabólico, vê surgir “O último, oco, insípido momento” (*Den letzten, schlechten, leeren Augenblick* - V. 11589), realmente perdeu seu jogo de negação, na terra como no céu. Se o “Senhor” do *Prólogo no Céu* fica com a razão no final, então isso significa também que: diferentemente do que a maioria dos novos intérpretes que, sem piedade, condenam Fausto, Goethe não permite que seu moderno, detestado, cheio de culpa, sinistro protagonista decaia.

O final no desfiladeiro com a ascensão de Fausto ao céu, guiado pela doutrina herética da Apocatástase *panton*, do retorno de todas as coisas no final dos tempos ¹²⁸, renova e até mesmo supera

¹²⁸ A doutrina Apocatástase *panton* refere-se à interpretação do que está em Apóstolos 3:21: “É necessário, porém, que o céu o receba até os tempos da

a pompa com o qual a peça começou. Com especial satisfação vemos que Goethe preocupou-se em revelar uma reminiscência bem específica no *Prólogo no Céu*. O *Pater Profundus* louva a criação gerada por seu amor:

Como a meus pés, rocha abismal
Domina abismos mais nos baixos,
Como à voragem torrencial
Afluem mil cristalinos riachos,
Como seu próprio vigor,
Eleva o tronco na atmosfera,
Assim é o onipotente amor
Que tudo cria, tudo opera.

*Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie strack mit eignem kräftigen Triebe
Der Stamm sich in die Läfte trägt:
So ist es die allmächtige Liebe,
Die alles bildet, alles begt. (V. 11866 ss.)*

E o que nos alegra e maravilha: experimentamos uma fala métrica – o *Pater Profundus* retoma as mesmas estrofes de oito versos e usa o mesmo ritmo que os Arcanjos do *Prólogo no Céu* quando eles começaram sua louvação à criação.

Lá está: “O sol entoa de maneira ancestral / De esferas irmãs cânticos rivais (*Die Sonne tönt nach alter Weise / In Brudersphären Wettgesang ...*).

restauração universal, da qual falou Deus outrora pela boca dos seus santos profetas.” e Colossenses 1:20: “e por seu intermédio reconciliar consigo todas as criaturas, por intermédio daquele que, ao preço do próprio sangue na cruz, restabeleceu a paz a tudo quanto existe na terra e nos céus.”. N.T.

Aqui: “Como a meus pés, rocha abismal / Domina abismos mais nos baixos” (*Wie Felsenabgrund mir zu Füßen / Auf tiefem Abgrund lastend ruht ...*).

É como se fechasse um círculo. De fato, podemos admitir que “a imortalidade de Fausto” (*Faustens Unsterbliches*) é acolhida no movimento amoroso da criação. E queremos esperar que Fausto viva em paz e harmonia, lá, junto dos grandes entoadores de hinos à criação, junto dos arcanjos, de Linceu, do *Pater Profundus* do desfiladeiro.

IV

HOMEM, MUNDO E HISTÓRIA

Utopia de Fausto: Sempre adiante

Michael Jaeger

1.

Fica!.. (*Verweile doch*), assim é o meio verso do *Fausto* de Goethe, que dirige nossa atenção ao conflito reinante no centro desse drama. Aqui temos a tragédia de uma época, para a qual o ficar tornou-se problema, observa-se o drama de uma sensação de tempo especificamente moderna, o tempo da modernidade ou simplesmente o tempo de Fausto.

“*Verweile doch*“ (Fica!..) – nessa exclamação transparece a totalidade do potencial de felicidade e infelicidade da tragédia goethiana. Retirado da coesão textual, pode-se pensar que se trata de um suspiro ardente de alguém exausto ou do desejo de um solitário. A exclamação citada seria um sinal de vida, o pedido de um ser que vive sem parar, por uma pausa para respirar. Quando completa-se o meio verso do texto de Goethe, até surge uma expressão de amor ansioso: “*Verweile doch!*” *du bist so schön!* (Fica, que és tão belo!) Tais significados também oscilam da mesma forma no discurso de Fausto. Sem dúvida eles estão reprimidos no inconsciente, pois em primeiro lugar, o verso citado acima é o elemento decisivo naquele pacto que Fausto faz com Mephisto: ”Direi” por agora:

*Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!*

*Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!“ (V.1695ff.)*

Se alguma vez ao momento disser:
Fica, tu que és tão belo!
Serás então livre de me prender,
Afundar-me-ei sem agravo e nem apelo!
Que se ouça então o sino derradeiro,
Cesse o serviço que aceitei de ti,
Pare o relógio e caia o ponteiro,
E que chegue o meu tempo então ao fim!

O “*Verweile doch!*” (Fical...) não é assim, aos olhos de Fausto nenhum sinal de vida ou de amor, mas sim, um sinal mortal. Pois o momento em que ele queria ficar, porque para ele a existência parecia bela e ele ficaria satisfeito com a realidade do momento, deve ao mesmo tempo ser o momento de sua morte.

Tudo aqui, toda vida presente e consciente perde valor, fica árida, morre. Somente aquilo que não está presente, que não está à disposição, „o que ainda não é“ é atrativo e promete a vida de verdade. Pode-se considerar o processo de negação permanente da vida como lei fundamental da sensação de tempo moderna. Inúmeros exemplos do mundo atual da comunicação, do consumo, da economia e da política deixaram-se enganar para a desvalorização do que está presente momentaneamente e do presente real tão quanto para a atração do que não é. Mal aparecem as figuras e notícias na dita sociedade de mídia e informação, elas tornam-se, através da sua presença, imediatamente desvalorizadas, desinteressantes, monótonas, mortas. A corrente de notícias, cada vez mais rápida com ininterruptas imagens, sons, datas, passa correndo para a próxima, para nova sensação. No nosso mundo de rapidíssima troca de imagem, tornou-se verdade impossível aquele ficar (*Verweilen*).

Nenhum momento escapa mais da negação sem pausa da atualidade e do furor do movimento causados por ela.

Essas atuais imagens em movimento serão consideradas como as mais novas, quase insignificantes, variações da vivência do tempo e da história tipicamente moderna. Pois a modernidade como época instituiu-se através de um modo histórico-temporal específico. O modo dessa época, e ainda é a nossa própria época, é o modo do movimento, do movimento histórico. Caracteriza exatamente a auto-compreensão da modernidade, que ela compreende como processo histórico temporal e isso em duplo sentido, como processo jurídico, como também movimento, que o objetivo que escapou é sempre julgado no futuro. Em cada etapa do decorrer do tempo e do movimento, ocorre o processo contra o que atualmente está lá e cá, a sua condenação decerto segue na próxima audiência do grande processo mundial da próxima sentença contra o que justamente segue triunfante. A determinação básica processual do tempo histórico dá a sua assinatura à Modernidade.

Goethe dá, na aposta entre Fausto e Mephisto, uma expressão abstrata a essa assinatura da modernidade, a esse pensamento do processo. Quando Fausto no pacto com Mephisto se auto-condena, ele não pode mais parar em momento algum, não pode mais descansar, ele obriga-se a uma fuga incessante do ser na atualidade para o futuro.

Fausto dita nesses versos a lei moderna da revolução permanente, que igualmente não descansa em nenhum momento, nunca deve atingir a meta, que sempre está na fuga para a frente. Difícil de ignorar que Fausto toma para si, na sua fórmula de processo, um exemplo no tribunal revolucionário da história mundial, que acentua o início da Era Moderna com o processo da Revolução Francesa contra Luiz XVI. A condenação e execução do rei formam a cena original do processo da modernidade; as utopias do movimento e do tribunal unem-se neste momento, nesse momento esta sentença corta definitivamente o elo, a ponte para o passado e acelera a corrida dos acontecimentos para o

futuro com a grande energia de aceleração imaginável. A ruptura de época da modernidade, e a representação dramática de Goethe, igualmente na tragédia de Fausto, não tem significação somente com a Revolução Francesa, mas sim com o início permanente da revolução política europeia. Da mesma forma que será marcada através da invenção da máquina na industrialização do início do século XIX que dá início a revolução econômica permanente das condições de vida. Trabalho e produção ganham nas condições da era industrial iniciante uma função revolucionária, mantém da sua parte um julgamento revolucionário permanente que acontece sobre o que está lá e cá; nesse caso, no sentido utópico do progresso técnico, tudo que está visto lá como um produto, como uma grandeza sempre modificável, melhorável no processo de produção.

Para a política, bem como para a revolução econômica dessa época, o princípio é a parte da negação. Tanto a revolução política quanto a revolução industrial econômica também temem o ficar. Jamais estes protagonistas da sensação de tempo moderna dirão, num instante, sob uma condição, sob um produto, “*verweilen doch! du bist so schön!*” (Fica, tu que és tão belo!), “*ich bin mit dir zufrieden*” (eu estou satisfeito com você), tem-se sempre o outro que é atraente, o que não está no olhar do futuro, que vem azedar o que está presente e por vezes a realidade como tal.

No sentido do movimento ininterrupto no futuro, Mephisto pode dizer sobre Fausto, o arquétipo dessa revolução moderna:

*Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebündigt immer vorwärts dringt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freunden überspringt.“ (V.1856ff.)*

Foi-lhe o destino aquele ânimo dar,
Que o impede a avançar sem restrições,
E com esse seu sôfrego aspirar,
Ignora terrenos deleitações.

já que as alegrias desse mundo são no horizonte do processo evolutivo sempre insuficientes e devem ser ultrapassadas no caminho de um futuro mais alegre.

“*Immer vorwärts*” – este é o lema típico da era desenvolvimentista, pelo que Fausto também foi festejado até o passado recente, como um representante exemplar do modelo progressista da modernidade e deste sistema para além, completamente indiferente, se o saber profano deveria ser levado de forma capitalista ou socialista.

2.

Certamente esta recepção faustiana ficou isenta do tom de crítica...? no texto goethiano. Goethe coloca para ao lado da representação dramática dos tempos modernos, isto é, a proibição de ficar (*Verweilen*) um diagnóstico psicológico, que interpreta simultaneamente a compreensão correspondente de tempo e história como um processo evolutivo negativo tanto quanto uma tentativa de fuga forçada. ?

As visões patéticas faustianas da própria morte permite-nos concluir o seguinte:

*Faust. “O selig der, dem er (der Tod, Vf.) im Siegesglanze/
Die blut,,gen Lorbeer,,n um die Schläfe windet,/*
Den er, nach rasch durchbras”tem Tanze,/
In eines Mädchens Armen findet!” (V.1573ff.)

Feliz quem, no esplendor da vitória,
Com louros de sangue por ela é coroado,
Ou por ela, depois de dança em glória,
Dos braços da amada é arrancado

O reprimido por traz dessa fachada heróica traz Mephisto à tona: “Entretanto a morte nunca é um hóspede totalmente

benvindo. Nesta grande humilhação de seu projeto existencial patético através do medo da morte, Fausto começa a amaldiçoar todos os seres como tais, o próprio ser e o estar no mundo. Ele entoava uma verdadeira maldição, que termina de uma forma assustadora:

*Fluch jener höchsten Liebeshuld!
Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben,
Und Fluch vor allen der Geduld! (V. 1587ff.)*

Maldita do amor a bem aventurança!
Maldita a fé e maldita a esperança!
E maldita mil vezes a paciência!

Estes versos que precedem o pacto com o demônio esclarecem que Fausto na aposta com Mephisto institucionalizou de algum modo sua insatisfação com o aqui e o agora, que então levam as maldições sem paciência com a atualidade na proibição de permanecer. Mephisto, que se prontifica como servo, para sobrepujar a impaciência nervosa de Fausto, atrai exatamente com suas ofertas de gozo e satisfação, a ambição impaciente para dentro da aposta: “*Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran, / Wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen.*” (V.1690f.) (Mas há um tempo, amigo, vai por mim, / Em que só queremos paz e boa mesa.)

É justamente a possibilidade dos tempos de paz, que levanta o medo profundo do específico caráter moderno viciado em movimento, e o leva a fechar o pacto com o demônio. Fausto:

*Werd` ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Dass ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen,
Dass ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen,
Dass sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet` ich!“*

MEPHISTOPHOLES. Topp! (V. 1692ff.)

Se um dia acomodado, na cama da preguiça
Me deitar, que esse seja meu fim! Se um dia a tua
lisonja me cegar,
A ponto de parar minha porfia,
Se com gozos me puderes enganar
Que seja o meu último dia!
Queres apostar?

MEFISTÓFOLES: - Aceito!

No êxtase da emoção, de acordo com o pedido de Fausto a Mephisto, deve desaparecer qualquer percepção do ser deficiente, que no momento do ficar viesse à tona:

*Vor mir verschließt sich die Natur.
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Mit einander wechseln wie es kann;
Nur rastlos betätigt sich der Mann.“ (V.1747ff.)*

(À minha frente fecha-se a Natureza.
Quebrado foi o fio do pensamento,
Enoja-me todo o conhecimento.
Nas profundezas da sensualidade
Irei apaziguar paixões ardentes!
Que em véus mágicos densos e envolventes
As maravilhas se me abram sem idade!
Lancemo-nos no turbilhão do tempo,

No ritmo dos acontecimentos!
Alternem a dor e o prazer,
E também como melhor puderem,
Fracassos e vitórias então;
Só se é homem no delírio da ação.

3.

“*Ich bin der Geist der stets vermeint! / Und das mit Recht; denn was entsteht / Ist wert daß es zu Grunde geht (...)*“ (V.1338ff.) (Eu sou o Espírito que só sabe negar! / E com razão; tudo o que nasce e vê / É digno apenas de morrer outra vez), estes são os versos de Mephisto, os quais ele, antes de tudo apresentou a Fausto. E esta auto-apresentação do tentador tem consequências: Pois, na aposta, no pacto que Fausto selou com o espírito da negação, Fausto cai em tentação e transforma a si próprio em um espírito, que nega sempre para si, cada momento, cada permanecer refletido e consciente, porque tudo, que lá existe, é insuficiente para suas exigências, não tem valor, caindo assim por terra. Se cada ficar na atualidade for ameaçado pela morte, surge um furor de consumir o mundo por causa do medo dessa ameaça de morte, poder-se-ia também dizer de uma embriaguês de consumo fóbico estimulante.

Margarida é a primeira vítima real dessa obrigatoriedade de devorar tudo que existe e ela parece prever seu destino. Sua famosa pergunta de Margarida (*Gretchenfrage*)¹²⁹, “*Glaubst du an Gott?*”, (Você acredita em Deus?), significa o quanto ela será confrontada com os heróis impacientes em movimento de Fausto: Existe para você algo que seja mais sagrado, na concepção mais normal da palavra, existe algo para a qual você pudesse permanecer, pela qual você não passaria a ser amaldiçoada ou renegada, por ter um valor não ilusório, pois sua perda não seria substituível? A pergunta de Gretchen a Fausto, aos representantes da Modernidade, é essa então: Ainda existe um tabu? Mas Fausto

¹²⁹ *Gretchen*, em português equivale à Margarida. N. do Trad.

não tem mais nenhum tabu. Ele já tem o frasco para o sono „profundo demais“ da mãe de Margarida no bolso, enquanto ele sonha com estrelas eternas, sentimentos felizes e calor celeste, e de tal maneira supera o pânico, que quer levá-lo a outra fronteira e a um outro ser, no qual ele será colocado através da *Gretchenfrage*, no qual seu movimento acalmar-se-ia, no qual ele ficaria. ?

Justamente o discurso caloroso de Fausto mostra-se ser um código de uma arbitrariedade dirigida ao consumista de prazer corporal. Seus famosos hinos na verdade não mencionáveis na suposta sensação eterna – „*Gefühl ist alles;/ Name ist Schall und Rauch*“ (V. 3456) (O sentimento é tudo!/ Nome é rumor e fumo) – , estes hinos ao sentimento são bem na verdade expressão de uma radical disposição egocêntrica.

Na verdade Fausto compreende no encontro com Margarida como um momento de nulidade do movimento passional sem pausa, ele o reconhece como um vício de imagem e obrigação de consumo: “*So taum!*“ *ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht*“ *ich nach Begierde.*” (V.3240ff.) (E assim salto do desejo para o gozo/ E no gozo aspiro a um novo desejo.). Já estar viciado novamente no gozo, depois do novo, próximo objeto de desejo, esta é a regra do consumidor mundial na embriaguês do tempo, da mesma forma que Fausto comprometeu-se no fechamento da aposta. O “sacrifício” de Margarida parece ser então, da mesma forma, novamente uma parte inevitável da sua própria encenação extasiante.

Sie, ihren Frieden mußt“ *ich untergraben!*
*Du, Hölle, mußt*est *dieses Opfer haben!*
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muß geschehn, mag“s *gleich geschehn!*
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde geben!“ (V.3360ff.)

Também ela e a sua paz tinha de destruir!
Quiseste, Inferno, esta vítima ter!
Vem, diabo, a esta angústia pôr fim!

O que há-de ser, que seja agora mesmo!
Que o seu destino desabe sobre mim
E rolemos juntos para o abismo!

“Angústia” é a palavra sinalizadora, que ilumina fortemente a posição emocional autêntica de Fausto: “*Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!*” (Vem, diabo, a esta angústia pôr fim!). Nesse grito desesperador Fausto ataca seu carcereiro, em que este com a força do entretenimento no mundo corpóreo e de consumo começa e desloca a angústia.

Tudo, que acontece neste drama da consciência moderna – Exceções confirmam regras –, permanece a serviço das tentativas de Fausto, para deslocar seu medo mortal de ficar, „o tempo de angústia“, através da negação do que atualmente estiver aqui e lá.

4.

O protesto revolucionário de Fausto contra a apavorante atualidade é um empreendimento que Goethe, como já havíamos visto, vinculou ao projeto da modernidade, para conseguir a emancipação das pessoas de suas limitações concernentes a natureza e habilidade e para aperfeiçoar o mundo da liberdade. Liberdade quer dizer, primeiramente, liberdade da angústia, por último, do medo da morte.

Este projeto moderno de total emancipação, então, acima de tudo, dá cabo de Fausto no quarto ato da segunda parte do drama. A obra de libertação deve começar como submissão da natureza. Toda a terra, como o plano de colonização, deve ser reconstruída para ser um lugar planetário construtivo.

A liberdade absoluta da utopia da emancipação moderna parece, perante aos olhos de Fausto, mesmo batendo em resistências, na subjugação que Fausto reconhece, contudo, como sua grande tarefa. Ele relata sobre a observação do mar:

Mein Auge war aufs hobe Meer gezogen,

*Es schwoll empor, sich in sich selbst zu türmen.
Dann ließ es nach und schüttete die Woge,
Des flachen Ufers Breite zu bestürmen.
Und das verdroß mich.
Wie der Übermut (des Meeres, der Natur, Vf.)
Den freien Geist (Fausts, des Menschen, Vf.), der alle Rechte
schätzt,
Durch leidenschaftlich aufgeregtes Blut
Ins Mißbehagen des Gefühls versetzt./
Ich hielt's für Zufall, schärfte meinen Blick,
Die Woge stand und rollte dann zurück,
Entfernte sich vom stolz erreichten Ziel;
Die stunde kommt, sie wiederholt das Spiel.“ (V.10198ff.)*

O meu olhar sobre o mar se fixou:
Vi-o crescer, encapelar-se, alto,
Depois, baixando, a onda arremessou,
A praia plana tomando de assalto.
E não gostei de ver essa arrogância (do mar, da natureza)
Que com seu sangue inquieto violenta
O espírito livre (de Fausto, do ser humano) que a tolerância
E a lei respeita, e a paz lhe atormenta.
Pensei que fosse acaso, apuro o olhar,
A onda pára, volta a recuar,
Afasta-se da meta conquistada,
Repete o jogo na hora aprazada.

É justamente na constância dos acontecimentos naturais eternos, estruturados periodicamente, em que Fausto cansa-se indignado. Fausto, anunciando a luta do movimento das ondas marinhas:

*Sie schleicht heran, an abertausend Enden
Unfruchtbar selbst Unfruchtbarkeit zu spenden
Nun schwillt's und wächst und überzieht
Der wüsten Strecke widerlich Gebiet.*

*Da herrschet Well auf Welle Kraftbegeistet,
Zieht sich zurück und es ist nichts geleistet,
Was zur Verzweiflung mich beängstigen,
Zwecklose Kraft, unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen,
Hier möcht,, ich Kämpfen, dies möcht,, ich besiegen.
(V.10212ff.)*

Vem, sorrateira, e toa a costa invade,
E espalha, estéril, a esterilidade;
E engrossa, cresce, rola a engolir
A árida zona que lhe quer resistir.
Onda após onda, sua força exibindo,
Voltando ao mesmo tempo e nada produzindo,
Deixa-me em desespero e em tormentos!
É a força bruta dos brutos elementos!
Quer meu espírito a si mesmo exceder-se,
Dar luta a isto, com o mar medir-se.

São as leis naturais das marés que se repetem, que amedrontam Fausto, por serem contrárias a sua forma de pensar, e a tal ponto que a época de Fausto passa a ser a „era da angústia“. A partir dessa angústia ele elabora seu plano de colonização. Isto é, acima de tudo, um plano temporal, um plano para um novo ritmo de vida:

*Da faßt ich schnell im Geiste Plan auf Plan:
Erlange dir das köstliche Genießen,
Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
Der feuchten Breite Grenzen zu verengen
Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen.
Schon Schritt für Schritt wußt ich mirs zu erörtern;
Das ist mein Wunsch, den wage zu drängen.
Schon Schritt für Schritt wußt ich mirs zu erörtern;
Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern! (V.10227ff.)*

E eu plano atrás de plano então delineei:

O gozo supremo podes alcançar
De o mar altivo forçares a recuar,
De ao oceano limites impor
E até longe o obrigar a regredir.
Ponto por ponto, está tudo elaborado;
Eis meu desejo: quero realizado!

5.

Assim como a natureza (na forma das ondas marinhas e de seu movimento), a tradição da vontade de emancipação de Fausto e seus planos para a construção de um novo mundo atrapalham, **em que** ele, certamente, no final do drama, no quinto ato, já chegou bem adiante. (Filémon e Báucis) Hütte und Hain „Choupana e Arvoredo“, cada última área de tradição de uma cultura não moderna, bem diferente da imaginada, já está rodeada da barulheira da Revolução Industrial e suas máquinas à vapor no grande canteiro de obra de Fausto. *Faust, „im höchsten Alter, wandelnd, nachdenkend“* (em idade propecta, vagueando em meditação) olha, da área do palácio real e canal com barragem aos pés do mar, para o último enclave de vida não colonizada, para choupana, capela e árvores de Philemon und Báucis. Lá um sino toca, meramente o símbolo para o velho mundo que já está lá e para sua tradição:

*FAUST auffahrend.
Verdammtes Läuten! Allzuschändlich
Verwundets, wie ein tückischer Schuß,
Vor Augen ist mein Reich unendlich
Im Rücken necket mich der Verdruß,
Erinnertmich durch neidisch Laute:
Mein Hochbesitz er ist nicht rein,
Der Lindenraum, die Braune Baute,
Das morsche Kirchlein ist nicht mein.
Und wünscht, ich dort mich zu erholen,
Vor fremden Schatten schaudert mir,
Ist Dorn den Augen, Dorn den Sohlen,*

O! wär ich weit hinweg von hier! (V11151ff.)

FAUSTO (*estremecendo*):
Maldito som! Insuportável,
Fere como tiro dado à traição;
Olho o meu reino inabarcável,
Nas costas esta aberração;
Lembrem-me as vésperas invejosas
Que meu domínio é ilusão,
Que a cabana, as tílias umbrosas
E a capela minhas não são.
Quisera aí pousar meus olhos,
Mas há uma sombra estranha ali,
Pra vista, pros pés são abrolhos.
Ah, estivesse eu longe daqui!

O soar dos sinos das capelinhas podres abre a ferida de Fausto, já que isso o faz lembrar espontaneamente das relações daqui da atualidade, como se fossem representadas pelos dois velhos. Esta visão é válida na maldição de Fausto:

*Das verfluchte hier!
Das eben leidig lastets mir.
Dir Viel gewandtem muß ichs sagen,
Mir gibts im Herzen Stich um Stich
Mir ists unmöglich zu ertragen!
Und wie ichs sage schäm,, ich mich.
Die Alten droben sollten weichen,
Die Linden wünscht ich mir zum Sitz,
Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Welt-Besitz;
Dort wollt ich, weit umher zu schauen,
Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
Dem Blick eröffnen weite Bahn, Zu sehn was alles ich getan
(...).“ (V.11233ff.)*

Maldito seja o aqui!
É ele que me deixa assim,

A ti, que és experiente,direi
 Por que me vês assim sofrer
 O que não mais suportarei.
 Envergonho-me de o dizer:
 Quero os velhos dali pra fora!
 Quero as tílias, para aí morar;
 As árvores que eu não tenho, agora
 Conseguem meu império estragar.
 De ramo a ramo armar um estrado
 Pra abrir ao olhar ilimitado
 Estrada larga, para que possa
 Ver toda essa empresa nossa(...)

O que ele realmente não suporta? Ele não suporta o estar aqui de Philémon e Báucis, e que eles fiquem na atualidade, indiferente a cada momento de sua vida dizer, “*verweile doch! Du bist schön!*” (Fica, tu és tão belo!). Depois das regras do processo da aposta, Fausto precisa eliminar essa vinculação de ser pacífico e de ser belo.

Mephisto tinha dado a palavra-chave, para aplinar, neste caso, o terreno da tradição e da história para o projeto de Fausto: “*Was willst Du Dich denn hier genießen, /mußt Du nicht längst kolonisieren*” (V,11273f.) (Por que te há de isso consternar? /Não é o teu fim colonizar? - V.11273f.) Sem consternação análoga continua a colonização de casebre, capela e bosque de Philémon e Báucis. Mephisto relata:

*Sie hörten nicht, sie wollten nicht;
 Wir haben nicht gesäumt
 Behende Dir sie weggeräumt.
 Das Paar hat sich viel gequält
 Vor Schrecken fielen sie entseelt.
 Ein Fremder (der Wanderer, Vf.), der sich dort versteckt
 Und fechten wollte, ward gestreckt.
 In wilden Kampfes kurzer Zeit
 Von Kohlen ringsumher gestreut,
 Entflamte Stroh. Nun loderts frei,*

Als Scheiterhaufen dieser Drei. (V.11352ff.)

Não ouviam, não queriam ouvir;
Não esperaram muito pela demora,
Pusemo-los de lá para fora.
O casal muito não sofreu,
Só com o susto se passou.
Tinham um forasteiro (o viandante) escondido,
Quis resistir, foi abatido.
No tempo desta breve ação,
Espalhado em redor do carvão,
A palha pegou fogo. E os três
Ardem já na pira que vês.

Na versão radicalizada, este tema levanta o tema do motivo da angústia sobre a colonização do mundo de Fausto. Entretanto, no final do drama, o grande projeto de emancipação parece ter perdido completamente o controle. Com efeito o desespero da pura angústia sob o domínio do terror, fazem Filémon e Báucis caírem por terra. Sua pira não é nenhum fogo para liberdade, mas sim o símbolo de uma utopia negativa.

5b.

Não permite-se corrigir mais nada no final, visto que agora vale o pacto de Fausto, a negação do ficar, por toda parte, nenhuma região consciente, nenhuma região do mundo ainda tão afastada, que não fosse incluída e globalizada pela lei do movimento. Assim, sem dúvida, espera-se a famosa imagem final da tragédia terrena. Nisso, olhamos para a extraordinária história de sucesso do ideal de mobilidade moderno, que obedece simplesmente a sociedade inteira – “infância, idade adulta e velhice”. Esta é a sabedoria da conclusão (do último ato):

Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben

*Der täglich sie erobern muß,
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solche ein Gewimmel möchte ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft,, ich sagen: Verweile doch, Du bist so schön!“ (V11574ff.)*

Esta é a do sábio a suprema verdade:
Só quem dia após dia a conquistar
Merece a vida e a sua liberdade.
E assim passam, em perigos sobre-humanos,
Crianças, homens, velhos, duros anos.
Visse eu esse bulício efervescente,
Pra solo livre pisar com livre gente!
A um momento tal então diria:
Suspende-te, tu que és tão belo!

Fausto esboça a imagem moderna da sociedade em permanente movimento de trabalho, no qual não haverá nenhum momento a mais de paz. Livre está a sociedade trabalhista aos olhos de Fausto por essa razão, porque ela tinha negado todas as condições do seu ser, indiferente se elas foram determinadas pela natureza ou pela história. Nesse momento o povo está livre, dentro dessa perspectiva moderna específica, contanto que ele produza sua própria razão de viver, a razão que todo existência produz sozinha e é senhora de si.

Tudo isso fala, naturalmente, de um Fausto já sem visão e este, como poderia ser diferente, com medo da morte, que desde o aparecimento da preocupação, exerceu completamente o domínio sobre a consciência de Fausto. Exatamente diante de “um risco” de uma multidão fervilhante ao redor, na qual cada ponto de paz desapareceu, Fausto gostaria de dizer a frase “*Verweile doch, Du bist schön!*” (Fica, tu és tão belo!), um absurdo, para o qual o texto de Goethe indica, que também o Fausto velho nem de longe aproveita o presente de sua existência no último instante da vida,

nem tampouco a realidade transporta-se, neste último momento, para o fantástico reino de um futuro infinito. Fausto:

*Es Kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.* “(V. 11583ff.)

O rastro dos trabalhos e dos dias,
Nem eternidades podem apagá-lo,
No antegozo de ser tão feliz evento
Disfruto agora do supremo momento.

Somente o futuro é a nossa felicidade, é a visão final moderna de Fausto, mas bem representada por Goethe como uma histeria do futuro resultante do medo existencial.

6a.

A tragédia da impaciência maníaca no futuro, com certeza conhece também exceções, áreas de exceção, nas quais é possível uma percepção de tempo bem diferente; mas que confirma exatamente como exceção a regra de Fausto „era de angústia“. As regiões do Clássico e da natureza ainda não colonizada estão ao lado dos cenários celestiais dos prólogos e epílogos, nos quais Goethe não deixa acontecer o processo contra o estar aqui e lá, e ele, de algum modo, as expulsa como zonas extraterritoriais nas quais a maldição de Fausto não tem validade para a paciência. Fausto introduz Helena na arte da vida Clássica na Grécia, para reconhecer o significado não ilusório do ser transitório na concentração de um instante. O próprio Fausto abre os olhos da sua sociedade para o valor absoluto do que está aqui no momento presente:

FAUST.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück, Die Gegenwart allein –

HELENA (*ergänzt*). *Ist unser Glück.*“ (V.9381f.)

FAUSTO:

Não cuida a alma de futuro nem passado,
Pois só o presente;

HELENA: É nossa sorte e fado.

A frase válida ao lado de Helena na Arcádia, “*Die Gegenwart allein ist unser Unglück.*” (Só o presente é nossa sorte e fado), representa a revogação do pacto e da regra processual fáustica, exatamente depois que se poderia denominar: “*Die Gegenwart allein ist unser Unglück.*” Fora da Grécia, no entanto, cada momento na percepção de Fausto é tão espantosamente deficitária, que ele precisa ser negado imediatamente.

Estar cá e lá invoca, sem perturbar Fausto:

*Ich fühle mich so fern und so nah,
Und sage nur zu gern: da bin ich! Da!* (V.9411f.)

Estou tão longe, e afinal perto de ti;
Digo e repito: Aqui estou eu, aqui!

A felicidade presente no estar aqui e lá, tanto quanto o sentimento de agradecimento, que Fausto sente ao lado de Helena, ilustram aquela terapia, a do *pavor individuationis*, que acalma a angústia do indivíduo por sua pequenez, vulnerabilidade e mortalidade, pois ela institui o reconhecimento da participação da existência pessoal na essência do todo. No correspondente exercício de meditação segue a expansão libertadora da consciência da concentração permanente no presente momento. O efeito calmante daquela concentração no presente deve-se ao reconhecimento da metamorfose do tempo, que no entendimento da filosofia clássica é um representante da vida eterna:

Paradoxerweise ist es gerade die Flüchtigkeit des Augenblicks, seine Vergänglichkeit, die ihn zum Symbol eben nicht, wie es die Wette will, des Todes, sondern der Ewigkeit werden läßt, denn seine Flüchtigkeit macht die Konstanz der ewigen Metamorphose offenbar (...).“

Paradoxalmente é exatamente a transitoriedade do momento, sua fugacidade, que o torna não o símbolo da morte, como quer a aposta, mas sim da eternidade, pois sua transitoriedade evidencia a persistência da metamorfose eterna (...)

Na Arcádia, Fausto é capaz de distinguir “o presente por si só” como aquele bem permanentemente acessível, isto basta para “nossa felicidade”. Como tal ele está curado da mania do futuro, que o presente o deixa amaldiçoado como local de morte.

Para os exercícios curadores afetivos da meditação arcádica não conta em último lugar a contemplação da natureza. Para isto Fausto dá um exemplo, ao lado de Helena observando a paisagem arcádica:

*Alt-Wälder sind“s! Die Eiche starret mächtig
Und eigensinnig zacket sich Ast an Ast;
Der Ahorn mild, von süßem Safte trüchtig,
Steigt rein empor und spielt mit seiner Last. (V.9542ff)*

São florestas antigas! Imponente
E emaranhado, o carvalho aí cresce;
E o ácer de seiva doce, e elegante,
Sobe direito, e o seu peso esquece.

Fausto mostra-se um cosmo autônomo na natureza arcádica, que segue suas próprias leis, sem trazê-lo para o desespero através desse capricho, como nós esperaríamos, depois de já termos conhecido o medo de Fausto do movimento das ondas do mar. Na Arcádia, entretanto, Fausto troca a observação

da natureza pelo sentimento de felicidade, ele está satisfeito com o estar aqui e não precisa de nenhuma mudança permanente de imagem e lugar. Por fim, Fausto reconhece:

*Denn wo die Natur im reinem Kreise waltet
Ergreifen alle Welten sich.*“ (V.9560f.)

Pois quando em pura esfera age a natura,
Fundem-se os mundos numa só cadeia.

Aqui reina a lei do tempo circular, da repetição e do ritmo e períodos dos fenômenos da natureza, bem diferente da lei processual linear da Modernidade fora da Arcádia. A contemplação conciliadora da natureza de Fausto o liberta, ao lado de Helena, do medo da morte **na** existência presente, de seu horror de ficar. No sentido desse empreendimento de reconhecimento, Fausto pode exclamar euforicamente na Grécia, e somente lá:

Arcadisch frei sei unser Glück! (V.9573)

E nosso fado
livre será na Arcádia, e venturoso!

E nós podemos acrescentar: Qual é a ironia do texto goethiano: A promessa de felicidade e liberdade realiza-se bem na Arcádia, na qual o projeto de emancipação da modernidade acabou de ser associado com a colonização da natureza arcádica, da mesma forma que Fausto depois permanece exercitando na árvore, na casa e no jardim de Filemon e Baucis.

6b.

Somente ainda num „*anmutigen Gegend*“ (lugar ameno), no início da segunda parte do drama, também um enclave de vida não colonizada, Fausto tem êxito no exercício arcádico de contemplação da natureza.

Mediante a observação da metamorfose das plantas, tons, tempos, gerações, das cores e das luzes, tudo resulta na metamorfose da consciência, a fim de que no „lugar ameno“, apareça a „vontade“ de Fausto de estar aqui e ele, em vez do seu desprezo à hipotética existência corrupta, possa perceber: “Ein Paradies wird um mich her die Runde.” (V.4686ff.) (E à minha volta um paraíso vai surgindo.)

Nós vivenciamos a – passageira, somente possível nos enclaves Clássicos dos Dramas modernos – metamorfose do Fausto „homem infeliz“ (V.4620), a transformação da sua consciência repleta de desespero para uma consciência feliz. Esta felicidade culmina no pensamento da participação do ser individual na existência eterna do cosmo da natureza. A contemplação do arco-íris simboliza a mediação entre o indivíduo e o todo da vida. Fausto diz para si mesmo:

*Ihm (dem Regenbogen, Vf.) sinne nach und du begreifst
genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben” (V.4725ff.)*

Medita nisso: talvez melhor percebas
Que no brilho das cores temos a vida,

Nós temos a vida ao mesmo tempo em que nós contemplamos a existência viva, presente da natureza, chegamos a isso, refletindo sobre isso nesta intervenção. Quando alcançamos imediatamente após ou mesmo queremos fazê-lo, não temos a vida, então a destruímos.

Todo o presente está ligado na poesia de Goethe com o eco do exercício meditativo, a contemplação da natureza conciliadora e a metamorfose da consciência e calmante da consciência. Nessa sua famosa versão lírica:

*Über allen Gipfeln ist Ruh,
(...) warte nur, balde
Ruhest du auch.*

Por todos os cumes silêncio e paz
Aguarde que em breve
Descansas também.

A outra da natureza, a outra vida evidentemente precisa estar visível, para que na contemplação igual a dos viandantes, desde sempre a figura identificativa de Goethe, possa dar o tom a sua famosa cantiga noturna. *Dem Nachtlied des Wandrers* (Canção noturna do viandante) “*Über allen Gipfeln ist ruh*” (Por todos os cumes silêncio e paz) então seria para confrontar o emudecimento daquele viandante no quinto ato da tragédia de Fausto, que na contemplação da colônia de Fausto perde a fala por pavor. Porém, são todas as metamorfoses da natureza, as quais poderiam seguir a tranquilizante metamorfose da consciência, do mundo irracionalizado de Fausto. Não há mais nenhum outro, do ser existencial de si e da natureza, cuja contemplação da existência pudesse expandir e libertar. A colônia de Fausto é um mundo construído completamente novo, feito por ele mesmo, peculiar, do qual, como de um autismo violento, não há saída para nenhum outro caminho.

7.

Mesmo aqueles pensamentos consoladores, definitivamente desaparecidos do mundo de Fausto, sobre a metamorfose da vida, que poderia reconciliar o dualismo amedrontador entre a existência e o nada, o coro místico enuncia, mais uma vez, bem no final da tragédia. Toda vida individual transitória é uma metáfora para a vida eterna da metamorfose da vida e do tempo:

*Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;*

*Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan. (V.12104ff.)*

Tudo o que passa
É símbolo só;
O que não se alcança
Em corpo aqui está;
O indescritível
Realiza-se aqui;
O eterno-Feminino
Atrai-nos para si.

A veneração mística de estar aqui entoadada nesses versos, opõe-se, por fim, mais uma vez a maldição de Fausto e, novamente, desvia nosso olhar para a discrepância entre a liberdade arcádica e o tempo de angústia, entre o ficar e o fervilhar.

As ilustrações faustianas de Max Beckmann na própria reflexão crítica dos artistas modernos e a partir daí na própria reflexão crítica da modernidade traduziram a mesma contradição caracterizada no drama faustiano de Goethe no meio do século XX. Os desenhos de Beckmann mostram, não raramente em traços autobiográficos, Fausto como uma personalidade de um tipo exemplar moderno e dilacerada. Quase não permite-se pensar em um contraprojeto convincente para a longa, predominante e perfeccionista interpretação – que sempre ganhou expressão na utopia perfeccionista do pensamento progressista moderno - como o próprio auto retrato faustiano de Beckmann, o qual transfere as pessoas modernas para um universo de insegurança, de angústia e de preocupação. Beckmann banuiu essa obscuridade somente dos desenhos, que representam a natureza clássica, arcádica e o cenário dos “*Bergschluchten*” (desfiladeiros), de tão maneira, repetindo a constelação do texto Goethiano. E no sentido de cada concordância congenial da literatura e das artes plásticas, por fim vale: da mesma forma que os versos finais de Goethe, as figuras

finais místicas de Beckmann, da lógica processual do pensamento progressista moderno e sua ideia salvadora secular são completamente inacessíveis.

Tradução
Magali Moura
Margareth Betbeder

Símbolo e tempo histórico no *Segundo Fausto*

Wilma Patrícia Maas

Proponho aqui a identificação, no segundo Fausto, da representação do tempo histórico, entendendo o conceito como o entenderam Bakhtin e Koselleck. A meu ver, essa representação está associada, necessariamente, ao elemento plástico e visual. Entenderemos aqui tempo natural e tempo histórico como o entenderam Bakhtin, na segunda parte da Estética da criação verbal, assim como Reinhart Koselleck, na introdução a Passado Futuro (*Vergangene Zukunft*), de 1971. Bakhtin abre seu estudo sobre o cronotopo falando da “especial aptidão de Goethe para ver o tempo no espaço”. Os indícios da marcha do tempo podem ser lidos, sobretudo, na natureza, “no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano.” Para Bakhtin, esses são sinais que demarcam as atividades do homem sobre a terra, como a agricultura e a criação de rebanhos. Trata-se, portanto, do tempo natural, cíclico, que controla e determina a relação do homem com a natureza. Ao lado desses sinais do tempo cíclico, Bakhtin identifica outros sinais visíveis, “mais complexos”, as marcas visíveis do tempo histórico propriamente dito, indícios da atividade criadora do homem: cidades, casas, ruas, obras de arte e de técnica, a estrutura social, etc.. Mas o “tempo histórico”, para um e para outro, é mais do que a mera constatação das transformações causadas pela intervenção humana sobre a terra. Trata-se, na definição de Bakhtin, de uma percepção para a “coexistência dos tempos num único ponto no

espaço”. Em Roma, o “grande cronotopo da história humana” onde a coexistência de épocas distintas se faz visível, essa percepção se faz mais clara. Bakhtin alude a uma citação de Viagem a Itália, que reproduzimos aqui:

Quando se considera tal existência, que remonta a mais de dois mil anos, que a vicissitude dos tempos transformou de modo tão diverso e subverteu de alto a baixo, quando se pensa que ainda é, porém, o mesmo solo, a mesma montanha, muitas vezes a mesma coluna e o mesmo muro, e que no povo se conservam, ainda, os vestígios do antigo caráter [...], fica difícil ao observador discernir como Roma sucedeu a Roma, não simplesmente a cidade moderna à Roma antiga, mas mesmo as diferentes épocas da antiga e da nova. (Viagem a Itália, Roma, 5 de novembro)

A mesma composição estrutural da diacronia na sincronia subjaz à concepção de tempo histórico em Koselleck. Ciente da necessidade de se distinguir entre “um tempo único, natural, regido segundo nosso sistema planetário e calculado segundo as leis da física e da astronomia e um “tempo histórico” entendido para além das determinações temporais compreendidas de maneira física ou astronômica”, Koselleck recorre a Herder, de quem reproduzimos aqui um trecho da *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* (1799) :

Na verdade, cada coisa capaz de se modificar traz em si a própria medida de seu tempo; essa medida continua existindo, mesmo se não houver mais nenhuma outra ali; não há duas coisas no mundo que tenham a mesma medida de tempo (...). Pode-se afirmar, portanto, com certeza e também com alguma audácia, que há, no universo, a um mesmo e

único tempo, um número incontável de outros tempos.¹³⁰

A citação de Herder permite que Koselleck delineie uma concepção de tempo histórico cuja dimensão compreende “o tempo de duração da vida de indivíduos e instituições, os momentos críticos de uma sequência de acontecimentos políticos ou militares, a velocidade dos meios de transporte e sua evolução, a aceleração ou desaceleração da produção industrial e a velocidade dos equipamentos bélicos.”¹³¹ Ainda que essa dimensão seja necessariamente medida pelos critérios do tempo físico-matemático, os efeitos dessas circunstâncias conduzem para além das determinações temporais compreendidas de maneira física ou astronômica. Koselleck chama a atenção, por exemplo, para “o efeito da velocidade dos meios de transporte e informação sobre a economia ou sobre as ações militares,” ou para as “decisões políticas tomadas sob pressão de prazos ou compromissos”. Em ambos os casos, é a intervenção da indústria humana que caracteriza a dimensão “histórica”, entendida então para além de uma cronologia exclusivamente natural. A percepção do tempo histórico dá-se, acredita Koselleck, por exemplo, quando se “evoca na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas;” quando se observa também “o diferente ritmo dos processos de modernização sofrido por diferentes meios

¹³⁰ Em alemão: „*Eigentlich hat jedes veränderliche Ding das Mass seiner Zeit in sich; dies besteht, wenn auch kein anderes da wäre; keine zwei Dinge der Welt haben dieselbe Mass der Zeit... Es gibt also (man kann es eigentlich und kühn sagen) im Universum zu einer Zeit unzählbar viele Zeiten.*“ Johann Gottfried Herder, *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* (1799), Berlin (-Ost) 1955, p. 68.

¹³¹ Em alemão: „*die Dauer eines Lebens oder einer Institution, die Knoten- oder Wedepunkte politischer oder militärischer Ereignisreihen, die Geschwindigkeit der Verkehrsmittel und deren Steigerung, die Beschleunigung - oder Verzögerung - einer Produktion, die Schnelligkeit von Waffen*“ Koselleck p. 10

de transporte, que, do tremó ao avião, mesclam-se , superpõem-se e assimilam-se uns aos outros (...).” Também a perspectiva que contempla a “sucessão de gerações dentro da própria família, assim como no mundo do trabalho”, são lugares privilegiados para a apreensão do tempo histórico, uma vez que são lugares “nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro, ao lado de conflitos ainda em germe.”

Apenas a título de comparação, voltemos ao trecho de Bakhtin, que, descrevendo o que acredita ser a percepção que Goethe tem do tempo, apresenta a mesma ideia:

A simples contiguidade espacial dos fenômenos era profundamente estranha a Goethe; ele costumava preenchê-la, penetrá-la com o tempo, descobria nela o processo de formação, o desenvolvimento, distribuía as coisas que se encontram juntas no espaço segundo os elos temporais, segundo as épocas de geração. Para ele, o contemporâneo, tanto na natureza como na vida humana, se manifesta como uma diacronia essencial: ou como remanescentes ou relíquias de diversos graus de evolução e das formações do passado, ou então como germes de um futuro mais ou menos remoto.

Em ambos os exemplos, a perspectivização ou evocação na memória, como quer Koselleck, são mecanismos essenciais para a apreensão do tempo histórico. A mera observação empírica de um conjunto formado por partes separadas não dá conta de fazer surgir ao observador essa “profunda dimensão temporal”. Para que ela se desvele, é preciso que se reconheçam as relações entre as diferentes unidades de tempo em contínua transformação, o que remete tanto ao parágrafo de Herder acima citado, o qual reconhece que “cada coisa capaz de se modificar traz em si a própria medida de seu tempo”, quanto a uma expressão frequente em Goethe, a metáfora do “olho da mente” ou “olho do espírito” (*Auge des Geistes*).

Como diz Bakhtin, o processo de cognição do tempo histórico “nunca se separa totalmente do trabalho a que se dedicam os olhos, não se separa do indício sensível e concreto, não se separa da palavra viva e imaginativa.” (p. 243).

É certo que, em Goethe, o apelo ao sensível e ao visível é frequente, seja nos seus estudos científicos, seja na criação literária propriamente dita. Repetidas vezes Goethe aludiu a explicações do mundo sustentadas pelo aspecto visual e plástico. Retomo aqui o conhecido episódio da conversa entre Goethe e Schiller, em julho de 1794, depois de uma reunião da Sociedade de Pesquisa Científica de Jena. Ambos lamentavam o método escolhido pelo palestrante, que teria abordado a natureza a partir de uma perspectiva fragmentada. Para Goethe, o método de abordagem não deveria concentrar “elementos da natureza separados e isolados, mas sim retratá-los como elementos vivos e ativos, com seus vetores de força dirigidos do Todo em direção às partes. Ao longo da conversa, Goethe tenta explicar a Schiller sua teoria da metamorfose das plantas, desenhando então a “Flor Simbólica” (*Urpflanze*) para ilustrar, como sugere Eckart Förster, sua hipótese das forças atuantes a partir do todo em direção às partes, nas quais o Todo pode ser intuído. Schiller teria replicado que tal exemplo não derivava de uma observação da experiência, tratava-se antes de uma “ideia”. Aquilo que Schiller rejeita como mera abstração, Goethe reconhecerá como a percepção, no objeto particular, de algo que excede a soma de cada elemento isolado, remetendo ainda assim ao Todo. É essa a lógica do raciocínio morfológico segundo qual cada processo natural em curso, além da unidade empírica que consiste na conexão e correlação de suas diferentes partes, possui também uma “unidade ideal”, uma manifestação da natureza “viva e ativa” na qual as “diferentes partes desenvolveram-se a partir de um arquétipo ideal, de um *Urkörper*”, desenvolvendo-se então gradualmente em diferentes fases”. Uma vez que a natureza não conhece a *ekstase*, é sempre dinâmica e plástica, precisaríamos ser tão dinâmicos e flexíveis para poder acompanhar suas transformações quanto ela é em seus processos. Diz Goethe:

Quando estamos prontos para apreciar um objeto em todas as suas partes, compreendê-lo corretamente e a produzi-lo mais uma vez em nossa mente, podemos dizer que o intuímos adequadamente, em um plano mais elevado. Se retomamos aqui as bases da morfologia das plantas de Goethe, é porque, por meio delas, é possível chegar ao conceito que nos interessa de fato neste momento, e que diz respeito às possibilidades de representação do tempo histórico na segunda parte do *Fausto*. Seguimos aqui ainda uma sugestão de Eckard Förster, segundo o qual a expressão “olho da mente” ou “olho do espírito”, usado repetidas vezes por Goethe, significa mais do que uma metáfora relativamente banal. Förster indica que o possível sentido da expressão seja aquele que designa uma capacidade de percepção intelectual (e mesmo imagética) apta “produzir o objeto mais uma vez na mente”, isto é, não apenas como um conjunto de elementos isolados que reproduzem um todo empírico, mas como unidade ideal, na qual se possa intuir o processo mesmo de transformação, em seus diferentes tempos e transições. Voltando mais uma vez ao exemplo botânico, se pensamos na imagem de uma planta viva em crescimento, e tentamos reproduzi-la mentalmente, isso só é possível se o fizermos sucessivamente, acrescentando parte após parte, da mesma forma que só posso pensar seu desenvolvimento de forma sequencial e discursiva. No entanto, segundo o princípio defendido por Goethe segundo o qual a abordagem aos objetos da natureza há de ser tão dinâmica e plástica quanto o são os próprios objetos, é preciso reproduzir também a relação entre o desenvolvimento simultâneo das várias partes ao longo do processo de crescimento da planta. Ou, como põe Förster, “a planta cresce em todas as suas partes simultaneamente”. A reprodução desse processo “na mente” deve considerar, portanto, mais do que as partes separadas entre si, as transições entre os diferentes tempos de crescimento, as transições, que não podem ser experimentadas empiricamente, mas apenas através do pensamento imagético e formativo. O desafio ao pensamento consiste, portanto, em conceber um processo ao mesmo tempo sequencial e simultâneo. A expressão “o olho da mente” em

Goethe designaria, segundo Förster, o órgão capaz de realizar essa apreensão, para além da percepção meramente empírica. Esclarece-se, assim, a associação que dá título à minha fala: é pela representação plástica e imagética, na memória ou na poesia, que se pode apreender o tempo histórico, cuja natureza não se oferece à mera observação empírica. A justaposição quase delirante de tempos e épocas no Segundo Fausto poderia ser assim compreendida como um método capaz de proporcionar a percepção das diferentes medidas de tempo concentradas em um único momento/lugar; segundo a lógica desse raciocínio, o Segundo Fausto configuraria tanto a coexistência “no universo, a um mesmo e único tempo, um número incontável de outros tempos”, como queria Herder, quanto ofereceria, ao “olho do espírito”, a percepção dessa coexistência, por meio da representação simbólica/alegórica.

Seguiremos agora algumas estações do texto nas quais acreditamos poder identificar a presença da representação do tempo histórico.

Ao início do Primeiro Ato, “Região Amena”, (*Anmutige Gegend*), Fausto, intranquilo, tenta adormecer ao crepúsculo. Já o primeiro canto de Ariel traz a marca que alude ao tempo natural, às passagens das estações do ano, associando o despontar da primavera à compaixão das criaturas celestes pelo desafortunado Fausto:

Quando a primavera em flor
Pétalas ao solo espraia,
E dos campos o esplendor
A todo ente etéreo raia,
Elfos miúdos, vosso encanto
A prestar auxílio é dado;
Seja mau, ou seja santo,
Dó sentis do infortunado.

*Wenn der Blüten Frühlingsregen
Über alle schwebend sinkt,*

*Wenn der Felder grüner Segen
Allen Erdgebornen blinkt,
Kleiner Elfen geistergrösse
Eilet, wo sie helfen kann,
Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksman.*

O coro das criaturas celestes evoca, ao longo da cena, os fenômenos naturais que acompanham o adormecer e o despertar de Fausto. Ao passo que a noite lhe trará o necessário repouso e tranquilidade, aplacando-lhe “a dor de outrora” e restituindo-lhe a saúde, a aurora do novo dia torná-lo-á pronto a empreender e a agir. A aurora anuncia-se com estrondo, o novo dia se faz anunciar, aos “ouvidos do espírito”, precedido do estrondo produzido pelo carro solar de Febo Apolo:

ARIEL

Dai ouvido ao troar das Horas!
Colhe a mente ondas sonoras
Dia novo, à terra alvoras.
portas de rocha crepitam,
Rodas de Febo estrepitam;
Da trompa o som repercute.
Traz a luz toante estampido!
Pisca o olhar, ribomba o ouvido.(...)

*Horcht! Horcht dem Sturm der Horen!
Tönend wird für Geistesohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsentore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd,
Welch Getöse bringt das Licht!
Es trömetet, es posaunet,
Auge blinzelt und Obr erstaunet, (...)*

O “novo” Fausto, revigorado, profere seu primeiro monólogo ao tempo em que o sol se levanta. Sentindo o “ritmo palpitante do pulso da vida”, levanta os olhos para o sol, desviando-os imediatamente, pois o brilho o deixa cego, é insuportável para os olhos humanos. A “dolorida vista” recua e pousa então sobre uma queda d’água que reflete a luz do sol. Dá-se então o fenômeno do arco-íris, que, segundo nos lembra Marcus Mazzari em sua edição comentada do Fausto II, é símbolo ou símile do verdadeiro, do infinito, inscrito no mundo sensível, concepção essa que permeia toda a obra de Goethe. Nas palavras de Fausto:

Mil turbilhões espúmeos derramando,
Enche o ar de nuvens de escumosa bruma.
Que esplêndido, do turbilhão brotando,
Surge, magnífico o arco multicolor!
Nítido ora, ora no éter se espalhando,
Imbuindo-o de aromático frescor.
Vês a ânsia humana nele refletida;
Medita, e hás de perceber-lhe o teor:
Temos, no espelho colorido, a vida. (p. 47)

Desenha-se então a primeira parte hipótese que gostaríamos de levantar aqui: a de que a concepção de tempo natural, na primeira cena do Fausto II, manifesta-se nas inscrições simbólicas dos fenômenos no mundo sensível. Ou seja, a primeira cena do Fausto II expressa a situação do novo Fausto perante a natureza de forma harmoniosa e direta; seu adormecer e despertar seguem o ciclo da noite e do dia, assim como das estações do ano; sua percepção do ritmo da vida do mundo natural está associada à percepção desse ciclo de tempo natural, e de sua manifestação plástica em marcas como o nascer do sol ou o aparecimento do arco-íris.

A famigerada oposição símbolo-alegoria levantada por Goethe no ensaio *Sobre os objetos das artes plásticas* (*Über die gegenstände der bildenden Künste*) mostra-se, assim, coerente com sua prática

poética. Pois se o tempo natural se manifesta preferencialmente por meio do caráter autotélico daquilo que Goethe chamou de símbolo, o tempo histórico recorrerá ao procedimento alegórico, marcando assim a entrada de Fausto no mundo da indústria humana e da história.

A dimensão do tempo histórico instala-se assim que se instala o desejo de ação. Ao fim da primeira cena, Fausto contempla o amanhecer grandioso, que culmina com o aparecimento do arco-íris, “espelho colorido da vida”. A ação e os empreendimentos, em todo o primeiro ato, cabem entretanto a Mefistófeles, que incute a cobiça no Imperador e Conselho, exortando-os à ação que deverá trazer a riqueza. Mefistófeles usa aqui a metáfora da escavação do solo, do qual deverão brotar tesouros inigualáveis:

Cava tu! Pega em pá e enxada.
Do aldeão a faina te engrandece,
E dos bezerros de ouro a manada
Ao teu olhar do solo cresce.
Com o rico espólio te deleitas:
A ti e a tua amada enfeitas;
Fúlgidas gemas a beldade
Realçam, como a majestade.

Jocosa e demoníaca, a exortação de Mefistófeles á ação não levará ainda o reino à fortuna. Esta se produzirá por meio de um outro prodígio demoníaco, a fabricação de papel-moeda, mágica inflacionária que permitirá salvar o reino da situação de penúria econômica. A invenção do dinheiro “multiplicado aos milhões por magos, (*Durch Tausendkünstler schnell vertausendfacht*) (*Tausendkünstler*, nome também associado ao diabo e seus milhares de artimanhas), permitiu que fosse pago “até o ultimo soldado ,o exército recontratado” (*Abschläglich ist der Sold entrichtet/Das ganze Heer aufs neu verpflichtet*), e que voltassem a lucrar “o hospedeiro e a prostituta” (*Und Wirt und Dirnen haben es gut*). È essa a primeira intervenção temporal de Mefistófeles na vida do reino. Associada

às aspirações colonizadoras de Fausto que se manifestam no quarto ato (*Hochgebirg*, p. 775), assim como ao levante contra o Imperador, que este vence por força da intervenção mefistofélica, compõe o conjunto dos eventos seculares no Fausto II.

Assim, o decurso dos acontecimentos no segundo Fausto dá-se a partir das manifestações do tempo cíclico natural do anoitecer e despertar de Fausto na primeira cena, determinado pelos signos meteorológicos, em direção ao tempo histórico como o entenderam Bakhtin e Koselleck, ou seja, como dimensão historicamente impregnada pelo fazer humano. Sob esse ponto de vista, torna-se ainda mais clara a observação da crítica especializada sobre a “insólita mescla de épocas históricas”, como lembra Mazzari nos comentários ao Fausto II, aludindo ao “espaço extraterritorial, fora do mundo estritamente moderno ou burguês, constituído pela confluência de Antiguidade, Idade Média e Renascimento e Antiguidade”

Entendemos aqui que a mescla de épocas históricas no segundo Fausto, é mais do que um recurso mágico e “romântico”, capaz de fornecer o “pano de fundo” sobre o qual se desenvolve a tragédia. É exatamente essa mescla que permitirá, no terceiro ato, o interlúdio amoroso de Fausto e Helena em um espaço “circundado por suntuosas e fantásticas edificações medievais”. Como diz Marcus Mazzari, Fausto vivencia, ao lado de Helena, um momento de plenitude, que faz olvidar o passado, desconsiderar o futuro e fruir inteiramente o presente.” (p. 628). No entanto, se no ato de Helena a conjuração das três dimensões cronológicas resulta em atemporalidade e utopia, no espírito da “fantasmagoria clássica-romântica”, as cenas que se seguem, no *Hochgebirg*, sinalizarão para a configuração concreta da coexistência dos tempos históricos associada à ação, tanto da natureza quanto da ação humana. No início da cena, Fausto, solitário e meditativo, abandona-se à contemplação das nuvens, com o “olhar assombrado que lhes segue o curso ondeante e multiforme”. Claro está que o princípio que rege tal estado de espírito é o da analogia e do símbolo. As formas das nuvens modelam-se nas formas de

Leda e Helena, assim como no “ameno vulto” (*die holde Form*) que alude a Gretchen, memória longínqua. Mefistófeles arranca Fausto desse estado contemplativo e regido pelo lógica do símbolo e da analogia para envolvê-lo em uma discussão de cunho científico e voltada à ação, que culminará com os início da guerra civil. A ação, por sua vez, desenvolve-se sob a lógica do tempo histórico e da alegoria.

O diálogo entre Fausto e Mefistófeles, no Hochgebirg, ilustra, como lembra Albrecht Schöne, a dissidência entre duas divergentes teorias científicas do surgimento do universo, o vulcanismo, defendido por Mefistófeles, e o netunismo, defendido por Fausto. Mefistófeles, ao chegar ao cimo da montanha, reconhece ter sido aquele sítio outrora o próprio chão do inferno:

(p. 755)

O ponto é outro, mas não me é o sítio estranho,
Pois do inferno era a própria base antanho.

(...(
Deus, o Senhor – sabe-se a causa – quando
Do éter nos exilou à atra profundeza
Em que arde fogo cêntrico, abraseando
Voraz conflagração em torno acesa,
Vimo-nos lá, na luz exagerada,
Em situação incômoda e apertada,
Pô-se a tossir toda a mó de demônios,
Do alto e baixo a expelir bofes medonhos;
O inferno encheu de enxofre, ácido e azia,
Deu isso um gás! monstruoso em demasia,
Até que em breve, apesar de robusta,
Rebentou afinal a terra crusta.
A cousa agora está por outro bico;
O que era antes a base, hoje é o pico.

A defesa mefistofélica do vulcanismo permitirá desta vez a analogia com os acontecimentos políticos que estão por suceder,

ainda no mesmo quarto ato. Quando Fausto, contrariado pelo vulcanismo demoníaco, diz: “Do diabo vale a pena ver também / Em que conceito a natureza tem. (761)“, responde Mefistófeles:

Tanto faz! Seja ela o que for, imponho
Só um ponto de honra: estava lá o demônio!
Somos pessoal de intuítos colossais;
Violência, convulsões! Vê os sinais! (761).

O princípio da analogia entre os acontecimentos seculares e os acontecimentos naturais assume aqui o caráter alegórico e messiânico. Aos abalos sísmicos correspondem as convulsões políticas, violência, tumulto, desvario, que se fazem anunciar com estrondo. Antes, porém, que se passe ao próximo ato, no qual se dará a representação realista da guerra civil, Mefistófeles indaga sobre os desejos de Fausto. Rejeitando propostas de glória fútil e de amor sensual, Fausto declara seu desejo de praticar “grandes atos” (*grosse Taten*), adquirindo para si (“poder, posse, alto conteúdo” / “*Herrschaft gewinn’ ich, Eigentum!*”), pois “Nada é a fama; a ação é tudo.” (*Die Tat ist alles, nichts der Ruhm*)

Na cena do *Hochgebirg* associam-se portanto a teoria vulcanista e mefistofélica da concepção do universo natural ao impulso bélico, assim como ao desejo fáustico de ação e poder. O princípio da analogia sofre aqui uma transformação. Ao passo que, na cena de abertura, no primeiro ato, os signos naturais como o arco-íris e a própria sucessão do dia e da noite atuam segundo a lógica do símbolo autotélico e ahistórico, como queria Goethe no ensaio sobre os objetos das artes figurativas, as cenas do quarto ato assumem a lógica da alegoria e da justaposição cronológica como marcas da presença do tempo histórico. Os indícios dessa presença vêem-se já nas figuras dos três mercenários trazidos por Mefistófeles, Raufebold, Habebald e Haltefest:

Lá chegam meus rapazes, prestes;
De assaz variada idade, aliás,
Variado equipamento e vestes;

A “idade variada” dos rapazes do diabo é tanto sua idade cronológica individual, que varia desde o valentão juvenil (Raufebold), passando pelo homem em idade viril (Habebald) até o já algo idoso Haltefest, como também as idades ou épocas das quais provém. Varia também o equipamento bélico e vestes, possivelmente de acordo com diferentes táticas de guerra. Essa hipótese é confirmada, no desenrolar da batalha, pela utilização de diferentes tecnologias bélicas, oriundas de diferentes épocas históricas. Valemo-nos mais uma vez do estudo de Mazzari, que remete a dois trabalhos anteriores, de Dorothea-Hölscher-Lohmeyer, segundo o qual o *Fausto II* condensaria, em uma única época histórica, “estratégias e táticas de combate, tecnologia armamentista, formação de tropas, etc.” Ao mesmo tempo, Ralf-Henning Steimetz identificou, a presença, no quarto ato, de dois diferentes manuais de guerra, um deles do teórico-militar francês Hyppolite Guibert, mestre de Napoleão. Ora, se retomarmos a tentativa de definição de tempo histórico por Koselleck veremos que ela remete necessariamente à coexistência de diferentes gerações, representadas aqui pelos três mercenários (chamados por Mefistófeles de „turba alegórica“, (*allegorische Lumpe*), assim como “(a(o efeito da velocidade dos meios de transporte e de informação sobre a economia ou sobre ações militares ou ainda às “decisões políticas tomadas sob pressão de prazos ou compromissos”, todos os três elementos presentes na estratégia mefistofélica para chegar à vitória contra o anti-imperador. O quarto ato do *Fausto II* pode ser lido, então, seja pela perspectiva de Bakhtin, seja pela de Koselleck, como o exemplo mais claro da intervenção do tempo histórico. Se em Bakhtin, o tempo histórico define-se principalmente pela manifestação do cronotopo, ou seja, pela dinâmica paralela e indissociável entre do tempo coletivo da história e dos deslocamentos do indivíduo, o tempo histórico como entende Koselleck deriva tanto da justaposição épocas históricas quanto da percepção dos efeitos que as obras da indústria humana têm sobre o destino dos homens e das nações. Um desses efeitos recebe, na teoria da história de Koselleck,

atenção especial. Trata-se da experiência da aceleração. É ela uma das experiências por meio das quais se pode apreender e diferenciar qualitativamente o tempo histórico em si. Inicialmente compreendida como uma “previsão apocalíptica do encurtamento da distância temporal que antecede a chegada do Juízo Final”, a aceleração transformou-se, “a partir da segunda metade do século XVIII, em um conceito histórico relacionado a uma esperança virtual, a uma “antecipação subjetiva de um futuro desejado – e que, por isso, deve ser acelerado.”. Koselleck entende que os processos de disseminação da técnica e a Revolução Francesa foram, a partir dos últimos trinta anos do século XVIII, os agentes propulsores dessa aceleração, tornando realidade um futuro que apenas se antevia e se desejava. Ao mesmo tempo, essa “lei da aceleração” desloca definitiva e dramaticamente aquela concepção da *historia magistra vitae*, segundo a qual seria possível ao homem aprender através dos exemplos oferecidos por uma história que se repete. A feliz expressão cunhada por Goethe, “*alles verzijferisch*”, ilustra de maneira exemplar o conceito de aceleração do tempo histórico como o entendeu Koselleck, ao mesmo tempo em que não deixa dúvidas sobre a opinião de Goethe quanto a seus efeitos. A título de encerramento, citamos aqui um trecho, hoje já tornado clássico, de uma carta de 1825 ao jurista Nicolovius, na qual diz Goethe:

Para grande prejuízo de nossa época, que não permite que coisa alguma amadureça, devo reconhecer que devoramos já no próximo instante aquele que acabou de transcorrer, desperdiçando o dia no próprio dia, vivendo apenas de preocupações imediatas, sem nos determos demoradamente em nada. Pois se já há mesmo jornais para cada uma das fases do dia! Com isso, tudo o que se faz, que se empreende, que se compõe ou mesmo que se planeja, é logo arrastado para a cena pública. Ninguém pode estar triste ou alegre sem que isso sirva de passatempo aos outros; e isso se estende de casa a

Wilma Patrícia Maas

casa, de cidade em cidade, de país em país, e por fim
de continente a continente, *alles veloziferisch*.

Sobre os Autores

Eloa Di Pierro Heise

Possui graduação em Letras Anglo Germânicas pela Universidade de São Paulo (1964), mestrado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (1970) e doutorado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (1979). Atualmente faz parte da comissão executiva e membro do conselho editorial da Revista "Pandaemonium Germanicum" e professor doutor da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: Goethe, classicismo alemão, literatura alemã, literatura alemã e literatura comparada.

Ernst Osterkamp

Nascido em Tecklenburg, estudou Germanística, Ciências Sociais na Universidade de Münster, onde defendeu sua tese de doutorado (1977) Após um ano de trabalho como editor, torna-se docente na Universidade de Regensburg (1979), Habilitation em Filologia Germânica (Teoria da Literatura alemã moderna - 1988). Em 1992 foi professor visitante na Universidade de Würzburg e desde 1992 é professor de literatura alemã moderna na Universidade Livre de Berlim. Dentre suas várias publicações destacam-se Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes (Org. 2002) e Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes (2007).

Hans-Jürgen Schings

Professor aposentado da Universidade Livre de Berlim, doutorou-se em 1965 e defendeu sua livre-docência em 1974. Foi professor visitante na Universidade do Kansas/USA (1990 e 1993) e da Universidade Nihon (Tokyo - 2000). Suas pesquisas tematizam o Barroco, o Iluminismo, a Época de Goethe e a modernidade clássica. Dentre sua publicações destacam-se: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*«. *Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: Beck 1980 e *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen: Niemeyer 1996.

Izabela Maria Furtado Kestler (In Memoriam)

Desenvolveu estudos de mestrado em *Neuere deutsche Literaturgeschichte* - Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (1986) e doutorado em *Neuere Deutsche Literaturgeschichte* - Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (1991). Foi membro do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Linguística Aplicada e Professor Associado 1 da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuava principalmente no ensino de literatura alemã. Foi membro-fundador da Associação Goethe do Brasil, criada em abril de 2009. Assim como membro das seguintes associações: *Goethe-Gesellschaft* em Weimar; *Heinrich-Heine Gesellschaft* em Düsseldorf; *Gesellschaft für Exilforschung* em Berlim; *Österreichische Gesellschaft für Exilforschung* em Viena; Associação Latino-Americana de Estudos Germanísticos; *Internationale Vereinigung für Germanistik*; e Associação de Professores de Alemão do Rio de Janeiro. Os temas de pesquisa aos quais se dedicava eram: período da arte (*Kunstperiode*), classicismo de Weimar, Heinrich Heine, Friedrich Schiller, Friedrich Schlegel e Johann Wolfgang von Goethe.

Magali dos Santos Moura

Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1992), mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1998) e doutorado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (2006) e Pós-doutorado pela Unesp-Araraquara (2008/2009). Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura alemã, Goethe, língua alemã, educação e teoria literária, aplicando-se ao estudo do tema da inter-relação entre natureza, ciência da natureza e literatura.

Michael Jaeger

Desenvolveu estudos de Germanística, Filosofia, História da Arte e da religião na Universidade de Heidelberg e Berlim (TU u. FU), *Magister Artium* (1987), *Promotion* (1993) e *Habilitation* (2002) na Universidade Livre de Berlim. Atuou como professor docente na Universidade Técnica de Dresden e desde 2002 atua como docente na Universidade Livre de Berlim. Foi professor visitante na Universidade Wroclaw (Polônia – 2008). Suas pesquisas giram em torno dos seguintes temas: Classicismo de Weimar em contexto histórico; Goethe e os Modernos; Revolução Industrial e política na literatura do século 19; O conceito de modernidade – o “projeto da Modernidade” na literatura; literatura autobiográfica. Possui vários livros e textos publicados nesta área, dentre os quais destacam-se *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne* e *Global Player Faust - oder: Das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes*.



de
Letras

ISBN 978-85-65350-00-6



9 788565 350006