

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

UM “OLHAR” PARA O *FAUSTO* DE GOETHE

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Literatura, sob orientação do Professor Dr. João Hernesto Weber, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Anita Prado Koneski

Florianópolis, 1999

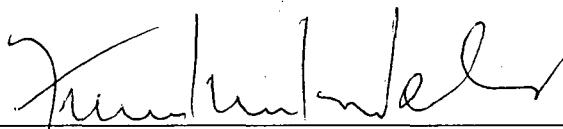
Um olhar para o *Fausto* de Goethe

ANITA PRADO KONESKI

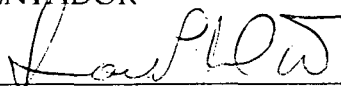
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.

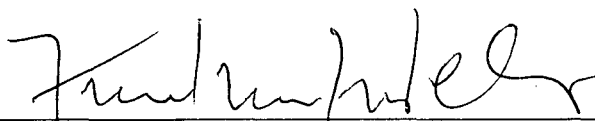


Prof. Dr. João Hernesto Weber
ORIENTADOR



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro (UDESC)



Prof. Dr. Walter Carlos Costa (UFSC)

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)
SUPLENTE

Aos meus filhos

Igor, Ivan e Carolina

RESUMO

Ler, executar ou interpretar a obra de Goethe, *Fausto*, é realizar a “aventura” da abordagem que revela simultaneamente obra e intérprete. Pressupomos o entrelaçamento entre as imagens literárias e as experiências do leitor.

Desta forma faremos a nossa caminhada no texto literário mediante uma abordagem seqüencial dos capítulos na tentativa de recriar o movimento da obra, concretizando na interpretação o viés de congenialidade com o texto.

Fausto, o personagem de Goethe, refaz o percurso do pensamento humano da Idade Média à modernidade. Institui a aventura da diferença e realiza-se na “chance” aberta pelo vazio da queda da metafísica nos moldes clássicos, para desenvolver os novos paradigmas do homem moderno.

Para tanto, Fausto se encontra diante dos antagonismos que se revelam na ausência das “verdades supremas”: Materialidade e Espiritualidade, Bem e Mal, Deus e Demônio, Ciência e Magia, Utopia e Verdade.

Empreendendo uma caminhada na poesia que se revela como um certo modo de fazer filosofia, buscamos compreender, digamos provisoriamente, o espírito da letra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Dr. Marcelo da Veiga Greuel por me incentivar os primeiros esboços do presente trabalho como orientador na disciplina “Arte e Ciência em Goethe”.

Ao professor João Hernesto Weber por me acolher e dar continuidade na orientação.

Aos professores Alckmar Luiz dos Santos e Walter Carlos Costa pela participação na banca de qualificação.

Agradeço ao meu esposo Francisco e meus filhos Igor, Ivan e Carolina pelo respeito com que sempre participaram dos meus anseios pelo conhecimento. Ao meu irmão Idro pelas leituras e conversas no período de elaboração da dissertação.

ABSTRACT

Reading, executing or interpreting Goethe's work, Fausto, is to perform the adventure of the approaching that reveals simultaneously the work, and the interpreter. We presuppose the interlace between the literary images and the reader's experiences.

This way, we will go through the literary text using a chapter sequence approach willing to recreate the movement of the work, concretizing in the interpretation (o viés – the oposite) of the congeniality with the text.

Fausto, Goethe's character, remake the course of the human thought from the Middle Age until modernity. It sets the adventure of the difference and satisfies himself in the "chance" opened by the emptiness of the metaphysic in the classic moulds, to develop the new paradigms of the modern men.

For this, Fausto finds himself before antagonisms that are revealed in the absence of the "supreme truths" : Materiality and Spirituality, the Good and the Evil, God and Devil, Science and Magic, Utopia and Truth.

Walking in the poetry that reveals itself as a certain way to do philosophy, we try to understand, provisionally, the spirit of the text.

SUMÁRIO

I INTRODUÇÃO

- 1.1. *Fausto* na Vida de Goethe e no Âmbito da Literatura 1
- 1.2. Imaginação, Mito e Logos no *Fausto* de Goethe 16
- 1.3. Sobre este Pretenso “Olhar” para o *Fausto*, de Goethe 30

II O PRETENSO “OLHAR”

- 2.1. O Prólogo 59
- 2.2. O Pressagioso Tanger do Sino 61
- 2.3. Vieram todos à Claridade 85
- 2.4. Era no Início o Verbo 101
- 2.5. Na Taberna de Auerbach em Leipzig e a Cozinha da Bruxa 124
- 2.6. A Transformação de Margarida 135
- 2.7. O Final da Tragédia 152

III CONSIDERAÇÕES FINAIS 178

IV BIBLIOGRAFIA 193

I. INTRODUÇÃO

1.1 *FAUSTO* NA VIDA DE GOETHE E NO ÂMBITO DA LITERATURA

Para caminhar nas complexas abordagens do *Fausto* não se pode passar distante da personalidade de Johann Wolfgang Goethe. De outro lado, também é verdadeiro que para falar da obra de Goethe não é possível fazê-lo sem considerar os grandes acontecimentos que permearam sua vida.

Goethe nasceu (1749-1832) quando a guerra dos sete anos estava em pleno desenvolvimento e Rousseau escrevia seu *Discurso sobre as Letras, as Ciências e as Artes*. Fizeram parte de sua vida a Revolução Francesa, a independência da América, a era napoleônica, o Congresso de Viena, o início das modernas revoluções européias. Goethe morreu em 1832, dois anos depois da definitiva Revolução de Julho. Quase um século de história que formarão a história da modernidade européia serviu de cenário para a vida de Goethe. Suas obras, entre elas a mais significativa, o *Fausto*, se debatem entre o passado antigo clássico e o futuro do romantismo e tecnicismo. Em cada uma dessas épocas Goethe experimentou seus gêneros literários e foi, ao mesmo tempo, criador marcando as épocas, abrindo o romantismo alemão. Goethe é considerado por muitos críticos, segundo Carpeaux,¹ como um dos iniciadores do romantismo europeu. O argumento decisivo para tanto é o fato de que em Goethe a vida e a obra estão intimamente ligadas, de modo que obra e conteúdo de vida se realizam interligadas. A ligação vida-obra é uma forte característica do romantismo.

¹ CARPEAUX. *Literatura Alemã*, p. 86.

O texto literário de Goethe, *Fausto*, absorveu as alternativas do século das luzes e a Revolução, acontecimentos que configuraram a passagem do século. Este período está marcado na Alemanha por duas correntes literárias, o romantismo e o classicismo, fundamento do idealismo alemão. O *Fausto* se revela literariamente entre o “Sturm und Drang”, o romantismo e o classicismo, lutando para sintetizar os dois últimos.

Lendariamente a história de Fausto, o personagem de Goethe, já fazia parte de relatos e acontecimentos da fantasia popular da Idade Média e do Renascimento. O principal ponto era o religioso, simbolizado pelo pacto com o demônio.

No *Fausto*, Goethe nos relata o drama humano de insatisfação e descontentamento frente ao destino do homem. Para tanto, vai aos fundamentos bíblicos. Parte do Livro de Jó, texto bíblico. Jó é o primeiro grande justo. As tentações e as grandes provas aos quais Jó fora submetido serviriam de inspiração para o *Fausto*. Além de Jó, a lenda de São Cipriano de Antioquia tem semelhança com a história de Fausto. São Cipriano, conta a lenda, na sua juventude fez um pacto com o demônio para seduzir a bela Justina. Goethe transforma a lenda, remetendo-a para o homem do renascimento. Fausto é um doutor, mago erudito, ambicioso, ativo, ansioso para saber e penetrar no secreto abismo da natureza. Na descrição encontramos o intelectual moderno.

Segundo a lenda, nasceu por volta de 1480, na vila de Kneitlingen, o astrólogo e servidor do demônio Georg Faustus. Andava pelas vilas com muita fama de conhecimento. Diziam que ele havia estudado teologia na Universidade de Heidelberg. A fantasia popular deu asas à imaginação através da misteriosa figura. Atribuíam a ele as mais fantasiosas realizações. Histórias muito semelhante à cena da taberna de Leipzig, descrita por Goethe, eram contadas pelo povo. Várias publicações anônimas foram feitas, contando as proezas do homem que tinha o demônio como ajudante. As lendas se consolidavam em narrativas publicadas na feira de Frankfurt. Por volta de 1587, surge a *História-von D. Johann Fausten*,

dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler, conhecido também como *Volksbuch*, livro popular.²

Segundo José González e Angel Veiga³, a primeira versão do Fausto que Goethe teria conhecido é a de 1725, *Das Faustbuch des Christlich Meynenden* (O Fausto do Pensamento Cristão). A nota barroca moralizante marca a obra, mais próxima das fontes originárias da lenda. Nessa versão, aparece o nome de Mefistófeles da maneira como o utiliza Goethe. Esse era o Fausto mais reeditado ao longo do século XVIII e provavelmente tenha sido lido pelo jovem Goethe.

A primeira versão dramática do Fausto, baseado no primeiro documento escrito sobre a lenda, *A História de P. Johann Fausten*, teve lugar na Inglaterra, onde o teatro vivia seu século de ouro com Shakespeare e Ben Jonson. Christopher Marlowe escreve a peça, chamando-a *Doutor Fausto*. Companhias de língua inglesa correram a Alemanha, durante a Guerra dos Trinta Anos, encenando-a.

Os pensadores alemães, jovens escritores do “Sturm und Drang” (Lessing, Goethe, Wagner, Maler Müller) tomaram o drama de Fausto com outro “olhar”. Buscaram no espírito tumultuado do personagem lendário um foco diferente dos moralistas barrocos. O que eles pretendiam era, através do conhecimento do universo e identificação com a natureza, compreender a ordem do Universo e de Deus, vivendo a própria Natureza como divindade, o mundo como exteriorização divina.

Lessing substitui a especulação pela ação, por um contato mais direto com a vida, com o amor, com o Espírito da Terra. O Fausto de Lessing na verdade não passa de um fragmento, de que na atualidade só dispomos da terceira cena do segundo ato e de quatro cenas do ato 1. Lessing conheceu o legendário doutor Fausto através do teatro de marionetes

² BRUNEL. *Dicionário de Mitos Literários*, p. 335.

³ GOETHE. *Fausto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, p. 31

baseado no drama de Marlowe. Mas o Fausto de Lessing foi apenas um projeto. Seguiu o gosto da época bastante influenciado pela corrente moralizante e didática: seu Mefistófeles era tentado, malvado, e o doutor aquele que se esforçava para triunfar sobre o tentador.⁴

O personagem lendário exerceu grande influência na geração alemã do “Sturm und Drang” (1770-1780). Nesse período começa a tomar forma o Fausto de Goethe (Urfaust, 1774); Paul Weidmann (Viena, 1775) escreveu um Fausto; Maler Müller escrevia a primeira parte (1778), *Vida de Fausto*. Vários anos depois Max Klinger publicaria um ciclo de novelas de caráter político-educativo, em que o personagem legendário Fausto era um renascentista que fazia um pacto com o demônio para melhorar o mundo. O Fausto de Müller simboliza o espírito do grupo (“Sturm und Drang”), que expressa as ânsias românticas de infinitude e liberdade.

O entusiasmo de Goethe pelo personagem Fausto nasceu no ano de 1760, quando o poeta tinha onze anos e assistiu à ópera popular Fausto no teatro de bonecos. Mais tarde essa sua paixão é reavivada por Herder, que o incentivou a conhecer o teatro popular alemão. Posteriormente o contato com estudantes de medicina lembraram a Goethe a figura de Paracelso (1493-1541), o criador da farmácia científica, cujas curas milagrosas eram atribuídas ao demônio. O Fausto histórico teria sido contemporâneo de Paracelso, segundo a lenda. Outro personagem lembrado por Goethe foi o filósofo Agripa Netteshein, que acreditava na necromancia e nas artes diabólicas. Mas foi o personagem vivo, o amigo Herder, que na verdade despertou no poeta a inquietação espiritual, as angústias religiosas, a insatisfação com suas atividades e suas obras, as mesmas insatisfações incorporadas pelo personagem Fausto, enfim. Foi de Herder que Goethe herdou a atenção pela poesia popular, pelos metros e pelas rimas simples das canções populares. Herder lhe ensinou também dar atenção às formas medievais. O “quarto gótico” e o passeio no Domingo de Páscoa é a

⁴ GOETHE. *Fausto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, p. 32-34.

paisagem alsaciana em redor de Estrasburgo. O Fausto da primeira parte é o monólogo do adolescente de Estrasburgo.

O herói da velha lenda popular transforma-se no texto de Goethe em “homem representativo”, modelo do gênero humano. Em torno do personagem giram as criaturas celestiais e infernais criadas pela imaginação do poeta, para simbolizar a grandeza e a depravação do homem: “Do Céu, através do mundo, até o inferno.” Fausto será um erudito da Renascença, com a cabeça cheia de supertições, mas apaixonado pela beleza grega. A temática abordada por Goethe no seu Fausto foi imensa, talvez tenha sido esse o motivo pelo qual lutou tanto para concluir a obra. O Fausto goethiano tem um traço prometéico da *hybris* humana, da vontade de saber e poder, que levou o personagem a um pacto de rejuvenescimento em troca da alma empenhada em realizar seus desejos. O personagem de Goethe vai da subjetividade à objetividade das ações. No texto, o poeta tematiza a antiguidade, a alta e média Idade Média, Renascimento e a emergência da burguesia. Mas não se trata de uma história linear, antes uma dialética da história, pois cada época é mostrada na duplicidade de seu caráter. Fausto percebe, sente em sua alma a duplicidade de suas conquistas. Percebe, por exemplo, no almejado progresso, sua alienação à prática cega, que não mede conseqüências e nem faz planos para o futuro. Parece-nos que o culto da ação leva o Fausto da primeira parte a uma reflexão mais profunda, mais filosófica.

Goethe escreverá um primeiro manuscrito para o Fausto, que será chamado “Urfaust”. É, segundo Haroldo de Campos ⁵, uma obra híbrida, amalgamada, contrastante. Parte em verso, parte em prosa, “inspirada na transposição para teatro de fantoches da lenda popular originária do século XVI, foi elaborada pelo poeta em 1772-1773”. Esse texto teria

⁵ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 72.

sido destruído por Goethe. Mais de um século depois foi publicado graças a uma cópia manuscrita feita por Luise von Göchhausen, da corte de Weimar.

A opinião de Goethe sobre o texto do “Urfaust” era a de que ele apresentava uma constituição muito pobre filosoficamente, sendo uma explosão da adolescência. As mudanças para Weimar haviam modificado seu espírito. Havia começado a ler Spinoza. O gótico alemão do manuscrito já não exprimia mais as novas convicções filosóficas do poeta. Para reescrevê-lo, fez uso do estilo clássico dos gregos e não do século de Luís XIV, nem da maneira anacreônica do Rococó, constituindo um classicismo moderno, uma “síntese greco-alemã”.⁶

Porém, tudo o que existe de mais característico no texto de Fausto já se encontrava no seu texto, publicado em 1790, incompleto, sob o título *Fausto: Um Fragmento*. Nele, segundo Carpeaux, já estavam os grandes monólogos de desespero, tão típicos do “Sturm und Drang”, as sátiras da vida estudantil, as primeiras efusões filosóficas sob a influência de Spinoza, os elementos de ocultismo, as ironias de Mefistófeles, a tragédia de Margarida (tema preferido do “Sturm und Drang”). No mesmo texto ficamos sabendo da não condenação do personagem, que o autor do Fausto de 1587, havia condenado. Goethe fará uma revisão do processo da Reforma Luterana contra o humanismo e salvará o doutor da condenação. Assim, no final da segunda parte, o humanista doutor Fausto sobe aos céus, onde o perdão de Margarida o espera. E Fausto será salvo por não ter nunca abandonado seu ideal.⁷

O recém-publicado *Faust I* foi chamado pelo poeta Wieland, em 1808, de “tragédia barroco-genial”. Não era a uma caracterização estilística a que ele se referia, mas ao espanto diante da excentricidade da obra. Uma certa ironia ao pensar, como se veriam em apuros os amigos de Goethe para justificar a estranha obra, a “mais humano-divina e

⁶ GOETHE. *Fausto*, 1948, p. XVIII. (Prefácio)

⁷ CARPEAUX. *Literatura Alemã*, p. 92-94.

diabólica de todas as obras poéticas”.⁸ Mas o próprio Goethe achava seus personagens estranhos. Em 16.04.1800, Goethe escreve ao amigo Schiller: “O diabo que ando invocando, comporta-se de forma estranha”.⁹

O Goethe classicista não deixou de acompanhar as transformações sociais do mundo. O romance *Anos de viagem de Guilherme Meister* faz alusão ao capitalismo, bem como o *Fausto II*, que é trabalhado nesses mesmos anos. O personagem é introduzido no “grande mundo”, interessado pela corte. O personagem da primeira parte do *Fausto* pertence ao “pequeno mundo”. As cenas na cozinha da bruxa e na gruta foram acrescentadas posteriormente. Na gruta se revelam as idéias de Spinoza assimiladas por Goethe.

Em 1790, foi publicado o texto “*Fausto. Um fragmento*”. Trata-se da primeira parte, até a cena da catedral. Dele Goethe havia tirado as cenas da vida estudantil, deixando o diálogo de Mefistófeles com o estudante e a cena da “Taberna de Auerbach”. Em 1808, segundo Haroldo de Campos, o primeiro *Fausto* é editado por completo com a introdução do “Prólogo no Teatro” e o “Prólogo no Céu” e a “Walpurgisnacht”. A cena do cárcere (que já existia no *Urfaust*) é reelaborada em versos e submetida a transposição métrica.¹⁰

Em 1832, saiu o texto completo, na verdade quatro obras: a tragédia filosófica de Fausto; a tragédia realista de Margarida; a tragédia grega de Helena, e uma tragédia Barroca.

Os primeiros impulsos do Fausto nascem do “Sturm und Drang” (pré-romantismo). Posteriormente as convenções classicistas de Weimar e a viagem de Goethe à Itália mudaram o tom do texto. Haroldo de Campos define o texto como poema enciclopédico, antes de tragédia uma tragicomédia, com entraves líricos, com longos excursos

⁸ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 124.

⁹ GOETHE. *Fausto*. 1958, p. 573.

¹⁰ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 73.

filosóficos-dialogais, que Hegel chamou de “tragédia filosófica absoluta”, em que a primeira parte tem muito de paródico.

Os três anos do século das luzes foram decisivos na criação do *Fausto* para Goethe. A Alemanha (1797-1800) vivia uma época prodigiosa para a literatura. Os grandes destaques eram Goethe e Schiller, que nessa época consolidaram a sua amizade. Schiller dirige publicações do amigo. O filósofo tem grande participação no *Fausto* em termos de incentivo e reconhecimento para com a obra. Nesse período Goethe adquire clareza sobre a filosofia e a linha estética que deseja conferir à obra. Em 1805, Schiller morre sem ver finalizada a obra que tanto incentivou, porém, é em homenagem ao amigo que Goethe empenha-se em concluir o texto.

O texto de Goethe é complexo, considerado difícil, pois literariamente é uma incrível mistura de estilos. Goethe levou sessenta anos para escrever o texto, e as mudanças estilísticas e filosóficas da vida do autor iam refletindo-se na obra. Dizer que a primeira parte é realista e a segunda classicista é uma afirmativa simplista, pois os estilos se alternam continuamente na obra. A primeira parte é realista no sentido dos alemães de 1770 admirando e imitando Shakespeare, mas a obra apresenta pouco do poeta inglês. O texto de Goethe é idealista. A Segunda parte é classicista, mas seus dois primeiros atos não podem ser assim chamados pois são românticos e o fim é dantesco. O espírito geral da obra, com exceção da “Tragédia de Margarida”, é realista e até moderna.¹¹

Literariamente os monólogos iniciais do texto têm beleza lírica, se exprimem em versos irregulares da maior simplicidade, rimados como quadras populares. Como convém à poesia lírica, os monólogos são de ordem bastante emotiva.¹²

¹¹ GOETHE. *Fausto*, 1948, p. XXIII (Prefácio)

¹² GOETHE. *Fausto*, 1948, p. X. (Prefácio)

Como sabemos, o poeta interrompia os trabalhos no Fausto por longos períodos, uma das causas dos estilos diferentes e combinações estranhas. Na “Dedicatória” encontramos alusão aos abandonos e à retomada dos trabalhos no texto.

Tornais, vós, trêmulas visões, que outrora
Surgiram já à lânguida retina.
Tenta reter-vos minha musa agora?
Inda minha alma a essa ilusão se inclina?¹³

No “Prólogo no Palco” o próprio Goethe sente necessidade de justificar a singularidade de sua obra. O diretor do teatro consulta o palhaço e o poeta sobre a situação financeira desfavorável da companhia, o drama alemão do tempo, a comunicação junto ao público e as novas possibilidades de criar. O público, afirma o diretor, parece ter perdido o interesse pelo teatro, sendo que os que ainda o freqüentam se interessam por divertimentos mais baixos. O diretor pergunta: “Como fazer com que haja novidade/ Em tudo, e que também tenha substância e agrade?” O diretor deseja ver a multidão apaixonada pelo teatro lutar na bilheteria por um bilhete, mas parece que em vão. O povo já não tem mais paixão pelo teatro. Goethe, na época, era diretor em Weimar. Era o lamento do próprio poeta do *Fausto*: “ Porque, decerto, estimo ver o povo,/ Quando se arroja ao nosso barracão/ E, aos empurrões, com arranco sempre novo,/ Da entrada força o estreito vão;”.¹⁴ Mas, para o palhaço, o público não merece mais que os divertimentos baixos.

O poeta, por sua vez, lamenta o descaso com a nobre arte. Lembra-se dos seus dias de entusiasmo juvenil. Mais uma alusão às interrupções realizadas no *Fausto*, e a idade já bastante avançada de Goethe. E o poeta clama:

¹³ GOETHE. *Fausto*, 1991, p. 27.

¹⁴ GOETHE. *Fausto*, 1991, p. 29.

Pois restitui-me os tempos santos,
 Em que me formava eu, ainda,
 Em que um tesouro de aúreos cantos
 Da alma me fluía em fonte infinda,
 Do mundo um véu cobria os males,
 Milagres a alva prometia,
 Em que mil flores eu colhia
 Que enchiam com abundância os vales
 Nada tinha e o bastante me era,
 O anelo da verdade e o gosto da quimera.
 Sim! Restitui-me o flâmeo ardor,
 O imo êxtase, pungente e rude,
 A força do ódio, o afã do amor,
 Oh! Restitui-me a juventude!¹⁵

O poeta do “Prólogo do Teatro” se mostra desiludido e nostálgico. Reverte sua dor em ironia contra o gosto público e contra as necessidades comerciais da companhia. A ironia é um traço forte do romantismo.

Segundo Haroldo de Campos, o “Prólogo no Teatro” é a situação miniaturizada da “aposta” celeste e do pacto que a sucede. Há algo de Deus-Padre no Diretor de teatro, algo de Mefisto no bufão, e algo de Fausto no velho poeta. O poeta se recusa a ser escravo dos desejos do diretor, invocando seu direito natural de criador. Fausto, o personagem de Goethe, lutará para se transformar em criador. O diretor, cansado de palavras, pede ação, e diz ao poeta “Já que te consideras poeta,/ Então vamos, comanda a poesia.” O diretor parece cobrar do poeta uma obra grandiosa. O próprio *Fausto*, talvez, que Goethe iniciava. Um teatro da ação e da transformação. O bufão irônico recomenda, então, uma beberagem eficaz, capaz de conquistar o aplauso volúvel do público.¹⁶

¹⁵ GOETHE. *Fausto*, 1991, p. 33.

¹⁶ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 112-123.

Deixai que assim se faça o teatro e comecem
 As cenas de verdade
 Penetrai bem profundo em toda a vida humana!
 Se cada qual a vive, não muitos a conhecem,
 A muitos ela engana.
 E onde se a surpreende é sempre interessante
 Em quadros matizados, pouca claridade
 Muita ilusão brilhante,
 Muito engano e um raiozinho tênue de verdade,
 Assim é fermentada a bebida mais pura,
 Que o mundo todo alegre, eleva e reconstrói
 Em qualquer latitude.¹⁷

O “Prólogo no Teatro” revela um certo gosto pela “Commedia dell arte” italiana. Podemos pensar também uma certa semelhança com o “Gran Teatro del Mundo” de Calderón, em que o diretor combina com os autores a obra que irão apresentar. Goethe tinha grande admiração por Calderón. Ele próprio promoveu, como diretor, apresentações de peças do poeta espanhol. Representou no teatro “El Príncipe Constante”, de Calderón. Essa apresentação serviu de incentivo para escrever as cenas da corte do segundo *Fausto*.

A “carnavalização” estudada por Bakhtin¹⁸ é um recurso para a compreensão do *Fausto* goethiano. A “carnavalização” é uma abordagem para a influência do imaginário festivo popular do teatro. As festas na corte com suas mascaradas, procissões, alegorias, jogos pirotécnicos remontam à tradição do carnaval, nas festividades medievais. No segundo *Fausto*, a festa da “mascarada” aparece no texto. Goethe tinha grande interesse pelo “simbolismo realista” das festividades populares. Na primeira parte do *Fausto*, a linguagem de Mefistófeles e suas peripécias, as situações às quais Fausto é induzido, trazem à lembrança o espírito das festas carnavalescas, no sentido de dissolução de crenças e convicções. No espaço aberto para a carnavalização o divino e o misterioso se humanizam. O Bem e o Mal se

¹⁷ GOETHE. *Fausto*, 1976, p. 18.

¹⁸ BAKHTIN. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, 1996, p.1-7.

diluem. O tempo é o tempo da festa, desmedido. O espaço é sem fronteiras, pois a “carnavalização” tem seu próprio espaço, onde todos são donos sem hierarquização.

A parte mais provocante no *Fausto* goethiano é a cena da noite de Walpúrgis. Trata-se de uma orgia ancestral que faz explodir a sexualidade carnavalizada. Instigante, a cena tem uma história editorial curiosa. Em nome da moral, inúmeras vezes ela foi deformada, transformada e até suprimida, pelas traduções.

Observamos a “carnavalização” também na cena “A Bodega de Auerbach em Leipzig” e “A cozinha da Bruxa”. Os estudantes na taberna assemelham-se aos simpósios cômicos, referidos por Bakhtin, onde a bebida deixa a língua dos beberrões “solta”. Palavras obscenas, debochadas cantigas de bebedeiras, que contêm, inclusive, uma alusão à eleição de um “rei da festa”, um papa carnavalesco. Em uma das canções Lutero é comparado a uma ratazana: “Era uma vez um rato na adega/ A comer o presunto e a manteiga,/ Inchou tanto, gorducho e severo,/ Como o nosso Doutor, o Lutero.”¹⁹ A bruxa da cena da cozinha provém do romantismo grotesco do “Sturm und Drang”, em cuja atmosfera foi escrita a protoversão do texto. A tabuada mágica da bruxa é um verdadeiro “non-sense”, uma forma de reagir ao estreitamento racionalista do Iluminismo.²⁰

O texto de Goethe tem para a literatura moderna a mesma função que tem a “Divina Comédia” de Dante para a literatura medieval. Dante, como centro do poema épico, é homem-típico da civilização medieval. Fausto, o personagem de Goethe, é o homem típico da civilização moderna. O espaço dantesco é o Inferno, o Purgatório, e o Paraíso. O espaço do protagonista de Goethe é aquele aberto para as aventuras do corpo e do espírito, para as conquistas da terra e da infinitude, das descobertas e conquistas. O desejo insaciável do personagem goethiano transforma o texto literário em poema dramático.

¹⁹ GOETHE. *Fausto*, 1976, p. 102.

²⁰ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, 1981, p. 89-90.

As leituras que podemos realizar ao “executar” o texto goethiano se inserem no próprio contexto que a obra revela, ou seja, a história trágica da crise do humanismo. O conflito trágico entre *ethos* (caráter) e *dáimon* (o gênio mau). Entre Fausto e Mefistófeles. A crise do humanismo é na verdade a crise da renascença. Desde o fim da Idade Média a nossa (ocidental) história é uma história de crise. A crise que foi gerada na renascença entre a tensão que se estabeleceu entre o mundo medieval (estático) e o mundo da nova ordem, baseado na cientificidade, pode ser chamada de crise do humanismo. O humanismo passou por uma crise de identidade quando desmoronou a fé que o homem depositava na harmonia da ordem divina e humana, na harmonia da religião, da justiça, da fé e da moral. Aí estava alicerçado o otimismo humano. Não o de Fausto, evidentemente. O personagem de Goethe não estava tão satisfeito assim com essa harmonia. É justamente a angústia do personagem goethiano diante dessa harmonia que o transformará num herói moderno.

Essa harmonia desmoronará quando o homem perceber que a vontade divina é arbitrária. A fé em valores absolutos desaba e a dúvida atinge todas as verdades. A Reforma de Lutero, fatos históricos, políticos e econômicos, a tensa relação entre igreja e humanistas desencadearam a crise. Nesse momento, racionalismo (Montaigne e Maquiavel) e irracionalismo (Agripa von Netteshein e Giordano Bruno) encontravam-se lado a lado. Essa questão parece importante para entender o texto de Goethe. Nele, as tendências antiintelectuais e o novo espírito religioso místico estão bastante presentes. Por outro lado, parece interessante destacar os elementos de polaridades e tensões contínuas que podemos observar no texto.

O texto goethiano apresenta aspectos que podemos chamar de instintivos e espontâneos, porém também se revelam simultaneamente elementos irônicos de forte intelectualidade, que exaltam os valores culturais.

O personagem de Goethe relaciona-se com o conceito de *Sehnsucht*²¹, mas ao mesmo tempo apresenta um comportamento titânico, que o transforma em herói rebelde que se ergue contra as leis estabelecidas e desafia a sociedade. Se por momentos o personagem se retira na sua nostalgia, em outros ele contribui para o advento de uma nova sociedade. Observamos, igualmente, que há no texto de Goethe um aspecto que prima pelo grotesco, pelo sonho, pelo fantástico e pelo anormal, mas de outro lado revela uma face conhecedora da natureza humana no que ela tem de mais autêntico. Ou seja, ao mesmo tempo que se revela um texto visionário é também realista.

Existe também uma certa antinomia na relação entre o personagem e seu amor pelo passado. Fausto sente-se atraído pelo passado, mas ao mesmo tempo essa manifestação tem sob alguns aspectos um desejo de modernidade, uma crença no progresso do homem dentro da história.

Em busca de uma síntese do texto goethiano do *Fausto*, a que o presente trabalho lança um “olhar”, diríamos que trata-se de um homem com sede de vida. O personagem percebe que sua salvação não está na teoria mas na ação. Guiado pelo espírito do Mal experimenta as paixões do mundo: as alegrias vulgares, o amor sensual, o poder, a identificação com a antiguidade clássica. Fausto faz dessa caminhada sua meta, e a vida é a finalidade.

Mas podemos afirmar que a obra de Goethe sempre foi enigmática. O próprio Goethe escreveu a seu amigo Zelter que o “*Fausto* iba a continuar enigmático y que continuaría deleitando y suscitando grandes quebraderos de cabeza”. Ao longo dos anos o texto goethiano *Fausto* suportou várias opiniões: para os ilustrados o personagem de Goethe era um místico; para os românticos um portador de arrogante erudição; para a Igreja católica

²¹ “Palavra alemã dificilmente traduzível que significa a nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende irresistivelmente, sabendo todavia de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem sonhado”. Cf. AGUIAR E SILVA. *Teoria literária*, p. 545.

um blasfemo e imoral; para os protestantes a encarnação do materialismo. Para os primeiros críticos revolucionários (Heine e Börne, entre outros) o personagem Fausto e o próprio Goethe eram carentes de atividade político-social. Já outros contemporâneos idealizaram de tal forma Goethe e seu personagem que transformaram ambos em “heróis nacionais”, símbolo do espírito. Em 1918, Spengler converteu o Fausto alemão em representante da cultura ocidental, mistificação que foi utilizada pelo nacional-socialismo.²²

²² GOETHE. *Fausto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, p. 83.

1.2 IMAGINAÇÃO, MITO E LOGOS NO *FAUSTO*, DE GOETHE

Poderíamos afirmar que a vida de Goethe é, de certa maneira, semelhante à vida do personagem de sua obra mais importante, *Fausto*. Essa afirmação não tem o intuito de explicar a obra através da personalidade do autor, mas, antes, de falar da vida na “medida em que ela sai de sua inerência, deixa de usufruir a si mesma, e torna-se meio universal do compreender e fazer compreender, de ver e dar a ver- portanto não encerrado nas profundezas do indivíduo mudo, mas difuso em tudo que ele vê”.²³ É a partir desse sair de si para difundir-se enquanto expressão artística que podemos falar do entrelaçamento observado entre Goethe e o personagem Fausto. *Fausto*, enquanto texto, participou, praticamente, de todos os momentos da vida de Goethe. Inúmeras vezes ele se distanciou da obra. Parava de escrevê-la, mas sempre retomava-a. Essa obra fez parte essencial de sua existência. Levou para escrevê-la sessenta anos.²⁴ Recriava nela suas vivências, seu modo de estar no mundo. Cada retomada era para ele remexer sua própria existência. Teria sempre que “remexer o texto”, como escreveu a seu amigo Schiller, respondendo à sugestão de que retomasse o texto, após longo período de silêncio. “Nada posso dizer por ora acerca do Fausto. Não ousa desamarrar o pacote em que está aprisionado. Não poderia copiar o manuscrito sem mexer no texto, e não tenho agora a necessária coragem. Se fizer algo neste sentido em futuro próximo, será sem dúvida em consequência de seu interesse”.²⁵

Mas Goethe numerosas vezes desaprisionou o texto do pacote para reelaborá-lo, acrescentar-lhes novos capítulos, enfim, para reinterpretar a sua existência, ou colocar o texto novamente de acordo com o renovado movimento que os anos haviam conferido à sua

²³ MERLEAU-PONTY. *Signos*. p. 54.

²⁴ Goethe iniciou o *Fausto* em 1769, só terminando-o sessenta anos depois. Cf. Prefácio de Erwin Theodor. In. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 5.

²⁵ Prefácio de Erwin Theodor. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 8.

vida. Isso faz com que esse texto assuma aos nossos “olhares” grande valor, pois nele Goethe colocou as principais conquistas intelectuais, realizadas na Antiguidade, Idade Média, Renascimento, sem falar daquelas relacionadas à transição para a Modernidade. Fausto, o personagem, pede a Mefistófeles, o anjo do Mal, no seu gabinete de trabalho, que mostre o fruto que apodrece, antes de colhido, e árvores que diariamente reverdecem. Eram as idéias antigas que se deterioravam e as novas que emergiam. Goethe percebeu a modernidade que se avultava no seu tempo.

No final de sua vida, doente, Goethe aprisionou pela última vez o texto num pacote lacrado,²⁶ dando permissão para que só fosse aberto após sua morte. É o entrelaçamento entre a experiência de mundo e a arte que nos permite descrever os paralelos que permeiam o autor Goethe e seu personagem Fausto.

Goethe fora um grande “observador visual”.²⁷ Sua vivência da natureza, seu relacionamento com o mundo nada tinha de abstrato. Baseavam-se sempre na experiência dos sentidos, centralizavam-se na realidade concreta sem julgamentos *a priori*.²⁸ A Goethe interessava o presente, ele não admitia especulações e hipóteses distantes da realidade concreta. Ele mesmo falou: “é justamente dos objetos e dos fatos que observei e examinei ao longo de cinquenta anos que me vieram as minhas atuais convicções que agora não consigo

²⁶ Era a segunda parte do *Fausto*, cujo manuscrito Goethe não remetia para a impressão mas empacotou-os e lacrou. Em carta escrita a Humboldt, que pedira para examinar o manuscrito, Goethe justifica sua atitude dizendo, em resumo, que acredita ser esta parte, do *Fausto*, de difícil compreensão, apesar de seus esforços para ser claro. Era, sem dúvida, uma atitude pessimista do poeta, que se confrontava, no final de sua vida, com doutrinas novas além de um mundo político e social conturbado. Em parte, Goethe não errou, pois a segunda parte do *Fausto* causou estranheza e suscitou crítica após sua morte. Foi acusado de nela tratar de ninharias, alegorias despropositadas, tratar de um universo utópico e esquivar-se das realidades políticas e sociais da época, procurando um mundo de comodismo e de brilho efêmero. Cf. Prefácio de Erwin Theodor. J.W. Goethe. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 8-12.

²⁷ LANZ. *Do Goethianismo à Filosofia da Liberdade*. p. 16.

²⁸ Não que Goethe fosse homem avesso ao pensar e ao raciocínio, mas o intelecto tinha que conservar relação direta com os fenômenos observados. LANZ. *Do Goethianismo à filosofia da Liberdade*. p. 16.

largar”.²⁹ Seu personagem Fausto vai, igualmente, questionar a metafísica clássica, distanciada da realidade e fundamentada nos conceitos, para ele, abstratos, distantes da observação diretamente da natureza. Fausto se declara prisioneiro de um mundo sem sentido. Como Goethe, Fausto vai propor uma nova maneira de abordar a realidade sensível e o universo, não mais por meio de conceitos situados por trás dos fenômenos, mas a partir de experiências vivenciadas.

Segundo Rudolf Steiner³⁰, no que se refere aos estudos científicos, Goethe se assemelha ao seu personagem Fausto. Fausto se desespera quando percebe que seus estudos fracassaram, estavam por demais distantes da contemplação imediata da natureza, e lamenta: “Pudesse ao menos/à tua cara luz, nos altos montes/correr, ir com espíritos em torno/das grutas, revoar das serranias,/ ao crepúsculo teu, vagar nos prados”. Segundo Steiner, essa nostalgia em Goethe fica satisfeita quando ele troca o ar da cidade pelo ar do campo, das florestas e dos jardins. Ali Goethe se dedica aos estudos de observação das plantas no jardim que lhe oferece o Duque Carlos Augusto. Goethe visa a uma ciência com conteúdos vivos, atenta à realidade imediata e à Idéia. Idéia e experiência, para Goethe, deveriam vivificar o contato com o mundo.³¹ No *Fausto*, observamos este grande desejo de Goethe, o de dar unidade aos dois impulsos essenciais da vida do homem, o impulso formal e o impulso sensível. Esse será, sem dúvida, o seu desejo “fáustico”, que se apóia no aprimoramento do conceito de humanidade.³² Goethe, no *Fausto*, parece ter acreditado poder elevar as forças da

²⁹ Cf. Fragmento. “Ajuda significativa por uma única palavra espirituosa.” In: *Goethe*. Hamburger Ausgabe Band 13, p. 37-41. Tradução Marcelo da Veiga Greuel (apostila).

³⁰ STEINER. *A Obra Científica de Goethe*. p. 15-28.

³¹ Goethe, com sua vontade de vivenciar a realidade concreta, se opunha à mentalidade característica do século XVIII. Segundo Steiner, de um lado estavam as idéias de Christian Wolff (1679-1745), que se movia num elemento abstrato; de outro, “os setores das diversas ciências que se perdiam na descrição exterior de detalhes sem fim, carecendo de qualquer impulso para procurar no mundo dos seus objetos um princípio superior”. STEINER. *A Obra Científica de Goethe*. p. 14. Observamos que essas posições assentavam-se numa forte unilateralidade, pois a primeira carecia de conteúdo vivo, à outra faltava conteúdo racional, uma incapaz de fecundar a outra.

³² Ao longo da dissertação apontaremos essas questões nas atuações de Fausto.

humanidade a um nível bastante elevado na tentativa de desvendar os mistérios da natureza e a essência da vida humana. *Fausto* se constitui num texto mítico,³³ que parece sugerir para a humanidade a possível unidade entre espírito e natureza, idealidade e realidade, finitude e infinitude, temas que mereceram a reflexão de filósofos como Herder e Schiller³⁴.

Goethe sempre acreditara que o artista deveria criar a partir de seus impulsos mais íntimos. Sabemos que foi com esse estado de ânimo que ele se dedicou ao *Fausto*. Como seu amigo Schiller, Goethe via no artista um instrumento para a humanidade atingir seu auge, superar suas limitações, transcender sua finitude. Segundo Rudolf Lanz,³⁵

Goethe via no artista criador a maneira de a humanidade atingir seu auge. Sem alterar a matéria em sua substancialidade, o artista introduz nela algo divino que ela antes não abarcava; isso é a mesma idéia intuída por ele que já estivera presente e atuante na natureza inferior. O artista é o continuador do espírito cósmico, e prossegue a criação onde esse espírito a abandonou. Se a ciência que conhece e compreende o mundo é uma das revelações das suas leis primordiais, a arte é a outra. O reino da arte não existe na realidade sensível pois devia primeiro ser criado pelo homem. Depois existe ao lado dos reinos dos sentidos e da razão.

Observamos na grandiosidade do *Fausto*, na sua densidade, essa missão quase religiosa infundida na concepção de artista dada por Goethe. Há nele um certo desejo de dar à

³³ Retomando a questão mítica no texto é oportuno acrescentar que *Fausto* se constitui num texto mítico desde que por meio de acontecimentos aparentemente fantasiados descreve uma cosmologia que está prenhe de valores. Fausto, o protagonista, assume o modelo de indivíduo da transição da Idade Média para a Moderna, mas não somente, pois assume também alguns tipos de comportamento universalmente humanos. Entre os mitos literários podemos dizer que ele é um paradigma quase completo, “um daqueles cuja gênese dá a perceber com absoluta nitidez as etapas que conduzem da história à lenda, e em seguida o cruzamento da lenda popular com a produção literária; mais tarde, sua evolução fornece todo tipo de exemplos do diálogo entre a literatura e os acontecimentos ou as mentalidades coletivas e mostra o jogo dos clichês estereotipados, herdados do passado, e dos textos que se alimentam do mito vivo”. BRUNEL. *Dicionário de Mitos Literários*, p. 334.

³⁴ Nas *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*, Schiller expõe que o homem, através da produção do Belo, pode harmonizar seus dois impulsos polarmente opostos: o formal, que aparece na coerção da lógica e da razão, e o impulso sensível, que aponta para o exercício com a matéria e suas leis. Esta harmonização acontece pelo impulso lúdico, cujo objeto é a forma-viva (a obra de arte).

³⁵ Do *Goethianismo à Filosofia da Liberdade*. p. 38.

humanidade um novo cume à sua natureza. A arte deveria atingir esse cume, esse ideal de humanidade. Fausto deixa de esperar que as soluções venham de um ser divino (concepção medieval) para ir buscar em si mesmo as soluções para seus problemas. Essas questões conferem ao *Fausto* sua “atualidade”, pois os temas abordados continuam plenos de valores humanos.

Fausto, como personagem, concretiza as idéias segundo o pensamento estético de Goethe, pois, para ele, a arte não deveria ter exclusivamente como meta o divertimento, mas também incentivar a elevação, alegre, por outras vias que não a das leis.³⁶ A arte é a grande experiência de que todos partilham, não apenas como gozo intelectual, não como único caminho praticável para atingir a perfeição pessoal, mas como instrumento para entrar na posse simultânea da natureza e da cultura.

A arte poderia aprimorar a humanidade, servindo-se da liberdade conferida pelo lúdico, do fazer desinteressado, onde as idéias e a materialidade se afinam sem legislações exclusivas, onde cessam as oposições entre finitude e infinitude, pensamento e concreticidade. As idéias são atuações concretas dos indivíduos no mundo.³⁷ Sobre as idéias Goethe afirmava que: “Tudo que observamos e sobre o que falamos é apenas uma manifestação da idéia”.³⁸ Postulava que o homem desenvolve uma capacidade cognitiva de tal maneira que a idéia se lhe torna tão observável quanto qualquer objeto exterior para os sentidos. A idéia é, dessa maneira, um princípio objetivo do mundo: “o pensamento é, na

³⁶ Recordo o raciocínio de Diderot que parece explicar essa posição de Goethe. “A platéia da comédia é o único lugar onde se confundem as lágrimas do homem virtuoso e do perverso. Lá, o perverso se irrita frente às injustiças que cometeria, sente compaixão pelos males que causaria, indignando-se diante de um homem de seu próprio caráter. Mas uma vez recebida a impressão, ela em nós permanece, a despeito de nós mesmos; e o perverso deixa o camarote menos inclinado a praticar o mal, como se um orador severo e duro tivesse ralhado com ele”. DIDEROT. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. p. 43.

³⁷ Goethe divergia dos idealistas alemães de sua época quando afirmava que não eram as idéias que vinham aos indivíduos como concreticidade, mas que a concreticidade (aparência sensória) “é” sob a forma de idéias. LANZ. *Arte e Estética Segundo Goethe*. p. 30. Segundo Goethe, o mito está na realidade, ou seja, não há nada de abstrato no mito (não há separação entre mito e logos)

³⁸ STEINER. *A obra científica de Goethe*. p. 133.

consciência, o refulgir daquilo que constitui objetivamente o Universo”.³⁹ Podemos inferir daí que Fausto é um herói concreto, gerado no devir de seu tempo, no movimento social, nos erros e acertos da sociedade. Ao mesmo tempo, este personagem, assim precisamos, vem imbuído de ideais elevados, de desejos de transcender, de abarcar para si o conhecimento do mundo. Fausto anseia por conhecer o mundo, não na sua universalidade, como um erudito, mas na sua totalidade, vivenciando-a, como um sábio. Assim, a razão para o prazer na arte, conforme nos coloca Rudolf Steiner, explicando Goethe, não deve ser “outra senão a razão que nos leva a experimentar aquela elevação alegre perante o mundo das idéias, a qual permite ao homem transcender a si mesmo”.⁴⁰

No *Fausto*, de Goethe, *logos* e *mito* não se encontram em oposição. Ao tratarmos o texto *Fausto* como mítico⁴¹, não estamos fazendo qualquer separação entre *mito* e *logos*. Nele o *mito* não faz oposição ao *logos*, e vice-versa. *Fausto* é uma realização do Ser concreto, há nele uma verdade que se realiza de forma poética. Há nele um *irreal* que é *real*, que diz a vida e o mundo. O *irreal* que sabe verdadeiramente dizer o mundo, porque o diz de forma aberta e em contínuo movimento para os que a desejam interpretar.⁴² Ou seja, nesta linguagem aparentemente ilusória inpregna-se a verdade, enquanto carregada de humanidade. O *mito* concebido desta maneira não poderá mais ter sua verdade questionada por se constituir em ilusões, mas, inversamente, é exatamente por ser ilusão que carrega em si o *logos*. O *logos* não mais se define como centro, mas abre diante de nós uma multiplicidade de centros, todos válidos e verdadeiros.

³⁹ Citado por STEINER. *A obra Científica de Goethe*. p. 133.

⁴⁰ STEINER. *Arte e Estética Segundo Goethe*. p. 30.

⁴¹ No romantismo, a palavra e o conceito de mito estão carregados de novo significado. O romantismo não mais verá o mito como uma ilusão, mas vai em busca de seu significado, investigando o mito por seu significado, por sua sabedoria que vem transmitida pela linguagem poética. GADAMER. *Mito y Razón*. p. 16.

⁴² Merleau-Ponty cita Sartre. “Como sempre na arte, mentir para ser verdadeiro”. *Signos*. p. 59.

O texto mítico coloca o logos a serviço da imaginação. E instala uma nova maneira de olhar a realidade. O mítico questiona e “*põe*”⁴³ a fraqueza do *logos* quando este se arroga o status de fundamentação única e última, tal como denuncia a filosofia moderna desde Nietzsche até Derrida. O mito deixa, então, de ser concebido como conceito oposto à explicação racional do mundo.⁴⁴ Ele é uma e apenas “outra” forma de dizer a realidade. O pensamento moderno foi levado, muitas vezes, a considerar a imagem mítica do mundo como conceito contrário à imagem científica do mundo, pois o mito não concebe o mundo como algo calculável e dominável mediante um saber exato. Algo comum a todos os conceitos de razão é a “*absoluta* possessão de si mesmo”⁴⁵, o uso matemático e lógico. Porém, a impossibilidade de reconhecer todo real como racional significará o fim da metafísica ocidental e a desvalorização da razão, questão com que nos depararemos na interpretação do *Fausto*, constituindo-se em como um dos seus temas centrais, pela nossa perspectiva de leitura.

Fausto, enquanto protagonista do drama, trará à tona o questionamento sobre a validade única da razão como intérprete do mundo. Ele criará novas leis para interagir com o mundo a partir da fragilização e problematização do conhecimento sedimentado pela tradição. O próprio Fausto, enquanto personagem mítico, fica problematizado, quando se coloca como herói, e acaba no final do movimento da tragédia “sendo” e “não sendo” herói. Ou seja, Fausto não é herói por ser um modelo de perfeição, como pode nos atestar o conceito de

⁴³ No sentido Fichtiano de colocar-se necessariamente.

⁴⁴ Na verdade, segundo um pensamento científico bastante rasteiro tudo o que não se pode verificar mediante uma experiência metódica é mitológico, colocando assim em oposição mito e razão. Goethe fez várias críticas ao racionalismo da Ilustração e a sua “triste penumbra”, como ele chamou a falta de reconhecimento do significado religioso dos mitos. GADAMER. *Mito y Razón*. p. 39.

⁴⁵ GADAMER. *Mito y Razón*. p. 19.

herói. Ele não se constitui em uma exemplaridade moral, mas assume suas fraquezas e faz delas impulso para o desenvolvimento humano.

No *Fausto*, o conceito de humanidade se fortalece pelas contingências e necessidades, pela vivência no mundo, pelos erros e acertos. Ele é o herói da modernidade⁴⁶. Fausto erra enquanto age no mundo, mas deve continuar agindo, pois é através da ação que ele atingirá o ideal de humanidade que se propôs alcançar. Fausto é, então, um herói, e será salvo porque jamais, apesar de seus erros constantes, parou de agir em direção às suas aspirações. Ele será um herói solitário, e por lutar sozinho receberá a recompensa.

Na segunda parte do *Fausto* (no final) Mefistófeles chamará o personagem de “pobre desgraçado” e manda abrir para ele as portas do inferno. Mas são as Hodes Celestiais e o Coro dos Anjos que levam Fausto: “Salvar nos é permitido/ a quem sozinho lutou”.

Realmente Fausto é um herói solitário. Ele é um perfeito nômade solitário, por vontade própria, à procura de realizar suas aspirações. É um heróis sem casa paterna, sem família, uma espécie de viajante, desobrigado de lealdades locais ou nacionais. Deus, no *Prólogo no Céu*, se refere a ele como um servo fiel, mas não veremos esse servo cumprir com suas obrigações de devoto nos moldes em que toda a aldeia de Margarida o fazia. Vemos a heroicidade de Fausto sublimada nas forças das decisões e das paixões dirigidas às suas realizações pessoais.

⁴⁶ Moderno foi um termo usado pela primeira vez no século V para distinguir o presente, que havia se tornado cristão, do passado romano e pagão. Segundo Menezes, o termo foi usado por Baudelaire (século XIX) e ganhando, então, espaço como palavra definidora do século XX. O termo representa “momentos críticos de transformação da sociedade, onde a consciência das mudanças afloram determinando grandes contrastes entre passado e presente”. Fausto, ao nosso ver, se definirá como moderno, na sua ânsia infinita do conhecimento como evolução contínua do pensamento humano, nos desejos de mudanças para a sociedade, nesta sua sensibilidade para perceber que tudo a sua volta deveria ser recriado a partir da destruição do que estava estabelecido como verdade, pressupondo novos referenciais históricos que substituíssem os velhos, “a percepção do presente como algo desligado de um passado recente, produzindo a sensação de transitoriedade do tempo, latente na nova concepção de linearidade dos fatos, conduz a uma busca de novas autoridades, novos referenciais históricos que, substituindo os velhos, permitissem o estabelecimento de uma certa unidade da cultura, tirando o homem moderno de seu isolamento e desamparo, já decretado pelas novas descobertas científicas que o ressitavam no universo”. MENEZEZ. *A Crise do Passado. Modernidade*. p. 10 e 27.

Para esse herói moderno as ruas se tornar-se-ão seu refúgio. Fausto não se fixa nem no espaço e nem no tempo. A falta de comunicação entre as suas idéias e o restante do mundo parecem torná-lo cada vez mais individualizado. Seu único contato é com Mefistófeles. Um personagem, mas ao mesmo tempo sua própria consciência. Esse tipo de herói será o verdadeiro tema da modernidade. Ele se encontra no meio da população que engole a poeira das fábricas, e ergue os grandes edifícios das cidades. Fausto, o personagem de Goethe, denunciava o fato de que para viver a modernidade necessitaríamos de uma formação heróica.

Nesse movimento de “ser” e “não ser” um herói, Fausto, enquanto personagem, nos problematiza igualmente, pois nos força a rever nossas posições dogmáticas, que depositam no conceito de herói estabilidade e perfeição. *Fausto* elabora nos leitores “novas” posturas, decorrentes da fé que nele depositamos no momento em que o lemos e por amá-lo o fazemos nosso.

O envolvimento com um texto desse gênero, mítico, é sempre um envolvimento de fé, pois como afirma Gadamer, em *Mito y Razón*: “Um mito es sólo creíble y no “verdadero”. Pero la credibilidad de un mito no es la mera verosimilitud, que carece de la certeza segura, sino que tiene su propia riqueza en si misma, a saber: la apariencia de lo *verdadero*, eso similar de la parábola en que aparece lo verdadero”.⁴⁷

O texto do *Fausto*, escolhido para elaborar uma interpretação, parece-me que fala dessa crença sobre a qual escreve Gadamer, no sentido de que o verdadeiro não é a história narrada em si mesma, que pode ser contada de várias maneiras, mas o que nela “aparece” e acrescenta fecundidade à existência humana. Ou, na crença, na fé, de que ele se insere na minha existência, e por isso é verdadeiro. Nos parece que nele nada pode ser

⁴⁷ GADAMER. *Mito y Razón*. p. 64.

provado de maneira dogmática, matemática ou lógica, mas que nem por isso a verdade deixa de estar ali. A verdade se instala na atitude do leitor que a “atualiza”, o que é o nosso caso, que a faz verdade no movimento da leitura, na medida em que ela é ampliação dos seus pensamentos sobre o mundo e sobre a sua própria existência.

O *Fausto*, enquanto texto, e o Fausto enquanto personagem oferecem, a meu ver, certa acolhida a essa crença, pois o personagem exalta a vivência, a participação atuante no mundo, proporcionando a visão de existência como um grande leque a ser experienciado. Goethe, como Fausto, é descrente de toda a ciência que se desenvolve na abstração, longe da observação visual, conforme já afirmamos. A maior parte de suas idéias não foi sistematizada, nós as conhecemos através de suas obras poéticas, pequenos ensaios, aforismos, versos e cartas. O sentido único da ciência, para Goethe, é o indivíduo. Assim, Goethe fará de Fausto um cientista quando o coloca diante da observação dos organismos na Gruta; um hermeneuta, quando o faz reinterpretar a tradição; um religioso quando indaga sobre Deus; um filósofo quando faz a crítica da metafísica. Todas essas idéias aparecem no texto através da poesia e não sistematizadas e discutidas fora da existência do personagem. Fausto integra-se à natureza e não se põe fora dela para observá-la. Isso fica claro quando trazemos à tona o fato de que Goethe se opôs aos estudos de Newton⁴⁸ sobre as cores justamente porque este não ofereceu uma explicação dirigida para o que era natural no campo dos fenômenos.

Goethe achava absurdo o uso de aparelhagem complicada (câmera escura, feixe estreito, prisma) para pensar as cores, como fazia Newton. Para elaborar sua teoria das cores, ele não recorreu a artifícios não fenomênicos, como a explicação através da refração

⁴⁸ Cito Newton apenas na medida em que serve para elucidar referências a Goethe, sem a intenção de desenvolver paralelos entre as questões newtonianas e goethenianas, porém, a título de curiosidade, podemos dizer que tanto Newton quanto Goethe estavam corretos. Na verdade a divergência não passa de um modo singular de perceber a realidade e a vida. Goethe sempre respeitou a globalidade dos fenômenos, enquanto Newton isolava certos aspectos quantitativos (diversos índices de refração, facilmente quantificáveis) que não apareciam na observação imediata dos sentidos. Goethe dá ênfase ao homem como observador. Newton dá ênfase a aspectos quantitativos mais científicos. LANZ. *Do Goethianismo à filosofia da Liberdade*. p. 25.

diferente das cores contidas na luz branca. Goethe, ao contrário, dá ênfase à presença do homem como observador, indo no caminho oposto da ciência moderna, que para ele desumanizou os fenômenos. O mundo deveria ser abordado pelo homem através do contato imediato, com observação atenta. Criticava a transposição de leis do mundo inorgânico, sem vida, para o mundo dos seres vivos. Para Goethe, era visível a oposição que existia entre estas leis.⁴⁹ O universo se constituía, segundo ele, num grande organismo, que envolvia e inseria o homem. Portanto, o homem não devia legislá-lo mas integrar-se a ele.

A crítica que fazia a Newton estava exatamente no fato de que este excluiria o homem, levando-o a reproduzir apenas o que pode ser pesado e medido. No seu livro *Esboço de uma Teoria das Cores*, (1820), a segunda parte chama-se “Denúncia da Teoria de Newton”. Goethe nessa obra abre a possibilidade de existir uma física absolutamente independente dos conceitos matemáticos, que contradizia Newton. Apoiado nos saberes da antigüidade, reabilitou a luminosidade do olhar. Segundo ele, no olhar residia uma luz latente, que ao menor estímulo, fosse ele de ordem interior ou exterior, se exercitaria. Com esse pensamento Goethe delineava um novo campo de averiguação dos efeitos da cor, da ordem da fisiologia e da psicologia.

⁴⁹ “Ora, a contemplação mais elementar nos revela que o mundo orgânico é regido por leis e princípios diferentes daqueles do mundo inorgânico. Extrapolar as leis deste para aquele, transformar a Biologia e a ciência dos reinos orgânicos em mera Física e Química parecia a Goethe um sacrilégio. Daí sua busca de um princípio biológico superior que não fosse apenas um conceito excogitado pelo homem por um processo mental nominalista, mas sim uma realidade ao mesmo tempo sensorial em suas manifestações concretas e supra-sensíveis como impulso espiritual atuante na matéria.” LANZ. *Do Goethianismo à filosofia da Liberdade*. p. 28.

Por outro lado, ele reconhecia que a ciência havia feito estupendos progressos, mas não deixava de criticá-la sempre pela desumanização que acarretara, e por ter destruído nos homens a esperança de resgatar a essência das coisas.⁵⁰ A ele interessava o efeito psicológico das coisas, os efeitos sensoriais e supra-sensoriais.⁵¹ Daí, termos ido, durante a exposição interpretativa, buscar na fenomenologia respaldo para explicar Goethe, pois ele foi sem dúvida um grande fenomenólogo. Isso fica claro quando constatamos que no *Fausto*, bem como em todas as suas obras, o mundo é melhor compreendido a partir da ação do sujeito. Há um certo procedimento de levar seus personagens à experiência, a interrogar o mundo, livre dos conceitos preestabelecidos, empenhados na busca de uma “compreensão originária”, renovadora, impregnada de nova reflexão sobre o mundo. Fausto, o personagem de Goethe, percebe e reflete o mundo a partir de si mesmo, através dos seus sentidos, imaginação, e lembranças. Fala do mundo como ele se dá e sua experiência não se deixa levar pelas crenças sobre a realidade adquirida em seus anos de estudo. Diríamos então, em linguagem fenomenológica, que o personagem de Goethe não está preocupado com o modo de apresentar-se do ser, mas com sua “presença”.

Nos referimos também a Goethe como filósofo e poeta. Chamá-lo de filósofo é dizer que na sua obra o seu modo de pensar e sentir a vida é de tal modo indivisa que arte, filosofia, religião, política e moral estão estreitamente conectadas e a obra é ao mesmo tempo a realização de um valor filosófico, religioso, político e artístico. Podemos dizer que essas são

⁵⁰ Quando nos referimos à essência das coisas ou do mundo, apontamos para a compreensão da realidade em conformidade com o pensamento de Goethe, ou seja, para a compreensão da realidade como aquela que traz consigo a Idéia, nesta unidade inseparável, que dá ao homem a possibilidade de abordar a Idéia nas coisas. Conteúdo e forma, a materialidade e a espiritualidade, a natureza e a idéia se encontram estreitamente unidas, sendo impossível a subsistência de ambas separadamente. O conteúdo do nosso pensamento é ao mesmo tempo conteúdo objetivo do mundo. Assim, a pesquisa científica adquire nova luz, pois o próprio homem está ligado ao cerne do mundo.

⁵¹ Para Goethe, não se trata de transcender a região do que pode ser experimentado a fim de captar a Idéia, de se perder num mundo de fantasias, mas passar da forma do sensorialmente dado para a forma que satisfaça a nossa razão. A essência das coisas não se encontra nos conceitos dados unicamente pela razão, mas no que nos revela a cognição do sensorialmente dado. A Idéia é concreticidade no sensorialmente dado.

características de todas as obras que dizemos universais como: *Fausto*, de Goethe, *A Divina Comédia*, de Dante, a *Bíblia*, os poemas homéricos e as tragédias gregas, o romance de Dostoievski, todas imbuídas de clara filosofia, religiosidade e política. Não somente na literatura acontece isso. As pinturas de Bosch, por exemplo, podemos dizer constituem-se em uma verdadeira filosofia e uma genuína teologia. Nesses casos a arte é um modo de fazer filosofia.

Captar essa filosofia implícita nos textos literários, poéticos, é adentrar por um viés oferecido pela obra. O texto nos oferece esses caminhos para a interpretação, pois foi o próprio ato formativo que gerou a obra que arrastou consigo pensamentos filosóficos, teológicos, morais, políticos e religiosos. São casos de obras complexas em que todos esses valores se compenetraram a tal ponto que nenhum deles é apreciável sem os outros. E como diz Pareyson, há casos “em que a arte adquire sentidos que transcendem o seu valor artístico e reveste funções ulteriores e que não podem estar compreendidas na sua natureza de arte sem esta sua significação e funcionalidade não artística”. Esses sentidos passam a integrar a interpretação da obra. Não se trata, observe-se, de didascalismo, moralismo, ou subordinação do valor artístico a outros valores, mas apenas simultaneidade da obra com outros valores. Ou seja, tomar um viés filosófico no texto literário, ou dizer que a obra de Goethe é “poesia filosófica” já não acarreta críticas como a do mestre italiano Croce que censurava esse aspecto da obra *Fausto*, dizendo: “Quando a poesia se faz superior dessa maneira, vale dizer, superior a si mesma, perde a categoria como poesia e, antes, deve qualificar-se como inferior, ou seja, carente de poesia”.⁵² A mesma crítica Croce fez a Dante. O *Paradiso* tem como característica, segundo ele, de “romance teológico” e função didascálica. As restrições de Croce estavam na

⁵² CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 136.

sua confusão entre poesia e liricidade, que o filósofo tomava por agente exclusivo da “função poética”.

Assim, em que pese muitas vezes a necessidade de definir as obras por questões exatamente didáticas, poderíamos concordar com Schelling, contemporâneo de Goethe, percebendo o aspecto híbrido de *A Divina Comédia*. Em síntese, “não é um romance, nem um poema didático, nem epopéia no sentido antigo, ou comédia, ou drama, e sim a mais insolúvel mistura e a mais perfeita interpenetração de tudo isso”.⁵³ Completaríamos dizendo: é obra de arte e está à disposição para ser lida nas multiplicidades de caminhos que a interpenetração da própria existência oferece.

⁵³ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 137.

1.3 SOBRE ESTE PRETENSO “OLHAR” PARA O *FAUSTO* DE GOETHE

Tomo a palavra “olhar” no sentido merleau-pontyano, “olhar” que não se satisfaz na pura passividade da contemplação, mas *apalpa, escolhe, envolve e esposa as coisas, inventa* os meios para penetrar o objeto e que mostra o modo de se aproximar do mesmo... Um olhar que visa a descobrir, investigar, consciente de que as letras nas páginas literárias não estão longe de sua própria existência, pois a forma se encontra totalmente anexada ao conteúdo.

Esse “olhar” merleau-pontyano, que se dirige ao objeto de estudo, não é mero espírito e nem depende de um espírito para decidir os seus movimentos, mas se reconhece no mundo, sabe que o “mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser”⁵⁴, ou seja, nada nas páginas literárias está distante do “olhar” do leitor desejoso de interpretá-las.

Dessa feita posso dizer que as páginas literárias escolhidas para este empreendimento, ou esta dissertação, não estão distantes de minhas buscas. Elas ultrapassam o dever de cumprir um ritual acadêmico. Trata-se desse “olhar” interpretativo fenomenológico, do qual fala Bachelard, da leitura que faz renascer, “Seja como for, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito”.⁵⁵ As páginas literárias se constituem na alma do leitor, em advento, no momento em que tudo o que é ali intenção significadora resulta na repercussão em “promessas de acontecimentos”. A promessa de um mundo a ser explorado. Vista como “advento”, a obra nunca é uma estrutura estável, nunca é conformidade da proposição à coisa, mas na execução abre-se a horizontes histórico-destinais dentro dos quais toda verificação de proposições se torna possível.

⁵⁴ MERLEAU-PONTY. *O Olho e o Espírito*. p. 279. Esta e todas as demais obras citadas ao longo do texto estão devidamente indicadas na bibliografia.

⁵⁵ BACHELARD. *A Poética do espaço*. p. 10

O “olhar” que integra o título desta dissertação assume o sentido de *interpretação*, de *execução*, de compreensão da leitura da obra de arte. Implica uma visão singular⁵⁶ e esforçada de compreensão dirigida à obra, no desejo de trazê-la à tona de maneira inaugural, através de uma leitura de caráter ativo e operativo, a fim de fazê-la “vibrar no palco de meu próprio ser”.⁵⁷ A interpretação ou execução⁵⁸ da obra, *Fausto*, aqui apresentada como dissertação, busca envolver-se com a obra no esforço de fazer acontecer simultaneamente a identidade da obra e a personalidade que a interpreta. Concebe a obra como uma realidade móvel e aberta, disponível a uma multiplicidade de “olhares”. A partir dessa multiplicidade de interpretações possíveis que a obra oferece, podemos dizer que todos os olhares conferem à interpretação fecundidade e validade, desde que não se distanciem da mesma. A interpretação realiza, então, no jogo de perguntas e respostas, um diálogo de congenialidade entre leitor e obra. Realiza-se na interpretação um encontro em que é impossível prescindir da personalidade do leitor. Segundo Gadamer:

... pensamos compreender o próprio texto. Mas isso quer dizer que, na ressurreição do sentido do texto já se encontram sempre implicadas as idéias próprias do intérprete. O próprio horizonte do intérprete é, deste modo, determinante, mas ele também, não como um ponto de vista próprio que se mantém ou se impõe, mas antes, como uma opinião e possibilidade que se aciona e coloca em jogo e que ajuda a apropriar-se de verdade do que diz o texto.⁵⁹

⁵⁶ No sentido em que é única e irrepitível “e que se vale de toda sua experiência, de seu modo próprio de pensar, viver, sentir, do modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida”. In. PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 30.

⁵⁷ Acrescentando ao pensamento: “[...] não posso ler uma poesia sem dizê-la ou declamá-la interiormente como julgo que ela deva ser pronunciada; nem ler um drama sem representá-lo por minha conta em um palco ideal, segundo acredito que ele queira ser apresentado; nem ler ou escutar uma peça musical sem executá-la ou reexecutá-la dentro de mim mesmo como penso que deva ser tocada; nem contemplar uma obra figurativa sem que o meu próprio olhar a torne visível, iluminando-a idealmente como ela o pede, e procurando os pontos de vista de onde quer ser olhada, ou imaginando-a como ela exige ser vista” In. PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 212.

⁵⁸ Tomo estes dois conceitos da forma que propõe Pareyson, no tópico 4, *Execução e Interpretação*, p. 21, “apenas o conceito de interpretação está em condições de explicar como as execuções podem ser múltiplas e diversas sem que com isso fique comprometida a unidade e identidade da obra de arte, de sorte que executar significa, antes de mais nada, interpretar.” In. PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*.

⁵⁹ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 559.

Ou ainda como afirma Pareyson⁶⁰:

Como a natureza da interpretação consiste em declarar e desvelar aquilo que se interpreta e exprimir ao mesmo tempo a pessoa que interpreta, reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém simultaneamente a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis. Por um lado, trata-se sempre de exprimir e dar vida à obra assim como ela mesma e, pelo outro lado, é sempre novo e diferente o modo de exprimi-la e dar-lhe vida.

Ou como destaca René Girard⁶¹

El último grito en la materia consiste incluso en afirmar que existe un número infinito de interpretaciones y que todas ellas son equivalente, que ninguna es más verdadera o más falsa que las demás. Parece que existen tantas interpretaciones como lectores tiene um texto. Así que están destinadas a sucederse indefinidamente en la alegría general de la libertad finalmente conquistada sin que ninguna pueda jamás imponerse de manera decisiva sobre sus rivales.

Coerente com os conceitos apresentados, a interpretação do *Fausto*, de Goethe, aqui apresentada, se insere na tentativa de registrar o resultado do diálogo que mantive com a obra. Ou, antes, o resultado do “encontro” entre o que está dito na obra e a minha personalidade. Personalidade não tomada como subjetividade, pois a interpretação não é subjetividade, ela é “pessoal”, conforme nos afirma Pareyson⁶², desde que cada leitor exprima a mesma obra de modo sempre novo. A pessoa está sempre aberta para o outro.⁶³ Assim, não procuro reproduzir as vivências do autor, nem fazer da obra um veículo para reproduzir as minhas vivências, mas colocar-me de acordo com a obra para que nos revelemos simultaneamente. Trata-se de poder dizer, como Gadamer, “pôr-se de acordo sobre a coisa”,⁶⁴

⁶⁰ *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 216.

⁶¹ *El Chivo Expiatorio*, p.128.

⁶² *Teoria da Formatividade*. p. 216.

⁶³ Tomamos aqui o conceito de pessoa em oposição ao conceito de sujeito concebido pela tradição filosófica como fechado em si mesmo. Cf, PAREYSON. *Estética. teoria da Formatividade*. p. 216.

⁶⁴ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 559.

“o correto acordo sobre um assunto que ocorre no *medium* da linguagem”.⁶⁵ Compreender a obra literária não significa que devemos deslocar-nos para o passado, mas participar, no presente, do conteúdo que nela está dado.⁶⁶

A obra de Goethe, *Fausto*, pela sua universalidade de conteúdo, nos convida sempre a uma nova abordagem. Através dela podemos realizar o entrelaçamento de experiências passadas às nossas experiências presentes, de indivíduos da modernidade. Podemos reelaborar o conteúdo conforme nossa visão de mundo. Como afirma Wolfgang Iser: “A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor”.⁶⁷ Ou, ainda, como nos afirma Comolli⁶⁸, as imagens da obra de arte literária recorrem à memória e os ocorridos nas páginas literárias, como nas do *Fausto*, entram em analogia com o nosso cotidiano, e convertem em vida a leitura. A realização do texto literário se dá na busca da significação⁶⁹, onde o leitor se envolve com a obra e descobre o seu caminho para penetrá-la, revelando-a através desses caminhos. Só neste “encontro”, obra e leitor se revelarão simultaneamente. Para tanto, o leitor deve abdicar de uma postura dogmática, como diz Cuesta Abad⁷⁰, de “toda obstinación que pertinazmente pretenda forzar el contenido del texto para incrustar en él las opiniones o las creencias que el sujeto convierte en propias del texto.” Devemos reconhecer que há uma certa dificuldade para

⁶⁵ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 561.

⁶⁶ Numerosas vezes a leitura do *Fausto*, de Goethe, trouxe à minha memória experiências que não me eram estranhas, nem estavam distantes do meu tempo. Percebi que simultaneamente despertou em mim outros saberes, incentivou outras buscas e posturas diante do mundo. O que nos faz afirmar que a obra de arte não instala um saber que se encerra em si mesmo, mas que é possível, através dela, fazer relações fecundas.

⁶⁷ ISER. *O Ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. Vol I, p. 50.

⁶⁸ Comolli empreende seu pensamento a partir do Castelo de Kafka, e diz : “Allí donde la inteligencia sólo vislumbra el tiempo muerto y uniforme de la espera, la memoria ofrece la analogia com otra espera, convirtiendo el tiempo muerto en el tiempo vivo de um encuentro...” VATTIMO y ROVATTI (eds.) *El Pensamiento Débil*. p. 258.

⁶⁹ Esta significação é um *evento*, que se desvela no desenrolar do processo, no entrelaçamento das experiências e das transformações que vão se realizando na consciência do “olhar”.

⁷⁰ *Teoría Hermenéutica y Literatura*. p. 39

prescindirmos de nossas opiniões prévias e preconceitos, a fim de que estes não dominem a leitura do texto, porém o que destacamos é a *receptividade* que se deve ter para com a *alteridade* da obra. Essa receptividade está longe de ser “neutralidade”, ou “auto-anulamento”. Na verdade, ela inclui nossas opiniões prévias e até nossos preconceitos, pois não podemos abdicar de nossa personalidade, já que é ela que impulsiona a interpretação. A esse respeito Gadamer afirma: “O que importa é dar-se conta das próprias antecipações, para que o próprio texto possa apresentar-se em sua alteridade, e obtenha assim a possibilidade de confrontar sua verdade com as próprias opiniões prévias”.⁷¹ Dessa maneira, podemos afirmar que todo leitor deve, em certa medida, fidelidade ao texto, uma vez que sua orientação é o próprio texto. Trata-se, portanto, de participar de seu conteúdo no sentido presente, porém sem renunciar ao que a obra “é”.⁷² Para tanto, a obra pede para ser “vivenciada” naquilo que ela oferece enquanto Ser, no sentido de que, uma vez vivenciada, a obra passa a ter uma “...correlação insubstituível e imprescindível, com o todo dessa vida”.⁷³ Então essa vivência⁷⁴ será interpretação, pois não se destina a constituir-se como a única situação dada ou como fundamento de todo o conhecimento, mas a ser “provisoriamente” uma interpretação, uma vivência da obra. Queremos afirmar que o contato com a obra não se esvazia rapidamente,

⁷¹ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 405.

⁷² No sentido de que a obra de arte não é um corpo inanimado, ela tem uma vida que lhe é “própria e a execução deve fazê-la viver dessa vida que é sua”. Podemos dizer que a execução infunde vida à obra, mas não no sentido de lhe dar uma vida nova e estranha. Podemos dizer, igualmente, que a execução recebe a vida da obra, “mas não a ponto de lhe constituir um efêmero e passageiro reflexo, pois somente nela a obra encontra o próprio insubstituível modo de viver. [...] A obra não possui outro modo de viver senão a vida da obra. Mas não a ponto de lhe constituir um efêmero e passageiro reflexo, pois somente nela a obra encontra o próprio e insubstituível modo de viver. A obra portanto somente vive na execução que se lhe dá. Mas isso não que dizer que ela se reduza à sua execução: a obra não possui outro modo de viver senão a vida da execução somente porque a vida da execução não pode e nem quer ser senão a da própria obra”. PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 224-225.

⁷³ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 126.

⁷⁴ A palavra “vivência” não era estranha a Goethe, ele próprio utilizou a palavra, embora não com a solidez metodológica que o conceito adquiriu mais tarde. “Goethe como nem um outro, seduz à formulação desta palavra, porque suas poesias recebem sua compreensibilidade, em um novo sentido, a partir do que ele vivenciou. Aliás, de si mesmo ele disse que todas as suas poesias têm o caráter de uma grande confissão”. Em relação à frase: “*Perguntai-vos, em cada poema, se contém algo vivenciado*”, podemos afirmar que foi decisivo o emprego do termo por Goethe. GADAMER. *Verdade e Método*. Ver nota 119, p. 121.

sua elaboração pertence a um longo processo, pois vivenciar a obra é algo inesgotável. Podemos encontrar respaldo nas palavras de Nietzsche quando ele disse: “Nos homens profundos as vivências duram longo tempo”.⁷⁵

Toda interpretação, segundo Pareyson⁷⁶, é uma interpretação provisória e definitiva ao mesmo tempo. Podemos afirmar que existem inúmeras interpretações do *Fausto*, de Goethe, todas definitivas, pelo seu caráter fecundo e verdadeiro. Porém, esta é uma interpretação provisória perante si mesma. Concluída esta leitura, certamente já não daria ao *Fausto* de Goethe a mesmíssima interpretação. A interpretação se realiza na circularidade, que é sempre nova, pois não é possível repeti-la da mesma forma. Apresento, portanto, esta interpretação, não a única possível.⁷⁷ Desta maneira, podemos realizar a interpretação como um saber aberto, segundo a definição de Giampiero Comolli⁷⁸:

...es un saber que podríamos calificar de ocasional, singular, imprevisible. Arbitrario, en consecuencia, pero no inmotivado, puesto que la memoria ha descubierto de repente una analogía entre el aquí y el allí, y ahora sentimos que el corazón, la imaginación, la inteligencia, se tensan en el esfuerzo (por otra parte agradable) de adecuarse a la llamada, a la invitación que avanza desde allá lejos. Captar la analogía significa, efectivamente, oír que llega (desde la exultación del cuerpo, del “yo”) una voz que, más o menos, susurra: “Esto es como aquello; si consigues escuchar el mensaje que viene desde allí y te adecuas a él, aprenderás a vivir bien aquí...”

⁷⁵ Nietzsche, citado por GADAMER. *Verdade e Método*. p. 127.

⁷⁶ Quanto aos termos, definitividade e provisoriedade, Pareyson afirma que todas as interpretações são definitivas e provisórias ao mesmo tempo. Enquanto provisórias, elas dialogam entre si e podem enriquecer e se aperfeiçoar. Enquanto definitivas, elas são paralelas, situam-se uma ao lado das outras, sem se negarem, pois são modos pessoais de ver a obra. Ou seja, uma interpretação em relação às outras interpretações é definitiva, em relação a si mesma ela é sempre provisória. Devemos ter claro que essa definitividade nada tem de unidade Absoluta, e nem a provisoriedade com relativismo. Entra aqui a dupla consciência do leitor de saber que a sua compreensão não é a única possível, mesmo para si (provisoriedade), e que, ao mesmo tempo, ela é única, porque é sua, pessoal, singular, dada naquele momento. PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 223-224.

⁷⁷ A interpretação, como abordamos, é um evento, o meu evento. Podemos dizer que a interpretação acaba sendo outra versão do texto, pois se perde a verdade positiva, agora há a verdade da interpretação.

⁷⁸ VATTIMO y ROVATTI. *El Pensamiento Débil*. p. 259.

Há na obra de arte uma debilidade⁷⁹, que não se arroga um saber fixo e unilateral. A debilidade, segundo Vattimo e conforme estamos aqui a nos referir, nos diz que a realidade não é necessariamente unívoca, mas ambivalente e contraditória, pois ela tende a se esquivar de qualquer tentativa de submissão, dominação e fixação de limites. Essa debilidade proporciona a nós, leitores, o prazer de sentir que são bem-vindos os nossos “olhares” dirigidos às obras literárias.

Gianni Vattimo, ainda disertando sobre o “pensamento débil”, diz que o rigor do discurso posmetafísico é deste tipo: “busca una persuasión que no pretende vales desde un punto de vista ‘universal’ - esto es, desde ningún punto de vista -, pero que sabe que proviene y se dirige a alguien que está en el proceso y, por tanto, no nunca de ello una visión neutral, sino que aventura siempre, solamente, una interpretación”.⁸⁰

A debilidade que atribuímos à obra de arte, no caso ao texto literário, ou seja, o fato de podermos narrá-la de diversas maneiras, nos aponta que os textos míticos assim como considero o *Fausto*, não se constituem em reportagens documentais.⁸¹ Eles são inesgotáveis

⁷⁹ Segundo Pier Rovatti e Gianni Vattimo, na Advertência Preliminar da obra, *El Pensamiento Débil*, a debilidade não deve ser “entendida erroneamente como una abdicación de tipo histórico-cultural, como una apología indirecta del orden imperante en estos momentos, en los que la dirección de la historia parece estar confiada a factores bastante distintos de la meditación filosófica. La debilidad del pensamiento en relación al mundo y, por consiguiente, a la sociedad, representa probablemente un único aspecto del imposse en que el pensamiento ha desembocado al final de su aventura metafísica. Lo que importa ahora es volver a considerar el sentido de esa aventura y explorar los caminos que permitan ir más allá; es decir, negando precisamente-y no fundamentalmente en el ámbito de las relaciones sociales, sino en la esfera de los contenidos y de los modos del mismo pensamiento- los rasgos metafísicos del pensamiento; y, en primer lugar, la ‘fuerza’ que éste siempre ha reivindicado para si en virtud de su privilegiada capacidad de acceder al ser como fundamento (...) Por tanto, la expresión “pensamiento débil” constituye, sin ninguna duda, una metáfora y un cierto paradojo” *El Pensamiento Débil*, p. 15--16.

⁸⁰ VATTIMO. Creer que se cree. p. 48-49

⁸¹ Nos referimos ao texto *Fausto* como mítico no sentido de que, através dos caminhos do imaginário, ele nos leva a viver um tempo reversível. Nos leva a uma reflexão sobre a experiência existencial, onde a palavra “parece como criadora de uma ordem ao mesmo tempo fechada e aberta, singular e universal, antiga e fora de tempo, breve “poética” mas também “mítica”: lugar de reunião, espaço de comunicação, intersubjetividade, ponto de encontro permanente de seres singulares e contingentes”. No *Fausto* as aspirações, figuradas por metáforas, evocam o desejo de transpor a finitude humana, a saudade e a idealização de um tempo passado onde a existência humana não se encontrava fragmentada, a passagem de um modo de existência a outro, temas que são míticos por excelência. BRUNEL. Dicionário de Mitos Literários, p. 187-189.

quanto a sua fecundidade poética e não poucas vezes parecem, aos nossos olhos, dar voltas nas suas incessantes retomadas na tentativa de poeticamente se esclarecerem. A “debilidade”, conforme entendemos, significa, ainda, uma nova tomada de postura, pois ela confere ao nosso exercício de interpretação uma certa instabilidade, oposto aos critérios de verdade que se valem de certos dogmatismos. Pareyson, em sua reflexão, não usa o termo “debilidade”, usado por Vattimo, porém fala da multiplicidade das interpretações, às quais a obra está aberta, com semelhança ao que Vattimo coloca como “debilidade”.

Segundo Pareyson, o único critério de verdade que temos diante do exercício da interpretação é o nosso “esforço para cavar e penetrar a obra a fim de lhe dar vida, justamente a vida que ela quer viver”.⁸² Observamos que esse esforço, assim colocado, atesta o que Vattimo chama de “debilidade”, essa abertura, essa multiplicidade à qual a obra está aberta. Retomando Gadamer, que se apóia em Heidegger, para fortalecer o conceito de critério de verdade exposto, teríamos: “A compreensão do que está exposto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que, obviamente, tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido”.⁸³

Essa “debilidade” não é útil aos “conformistas”, aos que não desejam aventurar-se no pensamento que se abre ao mundo que não está mais dado “ali”. Essa “debilidade” significa que a racionalidade deve “debilitarse en su mismo núcleo, debe ceder terreno, sin temer retroceder hacia la supuesta zona de sombras, sin quedarse paralizada por haber perdido el punto de referencia luminoso, único y estable, que un día le confiriera Descartes”.⁸⁴ É nesse sentido que me sinto instigada a registrar minha interpretação sobre o *Fausto*, de Goethe. A “debilidade”, como a estamos definindo, se constitui, a meu ver, no

⁸² PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 222.

⁸³ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 402.

⁸⁴ VATTIMO y ROVATTI. *El pensamiento Débil*. p. 16.

principal motivo pelo qual somos plenamente gratificados quando voltamos nosso “olhar” para a obra de arte, pois a debilidade nos aponta uma realidade que não é necessariamente unívoca, mas ambivalente e contraditória, uma vez que ela tende a se esquivar de qualquer tentativa de submissão, dominação e fixação de limites.⁸⁵ Isso é o mesmo que dizer que são válidos os nossos “olhares” dirigidos às obras literárias que amamos. Mesmo que tateadores, tais olhares são incessantemente descobridores.

Apoiamo-nos, dessa maneira, numa fenomenologia da compreensão, numa teoria da interpretação, ou numa hermenêutica filosófica, que não pretende ditar regras a respeito de como se deve ler um texto, fugindo assim do dogmatismo metodológico. Ou como diz Maurizio Ferraris, retomando Gadamer⁸⁶: “Relacionarse hermenêuticamente con las obras del pasado, escribe Gadamer, no significa ni reconstruir - de acuerdo con las pretensiones de Schleiermacher - ni simplemente, de acuerdo con el modelo hegeliano, inscribir esas obras en el movimiento de una teleología histórica, que las unirá, través de una mediación realizada por el pensamiento, con el momento presente”.

Observamos, como nos alerta Pareyson, que há realmente uma liberdade na interpretação, mas há também um certo dever de fidelidade⁸⁷ à obra. Retomo a questão a fim de que o termo “liberdade” não sugira a idéia de que qualquer interpretação possa ser válida. Embora liberdade e fidelidade pareçam termos opostos, para que haja realmente interpretação, segundo o pensamento de Pareyson, elas devem se afirmar simultaneamente, para que essa fidelidade não soe como impessoalidade. A fidelidade é um desejo de

⁸⁵ ZIMA. *La Désconstruction. Une Critique*. p. 24.

⁸⁶ VATTIMO y ROVATTI. In. (eds) *El Pensamiento Débil*. p. 177.

⁸⁷ “Sem dúvida a fidelidade é um dever para o intérprete que, para poder exprimir e dar vida à obra tal como ela é, e não como ele quer que ela seja, deve preocupar-se em remover todo obstáculo, deve deixar-se inspirar pelo respeito, deve efetuar um esforço de penetração atenciosa e devota”. PAREYSON. *Estética. Teoria da formatividade*. p. 220.

penetração atenciosa na obra, que não diz respeito à cópia, mas a um exercício livre, ativo e operativo do leitor. Assim, segundo Luigi Pareyson, temos que:

Na interpretação, toda a pessoa, em sua integridade, se faz não só iniciativa mas também condição e até mesmo órgão de penetração da obra, de sorte que ela é fiel enquanto seu propósito essencial é traduzir ou, melhor ainda, ser a própria obra, e é livre enquanto o seu modo de executar é definido pela pessoa que é sua iniciativa e condição. A fidelidade se torna então *peçoal* “exercício” de fidelidade com o intuito de exprimir a obra assim como ela quer, e a liberdade é o caráter pessoal e, portanto, a irredutível singularidade do modo como se tenta dar vida à obra em sua realidade.⁸⁸

Ao refletir sobre tais questões, percebi a possibilidade de propor uma exposição interpretativa a respeito do *Fausto*. Meu “olhar” para a referida obra de Goethe é orientado pelo percurso que permeia a minha vida, ou seja, minha formação em Artes Plásticas e em Filosofia. Dessa maneira vi delinear-se os caminhos que me *diziam* o *Fausto*. Foram elaborando-se na minha compreensão, não com facilidade, mas arduamente, através de pequenas conquistas, dissipando com cuidado a névoa enigmática que, no primeiro contato com o texto, vi pairar sobre as letras, cobrindo-lhes o espírito. Ao conferir pequenos blocos de claridade à minha leitura, eles iam criteriosamente sendo avaliados como verdades a serem testadas dentro do meu esforço de penetrar a obra. O critério de verdade na interpretação do *Fausto*, obtinha-o através de conquistas sequenciais, as quais podiam provar, em certa medida, que era verdadeira a descoberta anterior, pois cada uma iluminava e abria pequenos espaços para que a seguinte aparecesse. Dessa forma, a obra ia sendo desvelada na seqüência de atualizações da leitura, na unidade do que já se encontrava retida na memória e

⁸⁸ *Estética: Teoria da Formatividade*. P.121.

do que se acrescia como novidade, no encontro das palavras que pareciam verdadeiras para dizer a obra. A imaginação se expandia na alegre empreitada.

Parece-me que não podemos conferir a esse movimento de captar a obra uma postura de mera subjetividade, pois temos o respaldo da pessoalidade, que confere à interpretação um critério de avaliação em relação aos passos realizados. Diante da coerência que se revela a cada passo da leitura é possível dialogar com o seguinte e desse diálogo vir à tona a revivificação da obra. Os critérios de validade não estão pautados em empreendimentos com teor sistemático, rígido ou fixo, com pretensões à verdade Absoluta, mas na “debilidade” onde se estabelece a todo instante um “novo” modo de dizer a obra. Há, reconhecidamente, um dizer-se contínuo na tentativa por que optei para dizer a obra e assegurar-lhe o Ser. Esse movimento não me parece distante do movimento realizado por Goethe na própria obra trabalhada, ou seja, o *Fausto*. Goethe continuamente retoma seus pensamentos centrais⁸⁹ revividos em diferentes situações, através das reflexões empreendidas pelo personagem Fausto. O movimento de retomada no “dizer-se” cremos ser o acolhimento dos apelos feitos pela obra para que reiniciemos o gesto que a criou, como diz Merleau-Ponty⁹⁰ referindo-se à pintura, mas que se aplica a todas as artes:

A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomençar o gesto que a criou, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível.

⁸⁹ Cito como exemplo: a questão da tradição, a proposta de um novo modo de perceber a natureza, a idéia de Deus, a relação entre espiritualidade e materialidade, a relação entre homem e sociedade.

⁹⁰ *Signos*. p. 53.

Tomo a obra para interpretá-la como um “organismo”, intimamente ligado à noção de vida, que carrega em si uma unidade, uma existência que lhe é própria, que vai se desvelando à execução no ato de se fazer. A obra de Goethe, *Fausto*, é um imenso e complexo organismo, onde encontramos poética, filosofia e religiosidade. Em *Memórias: Poesia e Verdade*, Goethe confirma o que constato, quando diz:

Entretanto, o que mais nos dividia era que, no meu modo de ver, não havia necessidade de erigir a filosofia em disciplina à parte, já que toda ela estava compreendida na poesia e na religião (...) O que sobretudo me agradava nas escolas e nos filósofos mais antigos era que a poesia, religião e filosofia formavam um todo só, e eu sustentava com tanto mais vivacidade a minha primeira opinião quanto o Livro de Jó, o Cântico dos Cânticos e os Provérbios de Salomão, assim como as poesias de Orfeu e de Hesíodo, me pareciam testemunhar em favor dela.⁹¹

Todo o *Fausto* atesta essa organicidade defendida por Goethe. Nele a poética, a filosofia e a religiosidade andam juntas. A noção de organismo era essa síntese dos saberes, onde nada se perde pela fragmentação. A unidade entre ser e pensar fundamenta o organismo, dando-lhe dinamismo, mas também instabilidade. A “unidade” aqui não é um atributo do estável, ao contrário, essa unidade é feita da diversidade. O Ser dessa unidade se abre à multiplicidade, ou seja, o Ser da obra a ser interpretada, “apesar” e “pela unidade”, é igualmente múltiplo, e exatamente por isso ele nos interessa. O “organismo” que atribuímos ao texto de Goethe é, no sentido de uma “totalidade irrepitível na sua singularidade”⁹², nas suas vivências, resultado de um “processo”⁹³ de formação que é exemplar no seu valor. Dessa

⁹¹ GOETHE *Memórias: Poesia e Verdade*. p. 179-180.

⁹² PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 9-10.

⁹³ Porque, “No processo artístico, o definir-se da intenção formativa e a adoção, interpretação e formação da matéria são tudo uma só coisa, e na obra alma e corpo se identificam e espiritualidade e fisicidade são a mesma coisa”. PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 13.

maneira, parece-nos que todos os “olhares” que apalpam, envolvem e esposam a obra, são igualmente fecundos.

Para realizar este empreendimento, ou seja, interpretar o *Fausto*, fiz uso das seguintes traduções: a de Sílvio Meira⁹⁴, em versos; a tradução realizada por Jenny Klabin Segall⁹⁵, em versos; a tradução, para o espanhol, de José Roviralta Borrel⁹⁶, em prosa. Utilizei-as simultaneamente, no esforço de “captar” em uma o que não captava na outra. Todas trazem notas elucidativas e comentários que foram bastante fecundos para as minhas buscas, por isso trabalhei com as três traduções simultaneamente.

Não conhecendo a língua original do texto (o alemão), seria difícil fazer um juízo rigoroso a respeito das traduções. As citações registradas no trabalho, diante disso, passavam pela elaboração compreensiva do sentido dentro das traduções que iam sendo confrontadas, ou ainda pela “congenialidade”⁹⁷, cada vez maior, que ia tendo com o texto à medida que o explorava e à medida que o enriquecia com os comentadores de Goethe, como Haroldo de Campos, entre tantos outros. E, também, dentro do próprio movimento da interpretação, como já citado, onde via dissipar com maior segurança a densa névoa que inúmeras vezes pairava sobre a palavra, zombando do meu esforço de penetrar-lhe o espírito.

Sobre a minha escolha das traduções tenho a referência de Haroldo de Campos à tradução de Jenny Klabin Segall, que traz o prefácio de Erwin Theodor: “No *Fausto* Jenny Klabin Segall, empresa igualmente meritória, cuja primeira parte saiu em 1943 e da qual a

⁹⁴ Cf. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

⁹⁵ Cf. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991.

⁹⁶ Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

⁹⁷ No sentido de identificação com a obra, sendo que só no momento que entra em contato com a obra a fim de “vivenciá-la”, o “espectador compreenderá que é seu, congenial com seu modo de pensar, viver e sentir, e que ele o procurava e esperava inconscientemente, e agora que o encontra realizado, satisfaz sua expectativa e ao mesmo tempo a precisa, instituindo-a como gosto artístico que sabe o que quer.” PAREYSON. *Estética. Teoria da Formatividade*. p. 35.

Editora Martins deu sua publicação integral, em dois volumes, em 1970”.⁹⁸ Essa é uma das mais usadas traduções no meio acadêmico, segundo pude averiguar.

Quanto à tradução de Silvío Meira, segundo Erwin Theodor⁹⁹, ela foi realizada em 1968, “em paralelismo com o original a tradução da primeira parte, com promessa de dar a segunda em breve futuro”.¹⁰⁰ Segundo Silvío Meira, essa tradução ficou muitos anos sem ser divulgada a fim de realizar lento trabalho de revisão.

A tradução de J. Roviralta Borrel, em prosa, é uma das mais apreciadas e reeditadas na Espanha. Segundo comentário de Manuel José González e Miguel Angel Vega: “Por último hay que resenar que el Fausto II ha sido mucho menos traducido que la primera parte de la tragedia, un total de 11 entre Espana y Latinoamérica, destacando por su rigorismo y acierto la de Roviralta Borrel, siendo ésta una de las razones que nos han movido a inclinarnos por ella”.¹⁰¹ Esta edição contém um valioso prefácio, apresentando uma ampla visão sobre Goethe e sua obra, inclusive com cronologias e exposição sobre os capítulos.

Sobre as traduções, é importante expor que, por mais que lhes confirmamos credibilidade, o fato de termos de depender delas, concordando com Gadamer, significa uma “renúncia da autonomia por parte do intérprete”¹⁰², desde que passamos a depender de um intermediário. Tal constatação provoca uma duplicação do processo interpretativo. Isso nos faz concordar com Gadamer quando ele aponta que a distância entre o espírito da literalidade originária do que é dito e o de sua reprodução é uma distância que nunca chegamos a superar por completo.¹⁰³ Diante dessas questões, as quais não podemos deixar de levar em consideração, faço a seguinte pergunta: Devemos abdicar de uma proposta interpretativa do

⁹⁸ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. p. 187.

⁹⁹ No prefácio do *Fausto*, da Editora Villa Rica, tradução de Jenny Klabin Segall, tradução realizada em 1968.

¹⁰⁰ GOETHE. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 19.

¹⁰¹ GOETHE. *Fausto*. Madrid, Catedra S. A., 1991, p. 82.

¹⁰² GADAMER. *Verdade e Método*. p. 560.

¹⁰³ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 560.

Fausto, diante da falta de domínio da sua língua originária? O domínio da língua, segundo meu entender, é condição prévia, porém não única para vivenciarmos o que há de humanidade na obra de Goethe. A crença de que os tradutores escolhidos se empenharam em desvelar o Ser da obra foi o que me fez vislumbrar a possibilidade de empreender este esforço interpretativo. Não me puniria por não saber a língua, mas me condenaria por deixar de vivenciar a essência humana que há nas palavras de Goethe, mesmo que duplicada pelas do intérprete. A credibilidade ao intérprete consiste, poderíamos dizer, num ato de fé, de que há de estar *ali* o Ser da obra. Talvez a fé que depositamos nas traduções se fortaleça a partir das palavras de Sílvio Meira, quando ele diz: “Bem sabemos que o tradutor consciente não deve apegar-se à letra do texto, mas no seu espírito”.¹⁰⁴ Acredito que esse espírito, esse Ser da obra não terá se perdido nas traduções. A tradução é uma interpretação, embora com outras conotações.¹⁰⁵

Frente aos conceitos interpretativos que relatamos anteriormente, frente à “debilidade”, à multiplicidade de faces que a obra revela, qual seria o critério de verdade para a tradução? Continuarei buscando, portanto, no *medium* da linguagem, o correto acordo com o Ser da obra. Esse é, segundo Gadamer, o problema que coloca a hermenêutica, não “um problema de correto domínio da língua, mas o correto acordo sobre o assunto, que ocorre no *medium* da linguagem”.¹⁰⁶ A tradução pode também, conforme nos aponta Gadamer, ser origem de um novo ganho, no sentido de que ela pode captar o Ser da obra com destacada propriedade. Esse é, segundo Gadamer, o caso de *Flores do Mal*, de Baudelaire, que na tradução de Stefan Georg “*respira nova e estranha saúde*”.¹⁰⁷ Nesse caso, a perda originária

¹⁰⁴ GOETHE. *Fausto*. São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 272.

¹⁰⁵ Segundo Gadamer, “é indubitável que por mais que o tradutor tenha conseguido entrar na vida e nos sentimentos do autor, a tradução de um texto não é uma simples ressurreição do processo anímico originário do escrever, mas uma reconstituição do texto guiada pela compreensão do que se diz nele. Não há dúvida de que se trata de uma interpretação e não de um simples co-realização.” GADAMER. *Verdade e Método*. p. 562.

¹⁰⁶ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 561.

¹⁰⁷ GADAMER. *Verdade e Método*. p. 563.

que pode acarretar a tradução teria sido compensada. Seguindo esse mesmo pensamento, cito Haroldo de Campos, relatando que o estudioso alemão Carl von Reinhardstoettner elogiou a tradução do *Coro Místico*, traduzido por Ornellas, com a seguinte frase: “... estes passos também em alemão não estão dados em largueza, e que também nós alemães, temos de agradecer a compreensão mais profunda de tantos versos ao engenho de outros intérpretes”¹⁰⁸.

Interpretar a obra Fausto de Goethe tem, neste primeiro momento, o objetivo de constituir-se numa introdução ao *Fausto*. Os capítulos aparecem trabalhados na mesma seqüência da obra, o que confere à interpretação um certo aspecto didático. Para um próximo passo, existe a proposta de desconstruir os capítulos e trabalhar no *Fausto* seus temas de maior força, como o conceito de homem, de natureza, de Deus. Porém, esta primeira abordagem me pareceu ser de extrema importância, ou seja, havia uma necessidade de compreender as bases da construção segundo meu “olhar”, para posteriormente realizar aquela desconstrução.

¹⁰⁸ Haroldo de Campos faz esta citação através de Paulo Quintela. Carl von Reinhardstoettner escreveu estas palavras em 1887, mediante uma crítica feita ao *Coro Místico*, na tradução de Ornellas (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. p. 205).

II. O PRETENSO “OLHAR”

2.1 O PRÓLOGO

No “O Prólogo no Céu”¹⁰⁹ Goethe discute, de forma poética, a característica específica do pensamento clássico, ou seja, a solução dualista do problema metafísico, em que o mundo não pode ser explicado a não ser por um Deus que transcende o mundo.

O “Prólogo no Céu” é aberto com o cântico dos anjos Rafael, Gabriel e Miguel, que anunciam uma nova proposta a ser discutida. A frase chave seria: “Das obras de Deus a essência/ É a mesma da criação.”¹¹⁰ A frase vai se constituir, na estrutura do hino, numa espécie de refrão repetido pelos anjos.

A princípio esta colocação nos parece bastante enigmática. Porém, mais adiante, veremos Goethe desenvolver com singular beleza a frase, quando Fausto, o protagonista do texto, se encontra diante da Natureza da gruta. Ali entenderemos com profundidade o coro dos anjos. Mas podemos entendê-la historicamente, ao recordarmos que o mundo metafísico-teológico, na sua transição entre a transcendência cristã e a imanência moderna, realiza uma grande mudança no pensamento humano. O pensamento monista-imanentista do pensamento moderno sobre o mundo e a vida, irá conceber Deus e o mundo como uma única coisa. O pensamento de Deus é resolvido num mundo natural e humano.

No “O Prólogo no Céu”, vemos os anjos exaltarem essa unidade, quando não separam essência e criação, o mundo enquanto obra e a idéia que o anima. A unidade atesta que o mundo se encontra impregnado de Deus. O texto do prólogo confere uma nova possibilidade ao dualismo da tradição e nos coloca diante de um pensamento de ruptura.

¹⁰⁹ O “Prólogo do Céu”, foi introduzido por Goethe na versão de 1790, onde, segundo Gerhart Picheroth, citado por Haroldo de Campos, se introduz no *Fausto* a perspectiva da “humanidade” do gênero humano.

¹¹⁰ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 24.

Assim, como parte dessa ruptura, o demônio, representante das paixões, do mundo terrestre adentra as esferas celestes para ser recebido por Deus. Desse encontro constitui-se “O Prólogo no Céu”. Reúnem-se para falar sobre os homens, objeto de preocupação de ambos. O encontro coloca em pauta a polaridade entre a luz e a treva. Deus, símbolo da ordem eterna, representante da inteligibilidade, se dispõe a ouvir o que tem a dizer o demônio, símbolo da transitoriedade e do movimento. Aproximam-se dois pólos antes compreendidos como totalmente opostos. A instalação dessa oposição se a avaliarmos na perspectiva do pensamento humano, acarretou a crença na total impossibilidade de convirem juntos o mundo sensível e o mundo das Idéias (a inteligibilidade). Como consequência, instala-se a total impossibilidade de conhecer a essência do mundo, da criação.

O texto de Goethe realiza a aproximação de Deus e Mefistófeles (o demônio) de maneira peculiar, até certo ponto carregada de humor, nas palavras de um Deus que acredita no homem e nas de um demônio que ri dessa postura. Como afirma Haroldo de Campos, a conversa no “Prólogo no Céu” tem o sabor de um episódio dos autos vicentinos, com os resíduos de “mistério medieval”. O Deus padre bonacheirão aposta no fazer positivo do homem, contra a descrença no humano, esboçada pelo demônio.¹¹¹

Mefistófeles:

Se tu, meu bom Senhor, queres tanto me ver,
E por tudo perguntas que há lá pelo Inferno,
E sempre a mim contemplas, com todo prazer,
Aqui me tens de novo humilde, caro e terno.¹¹²

Quanto aos homens podemos dizer que a crença na dicotomia desses dois mundos, o transcendente e o objetivo, fez com se sentissem eternas criaturas, fato sobre o qual

¹¹¹ São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 79.

¹¹² São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 24.

ri o demônio. A Idéia para eles era a perfeição nunca digna de ser alcançada. As trevas eram o mundo que lhes pertencia, reduto das contradições, da multiplicidade e da mutabilidade constante. A Idéia, ao contrário, era a perfeição, para ser alcançada apenas após a morte, quando se atingia a imutabilidade, sempre idêntica a si mesma. Assim, se permitiu que a inteligibilidade legislasse inquestionavelmente, depositando-se nela a esperança de se ascender ao conhecimento supremo da essência da existência humana. A orquestra pitagórica do universo acena para a perfeição da inteligibilidade, mas também lembra que:

Tufões rugem em dura aposta,
 Mar à terra e desta ao mar,
 E bramindo ferem a encosta,
 Redemoinham a vibrar!
 E em trovão logo aflora,
 Adoram, anjos, Senhor,
 A suave paz da aurora.¹¹³

Na terra o mundo é devir ininterrupto. A corrupção do mundo dos fenômenos em eterna destruição e reconstrução parece dizer que a luminosidade de Deus traz implícita na criação um rasgo de escuridão, parte da identidade e da existência da Divindade. Deve existir aí, nessa passagem do dia para a noite, um elemento “X” que realize a transição e que não se fixa em definitivo nem na noite e nem no dia, porque pertence a ambos. O que nos confere uma certa audácia de dizer que não há luz sem o pôr-se das trevas e nem há trevas sem o pôr-se da luz.¹¹⁴ Ou, dizendo-o de outra maneira, e sendo mais clara indo ao ponto a que desejamos chegar, não existe a concreticidade do mundo sem o pôr-se da inteligibilidade

¹¹³ São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 24.

¹¹⁴ Tomamos a idéia do pôr-se de Fichte, na sua, “Doutrina da Ciência”. Pôr-se é o resultado de um impulso (espécie de esforço que se produz a si mesmo). Colocando-se sem auxílio algum, o impulso tem uma consciência que aparece através da exteriorização deste esforço. Assim, o aparecer desta consciência só se torna possível através da oposição de um impulso que se põe. Significa então: “Assim que um está posto, o outro está posto, e vice-versa...” TORRES FILHO. *O Espírito e a Letra*. p. 220-223.

e vice-versa, de modo que não podemos postular nem a atividade formal na sua exclusividade e nem a atividade material na sua exclusividade.

No texto do *Fausto*, ironicamente o Reino de Deus recebe uma figura, aparentemente estranha, alheia ao meio: Mefistófeles, o diabo. O diabo banido das esferas celestes pertence agora às esferas do inferno, do mundo das paixões e das faltas.¹¹⁵ Representante metafórico das paixões e do mundo sensível, fora banido pela metafísica teológica como improdutivo. Desde então, anda o demônio pelo mundo da objetividade tentando provar sua produtividade, ou seja, provar sua participação na vida humana. Seu conceito sobre o homem é o de que ele é um grande toleirão e será sempre uma criatura, pois nada cria de novo. Afirma ele:

De todos os bichos do reino animal
 Ele mais parece, e peço permissão,
 Um gafanhoto vil de grande proporção,
 Que sempre voa, voa e revoando salta
 E sobre a densa relva a si mesmo exala;
 Que no chão permanece exposto molemente
 E no lodo chafurda e luta eternamente.¹¹⁶

Visitando o mundo Divino, o demônio sente-se ironicamente honrado. Honrado por falar com Deus, embora nada compreenda das coisas do céu, da espiritualidade. Seu mundo é o da negatividade, do “espírito da contradição”.¹¹⁷ Na verdade ele só sabe das coisas da terra. Diverte-se em atormentar os homens. Mostra-se íntimo conhecedor do mundo humano. A terra passou a ser seu habitat desde que foi banido do Céu. Ele é o espírito demoníaco que determina a vida dos homens, aquele que *pôs* o “contrário”, promovendo a

¹¹⁵ Os demônios, segundo, os ensinamentos do cristianismo, eram anjos que se rebelaram contra Deus e fora banidos das esferas celestes.

¹¹⁶ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 24-25.

¹¹⁷ CAMPOS. *O Arco Íris Branco*. p. 40.

luta entre as forças da luz e a das trevas, que se manifestam nos conflitos vitais da vida humana.

Por outro lado, os homens se debatem entre as coisas do espírito e as coisas da carne. Mefistófeles é peça fundamental dessa angústia. Ele próprio afirma:

Do sol e das estrelas eu nada compreendo,
Atormentar os homens é só o que entendo,(...)¹¹⁸

Observamos que Mefistófeles na presença de Deus não está como estariam os homens diante do sagrado. Ele se coloca como parte do mistério. Seu comportamento pressupõe que, para ele, Deus não é a “inacessibilidade absoluta”. Isso é estranho, pois no pensamento teológico ele é o profano, que deveria se apresentar diante do *mumen*,¹¹⁹ de Deus, da clarividência, como um “não valor”. Mas nesse encontro não verificamos isso.

Mefistófeles é o representante das paixões, do mundo sensível, da carne, da materialidade humana. O diálogo que se apresenta aponta para a dualidade entre o Bem e o Mal, entre a Vida e a Morte, entre a Espiritualidade e a Matéria, entre a Finitude e a Infinitude, questão constantemente retomada no período de transição do final do século XVIII ao início do século XIX, período em que vem à tona o sistema moderno. O homem debatia-se entre as coisas terrenas e as celestes. A humanidade era moderna nos seus desejos e anseios, mas medieval nas suas realizações, nas suas ações.

Mefistófeles não se interessa pela harmonia celeste da qual os anjos são mensageiros. Seu mundo é o das trevas, da escuridão. É no mundo do caos humano que ele se diverte. Para ele, a *aparência da luz celeste* (razão), com a qual Deus dotara o homem, pouco

¹¹⁸ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p.24

¹¹⁹ Assim Rudolf Otto chamou a consciência de um *mysterium tremendum*, ou seja algo misterioso que inspira tanto temor quanto veneração, base da experiência religiosa da humanidade. In: *O Sagrado*.

adiantou, ou só os fez mais bestiais, fato do qual ele sabe tirar proveito. Segundo Mefistófeles, possivelmente o homem viveria algo melhor, “ se da celeste Luz não tivesse o raio”, dado por Deus.

No “Prólogo no Céu”, o Divino e o Diabo estão juntos num diálogo nada polido. Aqui o profano e o divino se encontram sem problemas, num diálogo divertido, irônico, quase um deboche. Dá a entender que não é novidade essa aproximação, pois Mefistófeles parece íntimo da divindade. Diz ele: “Já que, Senhor, de novo te aproximas/ Para indagar se estamos bem ou mal,/ E habitualmente ouvir-me e ver-me estimas,/ Também me vês, agora entre o pessoal”.¹²⁰ O diálogo entre Deus e o Diabo é horizontal. O Espírito do Mal já não é mais temeroso. Ironiza sua presença junto à Divindade. Reina um clima de extravagância, de mistério, de fantástica igualdade. Os mundos do Bem e do Mal estão completamente polarizados em duas forças distintas e visíveis, mas que podem conviver.

O demônio, gênero do Mal, reivindica seu espaço. Metaforicamente, as paixões pedem seu espaço e a Divindade já não o nega. Essa atitude aponta para o desmoronar do espaço medieval e o início de um novo espaço, o da modernidade. Observamos um demônio diferente do descrito pela tradição. O demônio do Antigo Testamento era pouco brilhante, pouco ousado, aparecia menos. Ao contrário, o demônio do Novo Testamento é mais citado, mais atrevido, confere-se a ele um certo destaque. O diálogo do “Prólogo do Céu”, ao mesmo tempo divertido e filosófico, discute sobre a humanidade.

Podemos inferir que, no pensamento de oposição, Deus não existe sem a existência do outro (o diabo) que *se lhe põe* como o diferente. Antes (cantam os anjos celestes) tudo era divino e o mal não existia. A existência de Deus era plena e perfeita, mas o mal *se pôs*, e os homens conheceram a dualidade, romperam com a harmonia. Sem o demônio

¹²⁰ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 36.

seríamos apenas anjos, só conheceríamos a divindade, a idealidade. A oposição revela a face de um e de outro. A espiritualidade revela-se pelo confronto com a realidade e vice-versa. O diabo só se *põe* pela idéia da divindade, e vice-versa.

Na esfera terrena, o convívio dos opostos na alma dos homens não é fácil. Impressos na alma dos homens, o Bem e o Mal geram conflitos e reflexões ao longo de sua história e criam mitos como o texto literário de Goethe.

O pacto que veremos Fausto realizar com o demônio coloca-o diante da livre escolha. O Bem e o Mal, a espiritualidade e as paixões, sempre foram para os homens geradores de crises para o pensamento. Os indivíduos foram conquistando gradativamente renovados espaços. O protagonista do texto de Goethe representa o processo dessa conquista de espaço de um novo pensamento com relação à existência humana. No pensamento da tradição, o “outro” (o diferente) é o dessacralizador de tudo, das crenças e das convicções, é aquele que veio para negar a totalidade (demônio), uma vez que um é a espiritualidade (a perfeição), o outro a concreticidade da vida.

Como conviver com os opostos e entendê-los como partes essenciais da existência humana? Muitas foram as tentativas de respostas. *Fausto* pretende ser uma. Apresentado de forma poética, o texto está impregnado de filosofia sobre a existência humana. O indivíduo na Idade Média fora, levado pela tradição teológica, a abdicar da materialidade por julgá-la fonte de pecados. Por longo tempo ele se afastou da vivência do mundo das paixões a fim de encontrar o verdadeiro conhecimento na inteligibilidade. Porém, o pensamento humano percebeu que essa não era a via para conquistar um conhecimento pleno a respeito do mundo e de sua própria humanidade. Haveria, então, de se buscar uma outra via, que tornasse possível esse conhecimento.

Goethe apresenta uma via de reflexão na literatura onde Deus e o Diabo, ou seja, a espiritualidade e a materialidade, jogam como se estivessem diante de um tabuleiro de

xadrez. O sagrado e o profano, no “O Prólogo no Céu”, perdem nesse encontro totalmente sua consistência de legislação exclusiva e se diluem numa conversa sem hierarquias. Deus acolhe esse interlocutor cético e matreiro para um pacto. Por outro lado, tal acolhida não acontece em campo neutro, é o demônio que vai à casa do Senhor. Há, ainda, um resquício de submissão nesse matreiro demônio, que pede permissão para importunar um servo do Senhor (Fausto).

O sagrado e o profano, o Bem e o Mal estão à medida do homem. O próprio Deus do Novo Testamento se faz homem, funde-se no universo dinâmico, no movimento da vida. A divindade humanista desce dos Céus para se fundir com os homens e com as coisas que habitam a Terra. Alma e materialidade são colocados num único reino.

Na esfera celeste, Goethe nos aponta para dois reinos em jogo, em oposição e desafio. O Demônio ri da falta de percepção dos humanos, que não entenderam para que lhes fora dada a inteligibilidade e a matéria. Geradores da ação e da vida. No entanto, estão separados, no entanto, na consciência dos homens como coisas contrárias.

Mas o demônio só pode se encontrar dessa maneira com Deus, porque os homens na terra já questionavam a validade da legislação de apenas um dos impulsos humanos. A legislação absoluta só da espiritualidade ou só a da materialidade. A modernidade tem início com o resgate da valorização dos interesses materiais e terrenos, carente de não mais interpretar a vida, mas de enriquecê-la, de perceber a vida como uma unidade entre o fazer e o pensar, entre o corpo e a alma. Por outro lado, devemos avaliar que esse encontro só se dá porque paulatinamente o demônio foi tomando seu espaço. Entre os homens o mundo fenomênico aos poucos vinha sendo reabilitado. Os homens manifestavam certas mudanças no campo da prática e nas suas resoluções particulares. No personagem Fausto, veremos esse movimento tomar corpo. Fausto enquanto protagonista do texto será o palco carnal e espiritual do desvelar-se do humanismo e do imanentismo que rompe com o pensamento da tradição.

No diálogo do “O Prólogo no Céu”, Goethe faz desabar o céu das certezas. Desmistifica as certezas da ciência, da religião, da vida e ironiza com a tradição através do procedimento e das palavras de Mefistófeles. Essa situação aparentemente desconfortante, do encontro entre Deus e um demônio debochado (surreal), gera a desestabilização, tira os homens do conforto das certezas, levanta a possibilidade do “novo” modo de existir.

O único motivo desse encontro entre Deus e o Diabo é o gênero humano, mais propriamente Fausto. A ele será dada maior atenção por ser diferente dos outros. Fausto é um erudito, cansado de buscar o conhecimento pelas vias instituídas pela tradição de seu tempo.

O que fazia de Fausto um ser diferente, segundo o demônio, seria a necessidade de se apossar de todo seu ser, de levar os conceitos da razão à experiência. Ele, diferentemente dos eruditos de seu tempo, estava ciente da ignorância de atribuir à razão supremacia absoluta no conhecimento, pois esta até então não correspondia aos seus anseios, pois só o tinha abandonado frente às suas buscas. Mefistófeles para Deus:

De forma estranha ele vos serve, Mestre!
Não é, do louco, a nutrição terrestre,
Fermento o impele ao infinito,
Semiconscente é de seu vão conceito;
Do céu exige o âmbito irrestrito
Como da terra o gozo mais perfeito,
E o que lhe é perto, bem como o infinito,
Não lhe contenta o tumultuoso peito.¹²¹

Há realmente uma certa diferença em Fausto. Vemos que Deus o chama de “meu servo”, porém o demônio o chama de “doutor”. No conceito de Deus, ele é um servo

¹²¹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 37.

que beira a perfeição. Diz o Senhor: “Do Fausto sabes?”. Mefistófeles: “O doutor?”. O Senhor: “Meu servo, sim!”.

Deus admite que os homens erram, como afirma o Diabo, porém esse erro faz parte da humanidade, no esforço para buscar a perfeição. “Erra o homem enquanto a algo aspira”.¹²² Existe no homem a boa intenção que, para Deus, é sempre bem vinda e O faz perdoar o erro. Os homens, enquanto criaturas divinas, têm, por parte de Deus, seu perdão, quando seus erros são revestidos de boas intenções. Neles, Deus quer ver realizada sua imagem. No processo de realização o erro merece o perdão. O mundo das trevas é pesado para os servos e a divindade sabe disso. Observe que estamos diante de Deus Pai (o Deus do perdão), aquele que renova com os homens incansavelmente sua aliança. A divindade que aposta na sua criatura. Para Deus, Fausto é um servo bom, que “em breve será levado à luz”, por isso ele é especialmente lembrado e será motivo de um pacto entre Ele (Deus) e o demônio. Fausto é uma espécie de filho muito especial no seu rebanho. O filho pródigo que sempre retornaria à casa do pai, embora dela se distanciasse. E se Ele, Deus, permite que o demônio o tente é para que ele conheça a força do espírito maligno e aprenda contra ele lutar, reforçando desta maneira a sua fé.

O Altíssimo:

Pois bem, por tua conta o deixo!
 Subtrai essa alma à sua inata fonte,
 E leve-a, se a atraíres pra teu eixo,
 Contigo abaixo a tua ponte.
 Mas, vem depois, confuso confessar
 Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima,
 Da trilha certa se acha sempre a par.¹²³

¹²² Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 38.

¹²³ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 38.

Esta nos parece uma divindade renascentista, pois não estamos diante de um Deus punitivo. A divindade aceita que Fausto se expanda na concreticidade. Porém, os sentidos ainda são tidos como aspirações obscuras, ou seja, o verdadeiro caminho ainda era aquele traçado pela tradição. A própria divindade, no “O Prólogo no Céu”, se apresenta em transição. Dessa forma a divindade acolhe o filho pródigo, não só porque ele ressuscitou das cinzas, mas também porque, agora, reconhece o seu direito de escolha. A Fausto será dado o direito de escolha. Caso peque, e tendo seu erro reconhecido, esse filho será recebido com uma grande ceia, no retorno à Casa do Pai, como na parábola do “Filho Pródigo”, no Novo Testamento.

O Senhor:

Se me serve indeciso ou se acaso vasqueja,
Em breve lhe darei a bela luz Divina!
Conhece o sementeiro, na planta que verdeja,
A flor ou mesmo o fruto que desponta e mina.¹²⁴

Fausto é fruto de um contexto que caminha para a destruição da unidade religiosa, onde os descobrimentos da ciência que influenciam o pensamento da humanidade redimensionam o papel do indivíduo no universo, dotando-o de uma fé inabalável na sua capacidade de desvendar os mistérios da natureza e da vida.¹²⁵ Fausto é o indivíduo em crise gerado por esse contexto. Ele serve a Deus, mas carrega na alma uma ânsia de infinitude que o move angustiantemente pela existência. Ele é um homem popular, Dr. Fausto, mas também é um homem de Deus, que se sente pecador por não saber lidar ao mesmo tempo com as coisas de Deus e as coisas dos homens.

¹²⁴ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 26.

¹²⁵ MENEZES. *A Crise da Modernidade*. p. 11.

Fausto nutre, como o filho pródigo, um desejo de explorar o mundo. Ao mesmo tempo em que ele quer as estrelas (o céu), ele quer também as paixões terrenas e não se constrange com a possibilidade de buscar os prazeres da terra. Não parece fácil de se contentar com o que já conseguiu nem do céu e nem da terra. Busca uma certa infinitude dentro das suas fáusticas aspirações. Fausto não se conforma com o tédio, com o desalento dos homens diante das questões humanas, o que torna a aposta na visão de Mefistófeles mais empolgante, pois muitos homens, segundo o demônio, se encarregam de sua própria desgraça, sem precisarem de sua ajuda. Veremos que Fausto deseja sentir profundamente a vida, quer uma humanidade plena de significado. Está aberto às experiências e aos conflitos, a engendrar um processo só seu. Quer a revolução dos pensamentos e dos posicionamentos perante a vida. Enquanto os outros se consolam em “chafurdar” no lodo e lutar, sempre rodando em volta de si mesmos, Fausto quer novas possibilidades para sua existência. Quer renovar os meios de existir, para alçar vôo. E é nesse sentido que Mefistófeles lhe atribui certa diferença em relação aos outros.

Fausto discute a ansiedade do homem da modernidade, que se vê diante da responsabilidade de buscar sozinho um sentido para sua vida. A esse desejo chamamos de *fáustico* na linguagem da modernidade. Provavelmente Mefistófeles não entenda a busca de Fausto, mas isso pouco importa. Esse servo de Deus será para ele um objeto extremamente atraente, pois o próprio Deus o reconhece como seu servo mais perfeito, o que representa para um demônio a necessidade de sérios aprimoramentos nos seus jogos de sedução. Na visão divina, Fausto é uma criatura da religião. Na visão de Mefistófeles, ele já é um homem da modernidade tentando buscar por si mesmo os seus caminhos.

Com certa ironia, vemos o demônio pedir permissão a Deus para importunar seu servo. Durante toda a Idade Média, o homem respondia à Igreja sobre seus atos e pensamentos; assim, Mefistófeles parece brincar com a situação. As questões materiais, as

paixões estavam submissas às leis e regras da Igreja. Vemos o Diabo conversando com o Divino, simulando um estado debochado de submissão.

Mefistófeles rompe com a submissão teológica. Esse pacto pode ser analisado ainda como um pacto do homem com o próprio homem (com sua consciência), que deseja iluminar sua humanidade. Fausto corporifica as aspirações do homem ocidental. Ele se revelará um servo rebelde, afeito às mudanças, que tem muito do próprio Goethe.¹²⁶ Como diz Haroldo de Campos, ele busca uma nova forma de religiosidade e uma nova postura diante da vida. É uma energia positiva e individualista querendo em meio à tradição seguir o seu próprio caminho.

A aposta que se coloca entre Deus e o Demônio no “Prólogo no Céu” pode ser lida como a luta de um período da história que agoniza e outro que tenta florescer incorporando o passado de *outra* maneira. O divino deve, agora, ser resolvido no mundo sensível. A energia não emana mais de algum lugar fora do mundo sensível mas faz parte dele e está nele.

A exemplo de Jó¹²⁷, personagem bíblico, Fausto é um homem dedicado à vida contemplativa e sempre se manteve longe das paixões e da materialidade, convicto dos males que estas causam aos homens. O “Livro de Jó” se refere à fidelidade do servo Jó a seu Deus. Nele, também, Satanás vai até Deus pedir permissão para testar a fidelidade de Jó para com o seu Senhor. A figura de Satanás (em Goethe, Mefistófeles) é, igualmente, aquela que tenta os servos disciplinados e tementes a Deus. Porém, conforme nos coloca a Bíblia, Deus nunca deixa seus filhos serem tentados além de suas forças, sendo que o Diabo deve pedir a Deus

¹²⁶ Haroldo de Campos diz que Goethe pôs muito de si mesmo no personagem de Fausto. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. p. 79.

¹²⁷ A referência a Jó, tomo de Haroldo de Campos quando ele diz que entre as fontes óbvias do *Fausto* de Goethe estão a Bíblia (o pacto com o demônio inspirado no livro de Jó), Shakespeare (Hamlet e Macbeth), os tratados alquímico-cabalísticos, hinos sacros, canções e provérbios populares. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. p. 73-74.

permissão para assediar qualquer um de seus filhos. No “Livro de Jó”, Satanás pede a Deus para tentar Jó; no Fausto, Mefistófeles vai com toda sua ironia e irreverência (própria da modernidade) pedir a Deus para tentar Fausto, o seu servo predileto.

Goethe revela crer na edificação do homem que se percebe no mundo como destruidor do estabelecido. Uma crença que não mais teria no final de sua vida. O mundo conturbado deixou sombrias as palavras de Goethe, mescladas de pessimismo, diante das transformações sócio-políticas provocadas pela industrialização.¹²⁸

Observamos que a separação que acontece no “Prólogo no Céu”, entre as idéias e o mundo objetivo, é uma visão com a qual Goethe não compactua. Na gruta, Fausto percebe que está envolto na natureza, porém impossibilitado de captar dela a essência, ou seja, não consegue se aprofundar na natureza. Para Goethe, estamos envolvidos pela Natureza, não nos afastamos dela, mas também não nos aprofundamos nela. Fausto tentará transcender a imediatez da Natureza e ir a sua essência, sem deslocar-se do mundo dos fenômenos, mas fazendo com que as Idéias se realizem neles, revelando-se como algo orgânico, borbulhante de vida, de multiplicidade.

A transição para a modernidade exigiu, em virtude da acentuada individualidade do homem, a reelaboração das questões relativas ao “homem terreno”. *Fausto* é uma discussão sobre esse estatuto, em que as ordens divinas (Deus) se encontram com as ordens terrenas (Mefistófeles) com o único fim de repensar certas questões sobre o conhecimento. Veremos, através de Fausto, a questão do conhecimento ser colocada em xeque: em sua validade para a vida do indivíduo, em sua fundamentação, quanto a sua unidade e seus limites. Há no *Fausto* o desenvolvimento de uma teoria do conhecimento, uma vez que nos fala sobre a cognição do indivíduo no mundo. Fausto desenvolverá uma

¹²⁸ Belo Horizonte- Rio, Villa Rica, 1991, p. 10.

consciência crítica sobre o mundo diante das mudanças da história, pois a sua concepção de tempo é de progresso, linear e contínuo, em contraposição à concepção de tempo das esferas divinas que pressupõem uma natureza estanque e imutável da vida.¹²⁹

¹²⁹ MENEZES. *A Crise da Modernidade*. p. 13.

2.2 O PRESSAGIOSO TANGER DO SINO

Descemos das esferas celestes para a Terra. Nela encontramos o objeto da aposta: Fausto. O pactário nada sabe do encontro. Do acordo só nós, os leitores, participamos e somos cúmplices. Goethe nos dá o privilégio de sabermos sobre o pacto antes do próprio interessado que, em seus aposentos, intranquilo, reflete sobre a sua existência. Goethe nos aproxima de Fausto ao anoitecer. É noite, metaforicamente uma espécie de convite ao noturno da alma, cujo pano de fundo é um quarto gótico. A alma de Fausto nos parece taciturna, escura, descrente, como toda a natureza lá fora que silencia.

Através de uma reflexão dramática, conhecemos Fausto, personagem que só conhecíamos por intermédio das conversas entre a Divindade e Mefistófeles. Aqui eles (Deus e o diabo) não se fazem presentes. Fausto não nos é estranho, dele já tínhamos ouvido falar algumas coisas.

Agora nos deparamos com ele, e, através das imagens literárias, podemos deduzir que Fausto é um homem de meia idade. Não é um jovem. Suas reflexões não são sem profundidade, com a precipitação da juventude. Ao contrário, pertencem a um homem que as constata e as acumula no decorrer dos anos de sua vida. A reflexão brota da sua vivência, da sua estada no mundo por alguns anos.

Sabemos que Goethe construiu seu personagem a partir de um indivíduo supostamente real. Tem-se notícias que nas quatro primeiras décadas do século XVI existiu um certo Fausto, conhecido com o nome de Jorge (Jörg em alemão, Georgius em latim) Faust

ou Faustus¹³⁰, um mágico, filósofo, astrólogo capaz de ver o futuro mediante comunicação com o espírito dos mortos, pertencente a uma tradição considerada perigosa. Certo ou não, Fausto sempre se apresenta ao nosso imaginário com a possibilidade de ser um herói real. Essa possibilidade nos parece fascinante e confere a esse personagem maior força para fazer-se ressoar nas nossas almas.

Ao que tudo indica, Fausto, o personagem de Goethe, foi tipicamente um homem da Idade Média. Dedicou-se a interpretar a vida através dos livros, em vez de vivê-la. Da vida, enquanto vivência, ele nada sabe. Sabe da vida solitária, dedicada às leituras, à espiritualidade. Estudou muito para possuir erudição. Sabia falar de tudo, das enciclopédias, das teorias das leis dadas pelos livros e nisso podemos dizer que ele foi igualmente um grande humanista. Agora desesperadamente depara-se com o fato de não ter saído do lugar. Sente que rodou em volta de si mesmo, sem chegar a lugar algum. Nada sabe da essência e dos mistérios da existência. Como erudito, como homem ligado à tradição¹³¹, ele não solucionou os enigmas da vida. Seu pano de fundo é o cenário medieval. Fausto ainda está ligado a um mundo fechado, mas sua alma quer voar para além desse mundo.

¹³⁰ Ian Watt coloca que era largamente conhecido o mágico errante que atendia pelo nome de Jorge. Há várias referências a esse Jorge Fausto. São, segundo Watt, cartas de eruditos adversários, registros públicos, elogios de clientes satisfeitos, testemunhos memorialísticos neutros, reações de inimigos pertencentes ao clero protestante. Fausto teria sido o pseudônimo latino de Georgius Helmstetter, homenageado em 1487 com o título de mestre pela Universidade de Heidelberg (segundo Watt esta tese não teve muita aceitação; ela foi elaborada por Frank Baron, em *Doctor Faustus: from History to Legend* (Munique, 1978) p. 12-22), WATT. *Mitos do Individualismo Moderno*. p. 19, e nota 1, Parte I, p. 281.

¹³¹ A “tradição” é a tradição da metafísica, geradora do discurso teológico e da revolução científica, que teve em Descartes seu maior representante, definindo o lugar da atividade teórica e seu objetivo final. A tradição, ainda, ligada ao pensamento religioso do Norte (luterano) a tradição do Sacro Império romano-germânico. O modelo metafísico, segundo Fausto, que com as deduções da razão procura reduzir tudo a transcendência e legitimá-la, colocando-a ao alcance do homem, está cheio de incertezas e desvios. Fausto vai em busca, como veremos, de uma nova metafísica, uma metafísica encarada na sua essência, em contraposição à tradição elaborada através do pensamento platônico, aristotélico e neoplatônica, os quais o mundo medieval tomou como referência. CHATELET. p. 24.

Céus! prende-me ainda este antro vil?
 Maldito, abafador covil,
 Em que mesmo a celeste luz
 Por vidros foscos se introduz!
 Opresso pela livraiada,
 Que as traças roem, que cobre a poeira.¹³²

Nos seus aposentos escuros, fechado para o mundo, solitário, longe da observação, Fausto sempre acreditou ser esse o lugar correto onde lhe seriam revelados todos os mistérios da vida. Ali, o mundo se *revelaria* a ele no que há de mais essencial. Foram muitos anos alimentados por essa crença. Não há mais o que buscar nesse velho e antigo aposento, nesse mundo da tradição. Todas as tentativas já foram feitas. Fausto sabia que novas descobertas¹³³ falavam de outros meios para desvendar os mistérios do universo. Porém, sempre dedicado a esse mundo da tradição, jamais ousara buscar nesses outros suas respostas, pois estes traziam o estigma, conferido pela tradição teológica, de serem obras do demônio.

Estamos diante de um indivíduo que questiona seus conhecimentos e, mais largamente, a capacidade humana de conhecer. Fausto se interessa agora por seu objeto de estudo distante dos interesses particulares ou visando a determinadas circunstâncias. Ele o aborda desinteressadamente, a fim de obter nessa abordagem um conhecimento originário. Assume uma postura fenomenológica quando vislumbra a possibilidade de experienciar o mundo, embora ainda, nesse momento do seu processo, não saiba como fazê-lo.¹³⁴

¹³² Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 42.

¹³³ Cito aqui, como curiosidade, as descobertas de manuscritos gregos que Cosino de Medici havia resgatado em Bizâncio, o *Corpus Hermeticum*, escritos astrológicos e teológicos dos séculos II e III da era cristã. WATT. *Mitos da Individualidade Moderna*. p. 20.

¹³⁴ Observaremos que isso só se realizará realmente quando Fausto sair às ruas.

A metafísica da tradição, a qual Fausto estava ligado até então, atestava que a “verdade” encontra seu lugar no primato da razão e da subjetividade, adequação entre a inteligência e o real. Fausto adquirirá o hábito de que toda a realidade era conhecida direta ou indiretamente pelo pensamento sem passar pela sensação, pela imaginação ou pela memória. Do platonismo Fausto havia apreendido que as Idéias (Deus) estavam separadas do mundo dos fenômenos e que portanto seriam inalcançáveis ao intelecto humano. Do gnosticismo, sabia que o mundo sensível era o mal, e para tanto o homem deveria libertar-se do corpo através do conhecimento intelectual e do êxtase místico. Fausto duvida do que está dado como “verdade”. Porém, dessa maneira, segundo Fausto, a metafísica da tradição não apreendia o mundo na espontaneidade da observação e da vivência, mas pelo pensamento, transformando o conhecido em algo pensado. Dessa forma ela reduz as possibilidades do pensamento à superfície da adequação, às fronteiras do racional.

Imerso num mundo de angústia e contemplação, o personagem se questiona ainda em relação à sociedade. Perante a sociedade ele tem valor, perante si mesmo ele não passa de um “Pobre simplório”/“E sábio como dantes sou!”/“Não julgo algo saber direito,/Que leve aos homens uma luz que seja/Edificante ou benfazeja”.¹³⁵

Seu desejo não é ser exaltado pela sociedade nem conhecer o mundo como um erudito. Ele percebe que isso não o faz conhecer a essência das coisas. Ele já percorreu todos os espaços do conhecimento, porém isso de nada adiantou. Diz: “Ai de mim! da filosofia,/Medicina, jurisprudência,/E, mísero eu! da teologia,/O estudo fiz, com máxima insistência”.¹³⁶

¹³⁵ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 41.

¹³⁶ Belo Horizonte-Rio, Villa rica, 1991, p. 41.

Fausto não se delicia com o sucesso e nem se acomoda a ele. Esse posicionamento perante a existência e o conhecimento fará Fausto ressurgir da tradição como um novo tipo comportamental diante da vida. Fausto, como protagonista, será uma espécie de “modelo” que a modernidade vai admirar, pelo desejo *de ação* que envolve o personagem.¹³⁷ Sua posição perante a vida tenta resgatar para todos os homens uma unidade entre a natureza e o espírito humano, a antiga identidade entre o homem e a natureza. Um resgate do tempo “mítico”¹³⁸ julgado perdido pelos homens, e do qual Fausto parecia ter uma consciência maior. Não que ele se opusesse ao racional. Ele entendia que a racionalidade deveria estar intimamente ligada às formas do saber e às atividades criadoras, nunca separada delas, pois quando isso acontece ela se transforma em uma força estranha à realidade, um saber morto, que não tem sentido para a existência humana.¹³⁹ Do nosso personagem, temos seus versos expressivos nesse sentido:

¹³⁷ “A partir de 1870, notadamente, por meio dos comentários alemães sobre Goethe, o personagem (mais hesitante do que heróico no texto) é idealizado, assumindo pouco a pouco a figura de um herói nacional, de encarnação típica da alma alemã (mesmo na paródia de F. -T. Vischer, 1861 e 1886). Na mesma época, o pensamento cientificista crê reconhecer nele, à maneira de Prometeu e às vezes juntamente com este (como em H. Hango, *Faust und Prometheus*, 1895), a figura ideal da humanidade moderna que aspira à liberdade, à ação, ao progresso: de diversas maneiras, isto está presente nos comentários antroposóficos de R. Steiner (1902-1931), no drama nietzschiano de A.D. Ficke (em Seattle, 1913), no roteiro de A.V. Lunatcharski (*Faust i gorod*, 1908-1918) etc. BRUNEL. *Dicionário de Mitos Literários*, p. 337.

¹³⁸ Entendido como um tempo em que o homem ainda não havia se separado da natureza, onde havia uma identidade de linguagem entre ambos. Fausto apontava para a orfandade do homem em relação à Mãe Natureza.

¹³⁹ Schiller fala a respeito dessa unidade no mundo grego. Nos gregos, afirma Schiller, não vemos a razão e os sentimentos dominarem rigorosamente separados. Embora estes povos decompussem em partes a natureza humana, em cada uma das partes poderíamos vislumbrar o homem na sua totalidade. A natureza humana estava contida na íntegra em cada uma das partes. Diferente de hoje, lamenta Schiller, que temos o homem desfeito em fragmentos. “Por mais alto que a razão se elevasse trazia sempre consigo, amorosa, a matéria, e por fina e rente que a cortasse, nunca a mutilava”. SCHILLER. *Poesia Ingênua e Sentimental*. p. 71. As palavras de Schiller são coerentes com o pensamento de Goethe manifestado no *Fausto*.

Envolvido nos livros dessa pilha imensa,
 Que só traças devoram, todos poeirentos
 E sobe até o teto e se avoluma,
 Com rumas de papéis, antigos, bolorentos.
 Vidros, retortas e outros velhos instrumentos,
 Drogas sutis essenciais, e a química bebida,
 Que procura explicar os mistérios da vida!
 Esse mundo é que é meu! Chama-se a isso um mundo!¹⁴⁰

Dez anos a ensinar, autêntico impostor
 A subir e a descer por todos os lados
 Estudantes à volta em mim sempre grudados
 E chego ao fim de tudo ignorante em tudo!
 Coração a ferver! Para que tanto estudo.¹⁴¹

Fausto constata que viveu sem vivenciar seu objeto de estudo, pois nunca se envolveu com ele. Ele nunca parou para ouvir, apalpar e olhar o mundo que estava a sua volta, para contemplá-lo. Está diante do desespero de ter vivido um processo que não o levou a lugar algum. Assim lamenta a juventude que perdeu trancafiado nos seus aposentos sem contato com o mundo que vibrava lá fora e conclui que nada sabe da vida. Ao buscar respostas sobre a existência, dedicou-se à solidão dos livros, sem viver a outra parte da vida que corresponde ao mundo exterior.

No drama vivido por Fausto, Goethe aponta para a experiência exterior, para a observação, para uma harmonia com o fluxo da vida. No seu fragmento “O experimento como mediador entre objeto e sujeito”, diz:

¹⁴⁰ São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 30-31.

¹⁴¹ São Paulo: Abril Cultural, 1976, p.29.

“Ninguém negará que a experiência tem e deve ter, em tudo o que o homem empreende e, portanto, também na naturologia, a maior importância; como tampouco não deixaremos de atribuir às forças mentais que apreendem, sistematizam e ordenam as experiências e sua alta força criativa e independente. Contudo não é algo conhecido e comum a todos como fazer e utilizar as experiências e como desenvolver e usar suas forças”.¹⁴²

Como mestre, Fausto sente-se um impostor. Fez seus discípulos acreditarem na erudição. Não ensinou um conhecimento vivo. Um conhecimento que não serviu para si mesmo de nada servirá, igualmente, a seus discípulos.

Fausto sabe que a erudição é um conhecimento morto e sente-se um autêntico impostor. O que Fausto fez foi *doutrinar*. Assim, certifica-se de que o conhecimento deve ser pleno de participação na vida e não de isolamento dela, a fim de que se revele a essência da existência. Fausto aperfeiçoou, penosamente, seu espírito na transcendência, porém seu isolamento deixou pobre suas relações com o mundo exterior. Esquecera que o Saber Absoluto, que ele procurava, não prescinde da exterioridade; ao contrário, ele se realiza no mundo, no concreto. Fausto não se relacionou com as pessoas, com a sociedade, com a natureza e com suas próprias necessidades de ser humano, nem com o amor. Dessa maneira separou-se de tudo o que era verdadeiramente humano. Deu-se conta de que o conhecimento não consiste apenas na dedicação exclusiva ao espírito, mas à unidade inseparável entre espírito e matéria que atua no mundo. Compreende que ele, Fausto, não é apenas espírito, é igualmente espírito e matéria em vivência coesa.¹⁴³ Não há divisão entre o homem e o mundo objetivo que o circunda. Assim, a vida espiritual do homem penetra em todas as coisas por ele

¹⁴² “O experimento como Mediador entre o Sujeito e o Objeto”. Em: *Goethe*. Hamburger Ausgabe Band 13, Tradução do Prof. Dr. Marcelo da Veiga Greuel, apostila p. 12.

¹⁴³ BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. p.43.

criadas, sua arte, suas construções, seus atos, sua ética, enfim, tudo a seu redor exprime sua existência.

O conhecimento a que Fausto aspira não pode se dar na sala fechada de seu laboratório, ele acontece na troca, no pulsar da vida que reina *lá*, além das suas janelas góticas. Era necessário que ele entrasse em jogo com o seu meio, assumindo valores novos, abrindo-se ao campo de possibilidades que o mundo pode oferecer. Como pesquisador, Fausto estava limitado pelas barreiras que ditavam a tradição, não se realizava na troca com o mundo. Em um de seus fragmentos, Goethe escreveu:

Vale, pois, também aqui, o que é válido para tantos outros empreendimentos do homem: apenas o interesse de várias pessoas, concentradas num único ponto, é capaz de engendrar algo excelente. Aí fica patente como a inveja, que prefere excluir outros da honra de uma descoberta e como a cobiça desmesurada de tratar e elaborar uma descoberta apenas segundo o seu próprio modo de ver as coisas, se tornam o maior obstáculo para o pesquisador.¹⁴⁴

Fausto não fez outra coisa em sua vida senão tentar descobrir sozinho a essência da existência humana, rodeado daqueles que pensavam como ele. Seu pai, médico, ensinara-o a fazer as poções no laboratório e aplicá-las nos pacientes sem verificar sua eficiência na experiência. Fausto acredita que a sua medicina e a de seu pai devem ter mais matado do que curado. Faltava a ambos a observação. Ele e seu pai compactuaram com a tradição, consagrada à razão analítica, confinados em estudos de laboratório, distantes da vida. Fiéis a este pensamento, jamais captaram o processo orgânico da natureza. O ser humano era visto por ambos como uma *aeterna veritas*, como algo que permanece sempre igual, como uma medida segura das coisas.

¹⁴⁴ “O Experimento como mediador entre sujeito e Objeto”. Em: *Goethe*. Hamburger Ausgabe Band 13, tradução de Marcelo da Veiga Greuel, apostila, p. 12-13.

Fausto aspira uma autonomia, tentando romper as amarras que o prendem aos guias da tradição. Tenta fazer uso de seu próprio entendimento para se locomover no mundo. Assim, não hesitará em fazer um pacto com Mefistófeles e assumir todos os riscos da caminhada. Com o pacto, Fausto vislumbrará a possibilidade de reverter sua situação.

Inserido em uma sociedade medieval, as angústias e reflexões de Fausto parecem não ter eco. O ensino que tem validade é aquele em que Fausto não acredita mais. Sua alma está constantemente em luta entre a vida exterior e a vida interior. Procura uma forma de romper com seu isolamento, com sua solidão de erudito.¹⁴⁵ Os monólogos de Fausto são altamente emotivos e traduzem as angústias de todos nós. São as angústias do homem moderno.

Em Fausto, as angústias vão em busca de forças restauradoras. O sinal do Macrocosmos no livro de Nostradamus lhe sugere uma nova experiência de mundo:

E este livro antigo, estranho e tão profundo,
De Nostradamus, toma-o na trêmula mão.
Acaso guia melhor tu acharás do mundo?
Olha o curso eterno e ardente das estrelas,
E aprende da Natura a sua alta ciência,
Com força de tua alma, imáculas e belas,
Desse espírito busca a altíssima influência.
Em vão consulto agora os estranhos sinais,
Que da terra e do céu querem explicar a lei.
Vós, oh espírito, vós, que ora me cercais,
Respondei, se me ouvis, respondei! Respondei!¹⁴⁶

A magia surge como uma forte possibilidade de unir o físico com o religioso. Ela, segundo percebe Fausto, capta num só golpe o processo dinâmico da criação, sem

¹⁴⁵ Segundo Marshall Berman, este desejo de cisão de Fausto será uma das fontes básicas do Romantismo internacional, com ressonância especial nos países subdesenvolvidos. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar*.

¹⁴⁶ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 31.

fragmentações. Nostradamus lhe apresenta uma natureza atuante. Na magia, o mundo deve ser vivido e ouvido. Nela a natureza se realizava espontaneamente na vivência dos homens que dela eram parte essencial. Neste sentido Fausto revigora uma espécie de intuição intelectual no desejo de apreender a realidade na sua totalidade, descartando o discurso racional analítico, do qual havia sido adepto até então.

Por que tanto viver como se fora um cão!
Apego-me à magia. É uma salvação.¹⁴⁷

Na magia, Fausto parece encontrar o que lhe falta. Tudo o que acontece na magia parece-lhe ter fundamento na vida do homem. Comparando a sua erudição aos conhecimentos veiculados pela magia, percebe que esta não se liga ao que está morto.¹⁴⁸ Fausto vai buscar nas forças naturais, no vigor do verbo, sua força. Com isso ele almeja ter um contato direto com a criação. Vai captar o conhecimento no lugar onde ele flui, no fluxo criador da realidade, no primordial. A magia capta o conhecimento, segundo ele, na imediatez da intuição. Busca através dela a coincidência com a Natureza.

A magia para Fausto é a única forma de recuperar a visão de natureza primordial, o tempo em que os homens mantinham-se harmoniosamente dentro da natureza, justamente por não terem ainda racionalizado tal situação. Uma vez perdida a harmonia entre indivíduo e natureza, o homem passou a se confrontar com a natureza, e o Deus da unidade,

¹⁴⁷ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 30.

¹⁴⁸ A magia busca dominar as forças naturais com os mesmos procedimentos com os quais se sujeitam os seres animados, ou seja, não olha de fora seu objeto de estudo, mas vai vivenciá-lo, buscar suas forças embrionárias na dinâmica do movimento. Seu pressuposto fundamental é o animismo, a vida, o movimento, o recriar constante. A magia não faz estudos por partes fragmentadas, mas deseja captar de um só golpe o conhecimento, no seu todo. Reprimida na Idade Média, retorna abertamente no Renascimento. No Renascimento ela foi para a filosofia natural uma forma de dominar a natureza, de ter poderes sobre ela, de adquirir conhecimento imediato sobre a mesma. ABBAGNANO. *Dicionário de Filosofia*.

do primordial, já não é mais significativo. Os tempos de harmonia e os mistérios antes conhecidos pertencem agora às “aspirações fáusticas”¹⁴⁹, aos ideais das almas humanas, que desejam o retorno desse conhecimento. É essa intimidade com a natureza que Fausto vai buscar na magia. A magia tem suas fontes na Natureza. A tradição, por sua vez, nada viu na natureza, acentuando a dicotomia entre o sujeito e seu objeto de estudo. Para ela, a natureza nada mais criava no homem; sendo assim, nada lhe podia proporcionar, por isso fora descartada pelo seu pensamento.¹⁵⁰

O que Fausto busca, em certo sentido, é uma espécie de retorno ao paganismo antigo, ao qual o humanismo moderno apela. Entretanto observaremos que falta ao humanismo moderno a espontaneidade e a serenidade do paganismo antigo. O humanismo moderno vai buscar suas fontes no imediatismo desenfreado, perdendo o gosto tranqüilo do gozo da vida que tinha o paganismo antigo.

Fausto busca a vida, o processo que está por trás do que aparece. Rejeita a divisão da natureza humana, admitida pela religião e aceita pelo racionalismo (a divisão entre corpo e alma). Rejeita, na tradição teológica, o fato de que tudo o que é “mau” e “pecador” provém do corpo e leva o homem ao inferno, e tudo o que é bom abre as portas do céu. Percebe seu corpo como *atual*¹⁵¹ no mundo, um corpo que é ao mesmo tempo consciência e matéria. Liberto das amarras da tradição, Fausto busca o conhecimento no fluxo criador da realidade e não mais no que está estabelecido. Busca as “*forças embrionárias*”.¹⁵²

¹⁴⁹ Na tentativa de darmos uma explicação à expressão “aspirações fáusticas”, poderíamos dizer que ela consiste num desejo de sentir-se ligado ao cerne da existência do mundo, sem a dicotomização entre a espiritualidade e a materialidade. O desejo de que o conteúdo de seu pensar fosse ao mesmo tempo o conteúdo do mundo objetivo, e não uma relação apenas formal entre o pensar e a existência.

¹⁵⁰ STEINER. *Arte e Estética Segundo Goethe*. p. 10 -14.

¹⁵¹ Recorremos à Merleau-Ponty quando ele diz: “Meu corpo móvel conta no mundo visível, faz parte dele, e é por isto que eu posso dirigi-lo no visível.” MERLEAU-PONTY. *O Olho e o Espírito*. p. 279.

¹⁵² São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 30.

A magia desperta em Fausto a suspeita de que a essência das coisas não se encontra nos conceitos dados unicamente pela razão teórica, mas no que nos revela nossa cognição através do que é dado sensorialmente, ou seja, que só podemos captar a Idéia no sensorialmente dado e não fora dele. A partir de então Fausto se propõe a não mais ler a natureza através dos padrões que a ciência lhe impunha, mas deseja ele mesmo fluir na dinâmica da natureza, abrir-se ao fenômeno, fazer de seu corpo algo que “conta” no mundo, consciente, sensível, canal de captação do conhecimento:

Quem me dera voar para as altas montanhas
 Com a luz que tu espelhas pura das entranhas,
 Com espíritos pairar em doces altitudes;
 Dos páramos sentir tantas novas virtudes,
 Liberto da ciência, essa pesada cruz,
 Nos teus vastos domínios me banhar de luz!¹⁵³

Fausto acorda nas suas reflexões para uma natureza viva. Atrás da natureza que se manifesta há um *logos* de criação constante. Goethe, em seu fragmento “A Natureza” (Natur), escreve sobre a natureza:

Há uma vida nela, um vir-a-ser, um movimento constante sem que ela saia do lugar. Sempre se transforma e nunca pára. Não conhece a permanência e odeia a inércia. Ela é sólida. Seu passo é medido, suas exceções raras, suas leis imutáveis. Pensa e medita toda hora, porém, não como um homem, mas como natureza. Ela esconde em si um sentido abrangente e próprio que ninguém consegue desvendar.¹⁵⁴

¹⁵³ São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 30.

¹⁵⁴ “Arte e Ciência em Goethe”. Goethe, Hamburger Ausgabe Band 13, p. 45-47. Tradução Marcelo da Veiga Greuel, Apostila, p.1.

É esse sentido próprio e abrangente que Fausto deseja captar. Esse “logos” de criação constante que se manifesta na natureza, essa recriação constante. Fausto até então havia visto a natureza como inércia, tentando capturá-la apenas pelo pensamento, através dos livros.

A ciência havia destruído nos homens a possibilidade de vivenciar uma natureza como propôs Heráclito, como eterno devir. Fausto retoma agora uma atitude heraclitiana. E se pergunta: “Quem te obriga a praticar essa moral extrema? Em vez da vida real que a Natureza ensina (...)”.¹⁵⁵

Fausto nos reporta ao mito da caverna de Platão. Voltado para a representação nos livros, fechado no seu mundo intelectual, não se volta para a janela aberta a suas costas. A janela, ultrapassada, teria diante de si a luz, o mundo borbulhante da cidade, o pulsar da vida em infinitos ritmos. Mas como romper sozinho o mundo da caverna, como ultrapassar seu tempo?

Fausto carrega na alma a angústia e o desespero de ser um destruidor, um transgressor das leis vigentes. Pretende desestabilizar as certezas. Sofre, porque as leis vigentes sempre são sólidas de certezas e o novo traz consigo o questionamento. Ironicamente, os homens costumam dizer que essas idéias são coisas do diabo. Está aí Mefistófeles¹⁵⁶, que sempre brinca com a existência dos homens. Fausto, por sua vez, ousa jogar com o diabo. O que o faz aceitar a aposta com Mefistófeles é a oportunidade de superar a insatisfação diante do estado normal das coisas. Para isso, sabe que terá de arriscar sua

¹⁵⁵. São Paulo, Abril Cultural, 1976, p.31.

¹⁵⁶ Mefistófeles é o representante das idéias contraditórias, ele é senhor da pedra e do fogo, um conservador e um niilista, é tanto uma graça do céu como uma energia diabólica, é algo ao mesmo tempo humano e anti-humano, espiritual e físico. CITATI. *Goethe*. p.192.

fidelidade como servo exemplar de Deus. Mas pretende correr o risco. Arriscar significa para ele dar um passo em busca da *aspiração fáustica* pela perfeição. Mefistófeles não entenderá essa aspiração e julga que sua aceitação revela um gosto volúvel pelas coisas mundanas. Mas, ao contrário, o interesse de Fausto está não nas coisas meramente mundanas. Na verdade, ele acredita que as Idéias estão no mundo e é lá, como faz a magia, que ele quer investigar:

A magia o fascina.
 Ah! Que prazer inspira esse sinal estranho,
 Que inunda o meu ser e domina os sentidos!
 Sinto da juventude os prazeres de antanho,
 Carnes, nervos e veias por eles percorridos.
 Por certo foi um Deus que este sinal traçou,
 Que as minhas entranhas o calor renova,

Descubro da Natura as forças portentosa?
 Acaso sou um Deus! Tudo está belo! Claro!
 Contemplo esse cenário inédito e sublime:
 A Natura a meus pés, sem segredos, se exprime,¹⁵⁷

Diante do sinal do Gênio do Universo, Fausto invoca sua aparição com ardor. Frente à fantástica aparição, sente-se um Deus, um Super-Homem. Mas a súbita presença de Wagner quebra o encanto e Fausto conscientiza-se amargurado de sua condição humana. A matéria coloca-o com os “pés no chão”. Fausto percebe a impossibilidade de se livrar dessa condição. Ele é limitado pelo espaço, pelo tempo, pelo contexto, limitado pela materialidade, para ser como o Espírito da Terra (ele não pode ser um deus). Fausto lamenta:

¹⁵⁷ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 32.

Vida de deuses, como agora o expio!
 Aniquilou-me o teu ditado trante.
 A ser-te igual não me devo atrever!
 Se fui, para atrair-te, assaz possante,
 De segurar-te eu não tive o poder.
 Naquele instante, ah! que abençoado!
 Tão grande me senti, e tão pequeno!
 Teu golpe repeliu-me, em pleno,
 Ao indeciso, humano fado.
 Que evito? hei de captar que ensinamentos?¹⁵⁸

A aparição trouxera a Fausto, por instantes, o poder de livrar-se da matéria, permanecer um espírito e como tal poder, também, tecer, “ na ruidosa máquina do tempo, a veste viva, com que a Divindade se reveste”.¹⁵⁹ Fausto parece perceber, também, que a natureza não pode ser capturada, aprisionada, dominada pelos pensamentos estagnados. Ela se revela sempre renovada, deve ser tomada no seu devir, vivenciada nesse devir. Goethe diz, em seu fragmento “A Natureza” (Natur):

Natureza! Estamos envoltos por ela, incapazes de sair dela e incapazes de aprofundarmos nela, sem pedirmos e sem nos prevenir, ela nos leva para a roda de sua dança, arrastando-nos até, fatigados, cairmos de seus braços. Ela cria sempre novas formas: o que existe nunca existiu antes, o que foi, nunca voltará, tudo é novo e, não obstante, sempre o mesmo.¹⁶⁰

Quando ele pensava o mundo no seu isolamento, em meio a seus livros, colocava-o como exterioridade. Sua pretensão era antes *capturá-lo* e não *escutá-lo*. Sente que a magia toca o mundo pelo simbólico, por isso ela consegue captar o mundo na sua totalidade.

¹⁵⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 49.

¹⁵⁹ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 35.

¹⁶⁰ “Arte e Ciência em Goethe”. *Goethe*. Hamburger Ausgabe Band 13, Tradução de Marcelo da Veiga Greuel, apostila, p. 45-47.

Para pensar o mundo através do simbólico, Fausto constata que não pode se colocar fora dele, não pode pensá-lo separado de si mesmo, mas deve fazê-lo *experiência e pensamento* ao mesmo tempo. Toda teoria conquistada na individualidade só pode ser válida como tentativa de estabelecer relações com o mundo exterior, com os dados da realidade. Isolada, a teoria transforma-se em algo sem significado, que não diz o *ser* do mundo.

Fausto percebe :

Como tudo no Todo em ordem se equilibra
Na harmonia da vida em que palpita e vibra!
As forças celestiais se exalçam e se amesquinham
E no cadinho d'ouro se acumulam e aninham!
Vaporoso vibrar sonoro e permanente
A terra toda envolve e encobre lentamente
E tudo em harmonia no Todo está presente!¹⁶¹

Fausto constata a dualidade que existe na sua condição de humanidade. Percebe que sua alma anseia pela essência, enquanto a matéria o atira ao chão. A matéria é limite, enquanto sua alma pode ser a infinitude. Tomado pela visão diante do Gênio da Terra, sentiu que sua alma na infinitude, no imutável, no permanente, na perfeição plena, era mero espírito. Agora, na realidade, desfeita a visão, a matéria o conscientiza da multiplicidade, do movimento constante da ação. A matéria é fascinada pelas paixões, encanta-se com o que o mundo oferece, impulsiona para o novo, quer o movimento. Será mesmo ele de Deus a imagem?

¹⁶¹ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 32.

Fausto:

Não sou de Deus a imagem! Sinto-o profundo.
Pareço mais um verme, e no pó vivo imundo;
Que pó se alimenta e nele sempre esculta¹⁶²

O aparecimento do personagem Wagner, dissipando a visão do Gênio da Terra, não apenas conscientiza Fausto de sua humanidade, mas o faz ver que nem todos questionam a existência como ele o faz constantemente. Wagner, por exemplo, segue satisfeito, sem refletir sobre as questões que perturbam Fausto. Continua fazendo o mesmo que Fausto fazia antes. Cercado de livros, solitário nos seus aposentos, busca o conhecimento sobre o mundo distante da dinâmica da natureza, do movimento da vida. Na matéria inerte, estéril, onde, para Fausto, não pulsa a vida, Wagner ainda acredita encontrar o verdadeiro conhecimento. As *aspirações fáusticas* não fazem parte da vida de Wagner. Wagner deixa-se acomodar na crença da tradição, procurando nos livros “*um tesouro inviolável*”.¹⁶³ Wagner é a aspiração científica clara e fria, como define o próprio Goethe no seu esquema sobre o Fausto.¹⁶⁴

O aparecimento do Espírito como Gênio do Mundo e da Ação apresenta uma espécie de luta entre a forma e o informe, entre o conteúdo e a forma. Nessa luta da forma e o informe, na aparição do gênio do mundo, observamos que houve vantagem do conteúdo informe sobre o vazio da forma. Fausto perde o espírito da terra, porque ele não se realiza como ação, ele ainda é uma aspiração idealizada para o doutor. O próprio doutor no momento em que se sente uma espécie de Deus, percebe, desiludido, que é matéria e que jamais poderá esquecê-lo. A unidade entre o divino e o físico, tão almejada pelo doutor, terá que se realizar

¹⁶² São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 40.

¹⁶³ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 39.

¹⁶⁴ GOETHE. *Fausto*, 1958, p. 572.

de outra maneira. Fausto compreende, a partir de então, que o conteúdo traz consigo a forma e a forma nunca existe sem o conteúdo. Isso faz com que ao mesmo tempo em que manifesta sua aspiração à idealidade, se conscientize de sua humanidade. E tal conscientização o levará a perceber a inseparabilidade entre a forma e o conteúdo em toda natureza. Isso no sentido de que só é realidade a constante interação entre o ser e o não-ser, a forma e o informe, no seu devir. O personagem faz dessa descoberta uma base para toda sua atuação a partir de então. E as referências sutis a essa unidade terão que ir sendo captadas pelo leitor, na vivacidade do poema.

Diante dos seus livros e objetos a atitude de Fausto é de descrença. Esse mundo, antes com tanto valor, perdeu o sentido. Tudo a sua volta era tradição, era herança paterna, com a qual Fausto precisava romper. Diante desse mundo de objetos e recordações, ele se vê em completa angústia. Luta sozinho para dela sair. Ninguém, a não ser ele mesmo, é dono da dor, do desejo de romper com tudo. Podemos acusá-lo de individualista, porém ele parece não ter outro caminho a não ser o da individualidade como primeiro passo para o rompimento com o que está estabelecido pela tradição. Os gritos fáusticos não chegam aos ouvidos de todos. Desta maneira, observamos no primeiro *Fausto* predominar a individualidade, para depois Fausto (no segundo *Fausto*) se abrir ao social, e seus gritos fazerem ecos. Na primeira parte do Fausto percebemos o gozo vital de Fausto, uma forte paixão interior pela descoberta de novas possibilidades que o fará dar ênfase a seus anseios, embora ele esteja no mundo. No segundo Fausto, o personagem despertará, então, para o gozo da ação.

Sem vislumbrar nenhuma possibilidade de realizar suas aspirações, Fausto prefere morrer:

Tomo nas mãos a taça excelsa de cristal!
 Conténs letal bebida horrenda a ser tragada;
 Esta bebida não se oferece aos amigos.¹⁶⁵

A taça de veneno representa, ao mesmo tempo, a morte e a ressurreição. É neste drama, entre a escolha de *viver* ou *morrer*, que Fausto ressuscita. Ressurge um novo Fausto da escuridão e do abismo. A angústia de Fausto, que nos envolve, chega à libertação, à autonomia, não pela *morte*, mas pela *vida*. Sua alma explode de vida, suas aspirações vencem a tormenta, e a natureza explode em primavera, para receber o *novo homem*. É noite de Aleluia! O personagem do drama parece acordar de um sono dogmático. Esse acordar está carregado de pavor e estranhamento por tudo o que ele havia acreditado até então. E de repente ele está emanado de um desejo tumultuoso, arbitrário de andança. Um desejo de mudança tomará o seu ser

Na noite de Páscoa os sinos ressoam. Levam, com seus sons, a vida até Fausto.

Fausto:

Donde vibra a alma ressonância;
 Contudo, aquele som afeito desde a infância,
 Hoje também, me traz de volta à vida.
 Antigamente a aura do amor divino
 Vinha envolver-me no sabático repouso;
 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 este cantar gentil
 Folgas da adolescência, a primavera suave;
 Põem-me as recordações, com ânimo infantil,

¹⁶⁵ São Paulo, Abril Cultural, 1967, p. 43. Fausto não pode oferecer a taça excelsa aos amigos. Antes a taça excelça passava de mão em mão, nos festins paternos, todos a desejavam. Agora ela não pode ser desejada, ela contém veneno. O veneno nela contido pertence unicamente a Fausto, ele é o resultado das suas angústias. Ela serve a um único desejo, o da morte.

Hoje, ao supremo passo, entrave.
Ressoai, ó doces saudações do Além!
Jorra meu pranto, a terra me retém!¹⁶⁶

Goethe nos arranca da escuridão dramática que envolve Fausto, e nos surpreende com um coro de anjos. Goethe parece desejar que nossa imaginação de leitores se rejubile no desejo de uma ressurreição não apenas de Fausto, mas de toda a humanidade através de sua expiação, como o próprio Cristo:

Cristo ressuscita!
Alegria ao ser mortal,
Que da miséria letal
Herança ancestral,
Liberto palpita!¹⁶⁷

Outro Fausto ressurge. O Fausto do grande livramento. Fausto liberta-se sozinho da caverna. Volta-se para o exterior e a luz o fascina. Levantam-se as pedras que obstruíam o caminho e perpetuavam o abismo. O coro das mulheres ressoa!

Ah! por que não achamos
O Cristo que aqui deixamos.¹⁶⁸

O coro de anjos:
Bem-aventurado o Amante,
Que ressurge triunfante,
Salvo e vibrante,
Da dor que prostrou!¹⁶⁹

¹⁶⁶ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 53.

¹⁶⁷ São Paulo, Abril Cultural, 1993, p.44.

¹⁶⁸ São Paulo, Abril Cultural, 1993, p. 44.

¹⁶⁹ São Paulo, Abril Cultural, 1993, p. 44.

Fausto é o Bem-aventurado. Mas o que ele revela como bem-aventurança pode também não ser um conteúdo religioso, e sim um retorno às recordações de sua infância. Os sinos revitalizam um mundo perdido, o mundo da sua infância.

Fausto:

Este canto da vida em mim refaz o gozo.
Esse canto relembra os bons tempos divertidos
Da juventude em festa, albor da primavera;
Escravo do lembrar, com pueris sentimentos”¹⁷⁰

Os sinos da Páscoa arrancam Fausto da sua vida solitária e reconduzem-no à experiência vivenciada da juventude, do amor, dos desejos, da ternura, da simplicidade. São fontes de energia que se renovam e apresentam a Fausto uma renovada dimensão da sua existência a ser vivenciada.¹⁷¹ Nesse momento Fausto renasce. Ah!, porque não achamos mais o Cristo que aqui deixamos? Por que não encontramos mais o mesmo Fausto, o mesmo homem, que aqui deixamos?

Fausto abandona a morte para se lançar à vida. Observamos que foi no ápice do desespero, quando segurava o cálice da morte, que sua atenção pôde perceber os sinos da ressurreição como promessa de vida. Fausto chegou ao limite último de seu questionamento mortal para plasmar a vida com outros olhos. Foi dentro de si mesmo, do seu próprio ser, que ele descobriu a vida; nas suas recordações de infância (no primordial), no seu tempo mítico. Eis que ele não poderia ser como o Espírito da Terra, sua realização era de outra ordem. Deveria ele mesmo, enquanto homem, renovar-se. E Fausto descobre que a felicidade e a

¹⁷⁰ São Paulo, Abril Cultural, 1993, p. 45.

¹⁷¹ Esta parte do Fausto, que Goethe escreveu em 1799 ou 1800 e foi publicado em 1808, é um dos pontos altos do romantismo europeu.

conquista de suas realizações não pertencem ao exterior, mas ao poder de sua própria existência, que deveria conquistar a maioria.

Só as recordações da infância podiam trazer Fausto à vida. Elas não continham a saturação de sua velhice, o ranço da tradição, mas a renovação da sua *forma de estar no mundo*. A infância não estava corrompida pelo peso da tradição, não havia acumulado sua espontaneidade existencial no manancial de livros e materiais que o sufocavam naquele momento. A juventude era um campo limpo, de liberdade que se abria e se apresentava agora, no momento em que ele mais precisava. Fausto ressuscitou das trevas pela inocência e pela simplicidade da criança que absorve o mundo na sua naturalidade, unidade e integração. Abriu-se para a luz, para a primavera que rompia na natureza plena da divindade que a ela se integra. Ultrapassou as janelas góticas dos conceitos supra-sensíveis e deixou que por elas penetrassem os fenômenos numa fusão clarificadora.

A exemplo do Cristo que ressurge para reelaborar o Antigo Testamento, ele deveria ser um novo hermenauta e fazer ressurgir o “honnête homme”, um novo ideal humano. Inaugurava a modernidade:

Vibrai, oh! doce coro, angelical em torno!
A lágrima rebenta; o mundo não abandono!¹⁷²

O pensamento da modernidade surge da própria tradição que se esgota nela mesma, por não encontrar saída para seus dilemas. O pensamento vasculha outros caminhos para se desvencilhar das forças do mundo supra-sensível, esse mundo compreendido pelo platonismo, aceito pelo helenismo e depois pelo cristianismo como única forma de

¹⁷² São Paulo, Abril Cultural, 1993, p. 45.

conhecimento. Fausto abre-se para o conceito de “novo tempo”. O “novo tempo”, por ele acolhido, não é mais aquele que se abriria ao homem só após o Juízo Final, mas aquele realizado na convicção de que o futuro já começara, na abertura para o que há de vir. Assim, Fausto parecia ter plena consciência de que seu tempo deveria ser um tempo de passagem, de nascimento para um novo período, de um mundo novo. Servem a Fausto as palavras de Hegel ao falar do “novo tempo”, da modernidade: “A frivolidade e o tédio que vão minando o que ainda existe, o vago presentimento de um desconhecido são prenúncios de que se prepara algo de diferente. Este esboroar gradual [...] é interrompido pelo nascer do sol que, qual um relâmpago, revela de súbito a imagem de um mundo novo”.¹⁷³

Fausto se assemelha aos “espíritos livres”, descrito por Nietzsche em seu texto “Humano. Demasiadamente Humano.”¹⁷⁴ Fausto teve seu amadurecimento “em um grande livramento”, exatamente como descreve Nietzsche ser comum aos espíritos livres. Antes ele era um espírito aprisionado, parecendo ser fadado a estar acorrentado para sempre. O grande livramento, diz Nietzsche “para os que estão presos a tal ponto, vem subitamente, como um tremor de terra: a alma jovem é abalada de uma vez, *arrancada*, arrebatada - ela mesma não entende o que se passa. Um impulso e ímpeto reina e se torna senhor dela como um comando; desperta uma vontade e desejo de ir avante, para onde for, a qualquer preço; uma impetuosa e perigosa curiosidade por um mundo inexplorado se inflama e crepita em todos os seus sentidos”.¹⁷⁵

No *Fausto* Goethe discute o que Nietzsche, bem mais tarde, vai chamar de “nihilismo” e “vontade de poder”, como os anunciadores da modernidade. Para Nietzsche, o nihilismo é a queda dos valores absolutos que renuncia a modernidade como consumação final da crença

¹⁷³ HEGEL apud HABERMAS. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. p. 18.

¹⁷⁴ NIETZSCHE. *Humano, Demasiado Humano*. In. *Obras Incompletas*. p. 86 - 87.

¹⁷⁵ NIETZSCHE. *Humano. Demasiado Humano*, p. 97.

no Ser dado como “objetivo” que o pensamento deveria limitar-se a fim de confrontar-se com suas leis. O “nihilismo” é a tomada de consciência, por parte dos homens, de que o ser e a realidade são posições, são produtos dos homens. Verificamos que o Ser assim pensado assume um “debilitamento”, conforme nos referimos na introdução, abrindo para inovadores possibilidades de abordagem.

Partindo de Nietzsche podemos fazer uma leitura do momento vivido por Fausto como um momento de crise, onde o nihilismo se apresenta como a única chance para o personagem. O extremado desespero de Fausto encontra no som do sino a derradeira “chance”. As recordações de infância abrem um vasto campo de possibilidades para o trágico momento. Ao recusar beber o veneno, a que ele próprio se impôs, Fausto é salvo. A “chance” instaura-se no instante em que o personagem percebe que está livre da ação bloqueadora dos valores estabelecidos. No novo espaço instaurado os valores podem ser desdobrados no movimento que é próprio e necessário à sua natureza, a transformidade, a processualidade indefinida.

2.3 VIERAM TODOS À CLARIDADE

As ruas da cidade irão representar para Fausto uma possibilidade de transformação e de aquisição do conhecimento no contato vivo com a experiência. Fora de seus aposentos góticos, ou seja, metaforicamente distante da tradição, Fausto pode fundamentar um novo tipo de conhecimento, aquele que se abstém de recorrer ao “além” na busca de explicações ou para resolver seus problemas. O mundo transcendente da tradição não é mais tomado como apoio para o conhecimento. A realidade deve, a partir de então, se comunicar com a consciência através das impressões captadas na realidade “vívida” (pela experiência) e fazer a ponte entre o objeto e a representação.

Diante da multiplicidade dos fenômenos que seus olhos antes não viam, pois Fausto buscava o conhecimento apenas na teoria, ele vislumbra uma percepção clara daquilo que sua alma deseja. Ela deseja se expandir nessa multiplicidade e absorver a dimensão sensível da existência. A multiplicidade dos fenômenos, que ali acontece, vem ao encontro do seu desejo de “novidade”. E ali ele constata o que lhe faltava: a experiência diante do mundo. Fausto: “Festejam a ressurreição de Jesus,/ Porque eles mesmos estão redivivos,/ De áreas sem luz, de quartos abafados,/ Do suor do trabalho e ofícios exaustivos, Da opressão dos frontões, telhados,/ Do aperto das vielas, triste e frio,/ De igrejas úmidas, de obscuridade,/ Vieram todos à claridade”.¹⁷⁶ Percebe a partir de então que a vida humana pode ser uma constante reivindicação da originalidade, da “novidade”. Mas, para tanto, Fausto deve instalar-se na vida e exercê-la, pois se certifica de que o mundo por ele ora percebido é muito mais do que um produto observável. Sente que vê o mundo através de si mesmo, nas relações que se oferecem diante de seus olhos, como observador consciente do que percebe. Nas ruas, procura

¹⁷⁶ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 59.

explicar a si mesmo o que vem ao seu encontro. Coloca-se de forma “nova” diante do mundo, experimenta-o em relação aos seus anseios:

Fausto:

Descongelou arroios e fontes
 O vivífico olhar da primavera.
 Verde esperança o vale gera;
 Debilitado, em rudes montes
 O velho inverno se encarcera.
 De lá, a fugir, tão só envia
 De grãos de gelo inócuas rajadas
 Sobre as verdejantes valadas;
 Mas o sol toda alvura repudia.
 Em tudo há formação e vida ativa,
 Tudo quer alentar com cores;
 Se na vázea, há falta de flores,
 Toma, ao invés, gente festiva.¹⁷⁷

Goethe nos faz ultrapassar as portas da cidade com Fausto. Coloca-o lentamente em contato com as ruas da cidade e com seu movimento. Leva, pacientemente, o personagem a penetrar nesse “ espaço renovado”, ou seja, através desse novo modo de pensar e sentir o mundo que se apossa dele. Faz com que Fausto se expanda na dimensão da materialidade, reintegrando-o no pulsar da vida da cidade. A morte é substituída pela profusão da vida. A natureza em primavera¹⁷⁸ se rejubila com a festa religiosa que significa transformação. A Páscoa na Europa coincide com a primavera. A Páscoa não é significativa apenas para o ano cristão, mas também no transcurso usual da própria natureza. Rompe-se definitivamente com o inverno (na Europa) e nova vida na terra progride com força, as seivas e forças germinam no reino vegetal. Na alternância entre a luz e o dia, a luz assume a supremacia. A primavera na natureza rompe por si mesma. Fausto ressurgue com a primavera,

¹⁷⁷ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 59.

¹⁷⁸ A primavera, bem como a alvorada, são mitos do nascimento do herói, do despertar e da ressurreição, da criação e da morte das trevas. MIELIETINSKI. *A Poética do Mito*. p. 125.

depois de uma trajetória tempestuosa de questionamentos. Para celebrar o livramento do personagem, Goethe o faz coincidir com a Páscoa. A primavera resplandece em flores e a recordação da infância (um paraíso perdido) aflora benigna e restauradora na sua alma, que agora não é mais solidão.

Para Goethe, o estado de solidão exclui a possibilidade do caminho para a transformação, pois o homem nada consegue se não compartilhar, se não se fartar de mundo. Assim, Goethe faz o personagem dar o primeiro passo diante de um mundo novo, mediante a ação que o tira da solidão. Seu mundo deixa de ser o aposento gótico, e passa a ser a cidade. Sua impotência diante da existência se reformula em onipotência e reintegração. A inquietude “fáustica” transforma-se, então, em impulso para a transformação. O Divino, agora, é ele mesmo. Percebe que a vocação do homem é a divindade. Fausto não é mais contemplação, ele é mundo e constata que quanto mais mundo for, mais rica será a sua existência. Eis o que lhe faltava, ver a claridade. Ressurgir como a primavera. Trazer de volta a sua alma de criança¹⁷⁹, para retornar à natureza, pois “Vieram todos à claridade”. Aqui Goethe nos faz recordar seu amigo Schiller quando este diz :

Quanto mais facetada se cultiva a receptividade, quanto mais móvel é, quanto mais superfície oferece aos fenômenos, tanto mais mundo o homem capta, tanto mais disposições ele desenvolve em si; quanto mais força e profundidade ganha sua personalidade, quanto mais liberdade ganha sua razão, tanto mais mundo o homem concebe, tanto mais forma cria fora de si.¹⁸⁰

Esta saída às ruas é, metaforicamente, a ressurreição para uma nova vida.

Fausto toma a atitude de não mais se distanciar da realidade, a fim de trabalhar com os

¹⁷⁹ Schiller, amigo de Goethe, disse a respeito das crianças: “Elas (as crianças) são o que fomos , elas são o que nós devemos tornar a ser. Fomos natureza, como elas, e a nossa cultura deve reconduzir-nos, no caminho da razão e da liberdade, à natureza”. Ou seja, uma natureza que se integre às conquistas do desenvolvimento de maneira criativa, rica e renovadora. ROSENFELD. *Teatro Moderno*. p. 155.

¹⁸⁰ SCHILLER. *Poesia Ingênua e Sentimental*. p. 72.

pensamentos abstratos em relação a ela. Vai à realidade com o intuito de se aprofundar nela e para captar no seu devir as suas leis imutáveis. Acolhe a realidade de maneira receptiva, sem conceitos *a priori*, para que ela se desvele a ele. Fará o exercício de ouvi-la. Fausto se compreende, então, como um co-produtor da realidade natural é por ela simultaneamente alimentado, ao mesmo tempo que se explicita nessa mesma realidade. É o “espírito livre”, diria Nietzsche, que adquire “a perigosa prerrogativa de *viver* para o ensaio e *por oferecer-se* à aventura: a prerrogativa de maestria do espírito livre!”¹⁸¹

Fausto sai para o campo aberto. Revela a si mesmo um novo sentimento, uma nova maneira de perceber as mensagens dos sentidos, da imaginação e das lembranças. A saída às ruas da cidade inaugura o homem moderno que se revela em Fausto. Fausto se assemelha a um “dandy”¹⁸². Seu “olhar” para a cidade traz implícito o desejo de transformar tudo em novidade.

Fausto percebe que com a atuação apenas da razão teórica jamais estivera tão perto dos mistérios do universo como está agora. Antes, ele tomava a natureza como objeto de estudo separado da sua vivência,¹⁸³ isolando-o para averiguá-lo. Agora, olha tudo com os seus sentimentos, com a sua intuição, deixando a razão como que, sutilmente, atuando nessa vivência de mundo, anexada à experiência.¹⁸⁴ Sentia-se penetrando no mundo por um “outro”

¹⁸¹ NIETZSCHE. Humano, Demasiado Humano. In. *Obras Incompletas*. P. 88.

¹⁸² “O *dandy* combina o que é ocioso e o que é moda com o prazer de provocar o espanto- sem nunca se espantar. Ele é o especialista do prazer fugaz do momento, do qual brota o que é novidade”. Fausto se assemelha ao *dandy*, pois fará brotar a novidade de um novo comportamento, provocará o espanto, sentirá prazer em chocar a sociedade, fará valer suas pretensões como algo legítimo. HABERMAS. *O discurso Filosófico da modernidade*. p. 27.

¹⁸³ Walter Benjamin, cita em sua obra, *Documentos de Barbárie*, (seleção e apresentação de Willi Bolle, p. 50) uma frase de Goethe que ilustra o que fica expresso no Fausto: “O ser humano em si, na medida em que se serve de seus plenos sentidos, é o maior e mais exato aparelho físico que possa existir, e o maior infortúnio da física moderna é que as experiências foram por assim dizer separadas do homem e que se pretende conhecer a natureza apenas pelo que mostram os instrumentos artificiais.”

¹⁸⁴ O fragmento de Goethe intitulado *Ajuda significativa por uma única palavra espirituosa* começa com a observação de Heimroth a respeito de Goethe em sua antropologia, “O modo de pensar do Sr. Goethe é objetal, isto é, seu pensar não se separa dos objetos, as percepções são absorvidas e permeadas por seu pensar, sendo que o seu modo de observar é pensante e seu pensar é observador, procedimento, aliás, perfeitamente aprovado por nós.” In: GOETHE. *Hamburger Ausgabe Band 13*. Tradução de Marcelo da Veiga Greuel. (apostila p. 37-41).

viés do conhecimento, nunca antes experimentado por ele. Esse viés parecia coincidir com o movimento do universo. Ele, agora, faz o mundo. Marca seus passos no compasso da dança do universo.

Fausto afirma-se como um desestabilizador do instituído, aos olhos da tradição ele é um rebelde, um pecador. Entre o equilíbrio e o desequilíbrio, ele dá preferência ao desequilíbrio; entre a serenidade e a agitação ele dá preferência à agitação; entre a estabilidade e a comodidade ele dá preferência à instabilidade. Abdica da segurança, da comodidade na qual estava instalado, para se lançar na incerteza do movimento da vida, fazendo valer suas pretensões, mesmo que tateadoras. Fausto é um “traidor” e como tal revela, expondo a sua intimidade. A traição muitas vezes é associada a fraqueza, mas, ao que nos parece, Fausto não é um fraco. Ele necessita de coragem para “trair”. “Trair” acarreta angústias, dores, mas por outro lado é um processo de aprofundamento da experiência como homem. As culpas, os estados de alma que rondam seu ser são próprios de sua alma transgressora em busca de novos caminhos, acolhedora dos impulsos que a tiram da comodidade.¹⁸⁵

Há em Fausto um maravilhar-se com o mundo que ora se apresenta a seus olhos. A cidade será o palco das suas realizações. A rua é uma festa. Enche a alma de buscas e descobertas. Cada canto na cidade para ele é digno de “olhar” atento, pois há a partir de então uma percepção consciente de que ali pulsa a vida, nas dores, nas alegrias, e nas paixões dos indivíduos. Esse “olhar” que em Fausto se inaugura não é apenas atividade dos olhos, mas simultaneamente do espírito e do intelecto, desde que agora ele se envolve com as coisas. A cidade é vida formativa do homem que se realiza no mundo, nas coisas que o rodeiam, nas ações. Os sons da cidade nos ouvidos de Fausto eram sons polifônicos, múltiplos, que se

¹⁸⁵ BONDER. *A Alma Imoral*. P. 36.

mesclavam, e não mais o som uníssono, dos cantos gregorianos. Fausto parece perceber que o mundo não é aquilo que ele pensa, mas aquilo que ele vive.

Fausto vai, então, ao mundo para integrar-se a ele sem estabelecer conceitos *a priori*. Para Goethe, “O homem apenas conhece a si mesmo à medida que conhece o mundo, encontrando este dentro de si e a si mesmo nele”.¹⁸⁶ As pessoas caminhando cheias de vida faziam-no reformular seus saberes. Havia naquelas pessoas uma singularidade que se multiplicava infinitamente, apontando para um mundo de conhecimentos antes nunca valorizado por ele. A multiplicidade de tipos humanos envolvia a sua alma e contava nas suas experiências.

Os homens que ali transitavam lhe demonstravam não ter receio das paixões, ao contrário, jogavam com as paixões, integravam-nas às suas vidas. Pareciam não ter escrúpulos de empunhar o punhal, de ir ao encontro de seus amores, de se abandonar aos jogos das paixões; de se entregar aos vícios, de fazer valer seus interesses, de recorrer a forças sobrenaturais, de rir, de conviver com a tradição e com a magia ao mesmo tempo, enfim, de realizar experiências diante da vida. Era o folclore da vida. A cidade parecia ser, aos olhos de Fausto, a celebração da existência.

A cidade passa a existir para Fausto à medida que ele a absorve e se deixa absorver por ela. O mundo fora de seus aposentos góticos, que parecia existir independentemente dele, parece neste momento ter dele necessidade. Parece solicitá-lo. Ele faz parte da cidade, ele, agora, é a cidade. Fausto passa a ser uma presença imediata no mundo, passa a fazer parte necessária da tessitura do mundo. Nessa atitude, Fausto dá o passo decisivo para se igualar, em ato, ao criador. Dessa forma, compreende-se mais um criador do

¹⁸⁶ Ajuda significativa por uma única palavra espirituosa. In: Goethe. Hamburg Ausgabe Band 13. Tradução de Marcelo da Veiga Greuel (apostila p. 37-41)

que uma criatura. O homem da modernidade descobre, então, a cidade. Nela faz seus projetos de vida, molda a ética, a moral e a religiosidade.

Goethe, filósofo e poeta, soube bem compreender a alma do homem que se modernizava. Amou em Fausto os projetos da modernidade, mas delatou, também, as dificuldades de lidar com eles. No personagem Fausto, observamos a sua vulnerabilidade à crise, pois ao mesmo tempo em que ele anseia pelo progresso, tem de conviver com sua individualidade. Como explica Habermas, leitor de Hegel, a crise se “revela no facto de o mundo ser um mundo do progresso e de ser ao mesmo tempo o mundo do espírito alienado em si mesmo”.

Em Fausto veremos delinear-se o princípio da subjetividade, a qual Hegel dá como característica dos tempos modernos.¹⁸⁷ A subjetividade, traço mais característico da modernidade tem como aliada o racionalismo. O racionalismo da modernidade sacrificou todos os valores tradição. Na modernidade o processo de produção será avaliado apenas em bases materiais, esquecendo completamente os aspectos humanos. Uma nova ética pessoal fica estabelecida: o individualismo. A vida material é estimulada ao extremo. O grande paradoxo é que ao mesmo tempo que o rompimento com os dogmas da tradição abre para Fausto a “chance” de se desenvolver como um criador, gerando possibilidades progressivas, por outro lado aliena-o existencialmente. Ao mesmo tempo que leva Fausto ao mundo, coloca-o na solidão de seu individualismo. Assim, Fausto vai se desenvolver no movimento constante de absorver o mundo e transforma-lo em reflexão solitária. Seus momentos de silêncio trágico serão seus grandes momentos de verdade. São momentos em oposição à

¹⁸⁷ Afirmamos isso, dado a palavra subjetividade, no contexto da modernidade, implicar quatro conotações, segundo a visão hegeliana: “a) *o individualismo*: no mundo moderno a peculiaridade infinitamente particular pode valer as suas pretensões; b) *direito à crítica*: o princípio do mundo moderno exige que o que deve ser reconhecido por cada um se lhe apresente como algo legítimo; c) *autonomia do agir*: é característico dos tempos modernos o facto de assumirmos a responsabilidade pelo que fazemos; d) por fim a *própria filosofia idealista*: Hegel considera ser tarefa dos tempos modernos que a filosofia apreenda a idéia que sabe de si própria.” HABERMAS. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. p. 27-28.

racionalidade que priorisa apenas a produção material. Neles o doutor realizará o que vai dentro de sua própria alma e não fora de si. Será na solidão de seus monólogos que veremos Fausto encontrar sua verdadeira natureza.

Assim, a ida às ruas leva Fausto à experiência do “*outro*”, ao “espelho” que permite perceber-se num contexto mais amplo. Isso o induz a fazer uma crítica séria à medicina exercida por seu pai, e por ele próprio. É um momento de reflexão. A medicina exercida por ambos não levava em consideração a observação do paciente. O paciente era um objeto de estudo, estático, suas reações eram padronizadas e nunca singularizadas. Nas ruas, o doutor Fausto era reconhecido e louvado pelos camponeses. Porém não o enchiam de orgulho tais reconhecimentos; ao contrário, sua alma se achava envergonhada. Ele e seu pai não passaram de dois impostores fechados naquele laboratório. Os louvores, por sua vez, eram próprios dessa gente afeita a aceitar tudo sem críticas.

Fausto:

Quão pouco dignos de tal fama
 Foram o filho como o pai!
 Obscuro homem de bem esse era,
 Que a natureza e seu sagrado engenho
 Sondava com consciência austera,
 Porém com fantasioso empenho;
 Que, em companhia de sectários,
 Trancando-se na negra cava,
 Com fórmulas dos electuários,
 O advento um a outro misturava.
 A um leão rubro, audaz amante, a prova
 À flor-de-lis aliava em banho morno,
 E, de uma a outra nupcial alcova,
 Os impelia o flâmeo forno.
 Surgia então, em tons fulgentes,
 A jovem rainha no cristal;
 Era o remédio, faleciam os pacientes,
 Sem que alguém indagasse: e quem sarou do mal?
 Assim, com drogas infernais, mais males
 Causamos nesse morros, vales,
 Do que da peste as feras lidas

Dei eu próprio a milhares o veneno,
Foram-se; devo eu ver, sereno,
Que honram os torpes homicidas.¹⁸⁸

O “*outro*” passa a ser significativo para Fausto, neste momento, não como objeto de estudo, mas como experiência viva, como possibilidade de verificação da metamorfose da sociedade. Ele observa que as pessoas são singularidades em devir constante, desvelando, no todo, uma multiplicidade inquestionavelmente rica e da qual ele não pode ser mero observador, pois ele próprio é parte desse contexto.

Fausto acolhe as diferentes formas de o homem estar no mundo e as aceita como parte da vida. Surgem aos olhos do doutor os estereótipos da sociedade, pois os reconhecemos ainda hoje fazendo parte do nosso meio. Por exemplo o operário, que na hora de folga sai à “caça” de mulheres, de bebida e do tabaco, empregando seu dinheiro nos prazeres; ou os estudantes, cheios de vida, falando das belas meninas que transitam na cidade:

Estudante:

Não sou de cerimônias, não, colega!
Vamos! para que a caça não se aparte.
A mão que com a vassoura aos sábados carrega
É a que, domingo, há de melhor acariciar-te.¹⁸⁹

O burguês que faz do seu bem-estar uma filosofia de vida e só se interessa pelo mundo quando sente seu patrimônio ameaçado:

¹⁸⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 62-63.

¹⁸⁹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 56.

Não, a mim não me agrada o novo burgo-mestre!
 Agora que o ficou, só na imprudência é mestre.
 Para a cidade, que é que faz?
 Piora dia a dia! a gente
 Tem de fazer o que lhe apraz,
 A pagar mais que anteriormente.¹⁹⁰

O mendigo piedoso com sua própria desgraça, pedindo contemplação para sua miséria, que já é plenamente assumida como modo de vida. Os soldados valorizando seus serviços à pátria como forma de atrair o sexo feminino, assumindo ares de donos da verdade e da virilidade. A velha que lamenta a juventude perdida, como se não lhe restasse mais nada da vida. Na verdade, nada mais lhe restava mesmo, senão esperar a morte, numa sociedade que havia elegido a velhice como inutilidade. Todos esses personagens andam de um lado para o outro revelando a vida da cidade (a cidade da existência). Falam do dia-a-dia. Festejam a ressurreição do Cristo e exaltam a primavera. Parecem pouco desejar da vida. Com certeza eram estes os personagens que Mefistófeles dizia chafurdarem no lodo, na mesmice, por isso não o empolgavam como presas.

Para Fausto, a cidade borbulhante de vida parece ser o lugar ideal das realizações humanas:

Do povo é isto o paraíso,
 De cada um soa alegre o apelo;
 Aqui sou gente, aqui posso sê-lo.¹⁹¹

¹⁹⁰ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 57.

¹⁹¹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 56.

Goethe faz uma relação entre a alma do personagem e a natureza. No inverno Fausto se encontrava confinado nos seus aposentos, escuro, embolorado e fechado. Agora Goethe nos apresenta Fausto fora dos aposentos, na primavera, nas ruas da cidade em festa. A alma de Fausto não mais deseja a morte, mas a vida. “*Vieram todos à claridade*”.¹⁹² Fausto se percebe na claridade e na multiplicidade dos fenômenos, saindo das ruelas sombrias e frias, desprendido da concepção medieval de universo, regida pelo único, pelo vertical. A liberdade que Fausto experimenta não se prende a nada que lhe seja exterior. Ser livre, agora, não tem mais a conotação de escolher o Bem, idéia que reinava na tradição (em toda Idade Média). A liberdade, no conceito da tradição, estava, segundo Santo Agostinho, ligada ao amor e não à autonomia do indivíduo, já que a vontade não seria determinada pelo intelecto, mas precedendo-lo, ia sendo a vontade humana impotente sem a graça.

Fausto, como mito de um novo conhecimento, revela o poder de fazer uso de seu entendimento sem coerção externa. Ele reivindica a liberdade e o direito de contemplar uma liberdade assegurada pela sua livre escolha. Fausto aspira à maioridade, que, kantianamente, podemos dizer, tem pretensões à universalidade.¹⁹³ Em seu texto “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?” (Aufklärung), Kant diz que o homem é o próprio culpado da sua menoridade, “se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem”.

Kant reconhece a dificuldade do homem se desvencilhar de qualquer tutela depois de acostumado a ela. A tutela deixa os homens sem ação, pois é cômodo permanecer na menoridade. Um indivíduo deste gênero, segundo Kant, assimila a menoridade como parte

¹⁹² Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 56.

¹⁹³ KANT. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

de sua natureza. O indivíduo cria amor pela menoridade, e, assim, fica incapacitado de utilizar seu próprio entendimento, porque nunca o deixaram fazer a tentativa. Analisado kantianamente, Fausto, pela transformação de seu próprio espírito, tenta se libertar de sua menoridade e para tanto faz uso de sua liberdade. Fausto não aceita “chafurdar” no lodo da sua menoridade.¹⁹⁴ A liberdade à qual Fausto aspira se diferencia da liberdade da tradição. A metafísica cristã conferia ao homem liberdade de escolher entre o Bem e o Mal através de sua vontade, porém para que sua ação fosse virtuosa e louvável, ela deveria ser guiada pela fé e pela Revelação. Ao contrário, em Fausto a liberdade é uma forma de ação, ou seja, uma capacidade da razão de orientar e governar a vontade. Para a tradição a razão nada é capaz sem a ajuda da Revelação.

Antes a razão para Fausto representava o senso comum. O homem ideal era o “honnête homme”: um homem conciliador, obediente à tradição e apagado perante a sociedade. A razão que Fausto reivindica (a do século XVIII) é diferente. Não mais a que representa o senso comum, mas uma potência crítica. Não basta crer, Fausto queria Ter certeza. Para tanto ele sai às ruas para examinar. A razão assim concebida deverá gerar um novo conhecimento da verdade.

Wagner, por sua vez, apresenta-se como oposto a Fausto. Confessa-se sem as ansiedades e angústias de Fausto. Não se prende à observação da natureza, o gozo espiritual das páginas dos livros lhe bastam.

¹⁹⁴ Kant. “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?”, p. 100-110.

Wagner:

As asas da ave não são minha escolha.
Melhor nos leva o gozo espiritual
De livro em livro, folha em folha!
Noites de inverno, então, se enchem de encanto,
Ditosa vida aquece-nos o abrigo;
E se abres ainda um pergaminho santo,
Todo o céu desce a ter contigo.¹⁹⁵

Wagner representa a consolidação da tradição. Fausto é o seu oposto. Ele é o homem da modernidade que anseia pelas descobertas, pela tecnologia e industrialização que o mundo oferece, mas teme a perda total da espiritualidade que pode deixá-lo desamparado.

Wagner não apresenta os problemas “fáusticos”. Ele permanece instalado na tradição. Para Wagner, alto e seletos são os deveres para com a tradição. Elas são malhas, para ele, quase impossíveis de serem vencidas, tamanha sua veneração às coisas conseguidas até então. Não valia a pena perdê-las pois grande havia sido o trabalho para adquiri-las. Foram anos de estudo, assim nutria por elas grande zelo. Fausto também estava preso à mesma malha, porém as dúvidas que, silenciosamente, foram sendo tramadas pelo avesso da malha inverteram a situação. O que era avesso tomou o lugar do direito e de súbito promoveram seu “livramento”.

Em Fausto, reina uma consciência ampla da vida. Ele será o herói mítico da modernidade, que será amado e odiado ao mesmo tempo. A idéia de herói em Goethe será problemática. Ela se elabora no desejo de união dos contrários, no esforço de ligar a parte divina com a parte humana. Fausto, o personagem de Goethe, sempre adquirirá sua grandeza nas quedas, nas recaídas, no problemático aprendizado da “condição humana”, que ele

¹⁹⁵ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 64.

desenvolverá num esforço solitário, individual, e dolorido, no desejo de transcender a tradição. Fausto, é sem dúvida, um herói diferente. Um herói que seduz a costureirinha, que vai às tabernas, dança e bebe em más companhias, um herói, até certo ponto, com falta de caráter, que se corrompe ao vender sua alma ao demônio, que não hesita em dar vazão a suas paixões.

A força do personagem de Goethe está, não na completa exemplaridade, mas no violento desejo que arrasta a alma de Fausto a fim de converter a discórdia entre espiritualidade e materialidade em força propulsora para a conquista de estados evolutivos, para sua humanidade. Fausto rompe com o medo de mudanças e se transforma num destruidor em potencial no momento em que rompe com a tradição. As culpas e as necessidades, as suas angústias, as mesclas de estados que são próprias de sua alma, traçam o caminho para o amadurecimento humano. A calma, e a aceitação, ao contrário, não levam a nada.

O homem, no conceito de Goethe, deve estar em permanente estado de tensão, em alerta, para que aconteça a transformação, a mudança. Vemos, então, que acontece uma inversão: o Mal, agora, se transforma em Bem. O personagem Fausto converte o Mal em força propulsora para o progresso. O destino está nas suas mãos, aos seus cuidados e não mais aos cuidados da Divindade. Para Goethe, a própria Divindade dá permissão para a liberdade de Fausto, através do pacto que realiza com o demônio, ou seja, a Divindade liberta seu filho amado, permitindo que ele seja exposto ao mundo.

Vemos que Fausto se destaca realmente como um vilão popular. Descrevendo Fausto adentrando a cidade, Goethe discorre com certa familiaridade sobre as mulheres plebéias e simples. Demonstra na descrição a riqueza de detalhes de quem se dedicara a ouvir as conversas do povo, colocando com peculiaridade a simplicidade de suas falas, a mesquinhez das fofocas, a ingenuidade, as conversas sobre namoros, sobre a ganância, sobre os mais simples afazeres domésticos, que fazem parte da vida do povo. Há nessas vidas, de

certa forma, uma certa sabedoria que se opõe à das classes mais altas da sociedade. Nessas descrições observamos uma frivolidade muito ingênua que difere daquelas que ele (Goethe) presenciava nos salões. Goethe fala da alma de seus heróis populares, embora convivendo com a postura aristocrática do classicismo. Através desses heróis, mitifica no mundo plebeu a pureza, criticando a burguesia que almeja o poder numa aparência fria e frívola. Relata dessa maneira a complexidade do seu tempo e toca com grandiosidade nos problemas da alma humana. Fausto se debaterá entre a materialidade e a espiritualidade, entre o mundo das paixões e o mundo contemplativo, sendo que este se converterá na sua maior angústia. A realização de sua humanidade não deveria se dar apenas na vida contemplativa, mas deveria realizar-se também no mundo dos fenômenos, ou seja, não deveria ser apenas um Ideal da espiritualidade mas deveria realizar-se como ação no mundo. Assim, veremos Fausto confessar:

Vivem-me duas almas, ah! no seio,
 Querem trilhar em tudo opostas sendas;
 Uma se agarra, com sensual enleio
 É órgão de ferro, ao mundo e à matéria;
 A outra, soldando à força o térreo freio,
 De nobres manes busca a plaga etérea.
 Ah! se no espaço existem numes,
 Que tecem entre céus e terra o seu regime,
 Descei dos fluídos de ouro, dos etéreos cumes,
 E a nova e intensa vida conduzi-me!¹⁹⁶

O texto *Fausto* ativa o binarismo entre o conhecimento abstrato acumulado através dos livros e a necessidade do conhecimento da existência real; a uniformidade do comportamento humano (como aquele que apresenta Wagner) e a peculiaridade da singularidade das personalidades: o Céu e o Inferno, Deus e o Diabo, a Norma e o Desvio.

¹⁹⁶ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 64.

Goethe antecipa em Fausto as angústias por que teriam de passar os homens modernos com a era da industrialização e do tecnicismo. Fausto será o rebelde que se oporá ao dogmatismo das regras estabelecidas pela tradição, às normas e modelos por eles decretados, para acreditar na “nova era”. O homem da modernidade dá ênfase à ação, seu conceito de felicidade é, a partir de agora, a grandeza de suas ações. Fausto, que antes lia na Bíblia, segundo São João, “*No princípio era o Verbo*”, reverte conscientemente essas palavras em “*No princípio era a ação*”, e sente-se mais à vontade. Segundo Marshall Berman, ele se alegra com um Deus que se define através da ação: “...ilumina-se de vibração pelo espírito e pelo poder desse Deus, e se declara pronto a reconsagrar sua vida a ações amplamente criadoras. Seu Deus será o Deus do Velho Testamento, do Livro do Gênesis, que se define e demonstra sua divindade criando os céus e a Terra”.¹⁹⁷ A ação torna-se uma condição fundamental para a sobrevivência, o motor da evolução.

Como diz Fausto:

Escrito está: “Era no início o Verbo!”
 Começo apenas, e já me exacerbo!
 Como hei de ao verbo dar tal apreço?
 De outra interpretação careço;
 Se o espírito me deixa esclarecido
 Escrito está: No início era o Sentido!
 Pesa a linha inicial com calma plena,
 Não se apressure a tua pena!
 É o sentido então, que tudo que tudo opera e cria?
 Deverá opor? No início era a Energia!
 Mas, já, enquanto assim o retifico,
 Diz-me algo que tampouco nisso fico.
 Do espírito me vale a direção,
 E escrevo em paz: Era no início a ação!¹⁹⁸

¹⁹⁷ BERMAN. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade*. p. 47. Conforme Berman, o conflito entre o Deus do Velho Testamento e o Deus do Novo Testamento, entre o Deus da ação e o Deus da palavra, desempenhou um papel simbólico importante em toda a cultura germânica do século XIX. Cf. nota do autor, p. 47.

¹⁹⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 68.

2.4 ERA NO INÍCIO O VERBO!

Campos abandonei e prados,
 que uma profunda noite cobre,
 Que, em nós, com frêmitos sagrados,
 Desperta o que a alma tem de nobre.
 Quedam-se os rasgos impulsivos
 Em que a impetuosa ação se ancora;
 Move-se o amor aos seres vivos,
 Move-se o amor a Deus agora.
 Quietos! não corras, cão! de uma a outra parte!
 No limiar que farejas, e o melhor.
 Como no atalho montanhês, lá fora,
 Pulando estavas e nos divertindo,
 Aceita o meu bom trato agora,
 Qual hóspede quieto e bem vindo.¹⁹⁹

Fausto recolhe-se a seus aposentos levando consigo o cão preto que o conquista. O cão preto é Mefistófeles que aparece para Fausto num rastro de fogo. Isso causa em Fausto um grande estranhamento. Sua aparição surge como uma passagem mágica, uma espécie de truque que o envolve. A idéia do cão como companheiro não lhe parece má, e então, diante dessa idéia, leva-o para casa, apesar do estranhamento.

Dentro das lendas da aparição demoníaca, o cão preto foi a maneira predileta de representação do demônio no imaginário medieval. Mefistófeles assumirá, a partir de então, várias formas.²⁰⁰

¹⁹⁹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 67.

²⁰⁰ Quanto às formas demoníacas, Cesarius de Heisterbach (morto por volta de 1245) esclarece em um escrito para instruir jovens monges de Cister que o demônio pode aparecer como farfálar de folhas, gemidos do vento, em forma de urso, cavalo, gato, macaco, sapo, corvo, abutre, como elegante cavaleiro, como caçador, como dragão e como negro. NOGUEIRA. *O Diabo no Imaginário Cristão*. p. 46.

O retorno de Fausto aos seus aposentos significa igualmente o retorno à sua interioridade, uma retomada da vida contemplativa. É noite e a vida exterior silencia.²⁰¹ Tudo parece pedir uma volta à calma, uma parada no turbilhão das angústias, dos pensamentos problemáticos que rondam sua vida. A luz do dia se recolhe e a alma de Fausto recupera nos seus aposentos a contemplação. Os *impulsos fáusticos* de sua alma parecem se esvaír neste recolhimento.

Fausto assemelha-se ao super-homem nietzschiano. Será o representante das “origens” e das “transformações”, da atitude individualista²⁰². Fausto toma para si a missão de “transgredir”, atitude da qual toda sociedade acaba sempre sendo dependente. A sociedade, para mudar, necessita dos “transgressores”, daqueles que vão semear as mudanças. Esse, na maioria das vezes estará fadado às punições e ao desamparo da sociedade, por apresentar o novo. O “novo” no caso é o diferente, o que “transgride” as leis vigentes. A reação está na mudança em si, na desestabilização da certeza, seja ela o que for (boa ou má). Assim, Fausto é um “desestabilizador”, não se contenta em se estabelecer para sempre em nada. A vida para o personagem é uma constante busca. A peregrinação no caminho do conhecimento parece tornar-se seu próprio objetivo. Ele estará sempre em oposição à sociedade e a suas normas. Seus projetos pessoais serão importantes. Fará uso das coisas e das pessoas (como acontecerá com Margarida) como “meios” e não como fins em si mesmos. Tudo não passará de instrumento para realizar sua individualidade. Porém, ainda assim os momentos de recolhimento intimistas de Fausto serão freqüentes, num culto quase que religioso ao que

²⁰¹ O pôr-do-sol, o outono e a morte, são os mitos da decadência, do isolamento do herói. MIELIETINSKI. *A Poética do Mito*. p. 125.

²⁰² A característica da individualidade é, segundo Watt, uma decorrência do Renascimento e da Reforma que deram primazia ao individualismo sobre o coletivo, característica da sociedade moderna, da qual Fausto emerge como mito moderno. Na modernidade a própria palavra “individualismo” assume uma nova idéia. Antes “egoísmo” (a paixão exagerada por si mesmo), agora é um sentimento maduro, que leva o indivíduo a distinguir-se das massas na sua busca pelo conhecimento. Fausto vai ao mundo, vai aos fenômenos, mas realiza uma busca individual. A massa não o compreende, mas ele não se preocupa com ela, pois suas aspirações são grandiosas e a massa nunca a entenderia. Lembremo-nos de que o pacto é atrativo justamente porque Fausto se diferencia dos outros homens. WATT. *Mitos do Individualismo Moderno*. p. 233-235.

passa no seu interior. Eles acontecerão em espaços metaforicamente religiosos, a exemplo desse momento nos seus aposentos, a que anteriormente me referi. Mais adiante o veremos com a mesma atitude na gruta e no quarto de Margarida. Fausto estará continuamente centrado no “*eu penso*”, de Descartes. Na primeira parte do Fausto, de Goethe, não veremos Fausto elaborando o “*nós pensamos*”. O “transgressor”, portanto, é também um homem de alma dividida entre a ação e a contemplação.

Nos seus aposentos, Fausto mostra-se nostálgico. Agora, neste momento, quer legislar a alma contemplativa, aquela que deseja se afastar da exterioridade. Ele procura individualmente pela harmonia destes opostos (ação e contemplação). Parece existir a crença de que esta harmonia se inicia no interior de cada indivíduo, para posteriormente se expandir na concreticidade. Como contemplar a Idéia na concreticidade? Ou como vislumbrar a essência na concreticidade? Essas serão as indagações que observaremos na trajetória de Fausto. Sua trajetória indica que cada homem deve conquistar sua resposta na individualidade. A transformação, na caminhada fáustica, passa pela individualidade, que significa luta, solidão e angústia, a fim de que aflore uma nova humanidade, na soma das individualidades remodeladas. Seria assim que os “transgressores” remodelariam a sociedade.

O cão no canto da sala de Fausto não pára de rosar. Fausto instalado na contemplação significa desconforto para o cão. O cão espreguiça, rosna, suspeita de seu novo dono (Fausto). Rosna para expressar sua irritação. Esse rosar tem para Fausto o tom dos “escárnios profanos”.²⁰³ O rosar expressa a insatisfação do demônio, um escárnio irritado, irônico, do momento contemplativo em que Fausto se encontra. Nesse momento toda satisfação que o médico havia depositado nas suas novas conquistas pareciam se esvaír na

²⁰³ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 67. Não rosnes, perro! aos tons puros e santos,/Que me banham toda alma, ora, de encantos,/ Não se adapta o som animal./ Sabemos com que escárnios profanos/É hábito rirem-se os humanos/ Do Bem e do Bom que entendem mal/ Como resmungam quando os incomoda:/ Quer o cão resmungar à mesma moda?

noite que mansamente transformava em trevas o céu, e ele quase lamentava não ter bebido o extrato.

Fausto:

Se me abstraiu do transe infesto
Um doce, conhecido som,
Da alma infantil logrando o resto
Com o ecoar de um tempo ingênuo e bom;
Tudo maldigo, hoje, o que em obra
De sedução o ser governa
E o que em miragens soçobra,
Prendendo-o nesta atroz caverna
Maldita seja a presunção,
Em que o critério se emaranha!
Maldito o encanto da visão.²⁰⁴

Fausto pedia uma trégua às suas aspirações. Elas o sufocavam. A tranquilidade dos seus aposentos góticos, ao anoitecer, o silêncio que ali reinava, traziam, por um momento, uma aparente calma às suas angústias, coisa que a luminosidade diurna não permitia. Porém, essas tréguas costumam ser sempre muito curtas. Fausto já estava acostumado a esses pequenos espasmos de trégua, logo abafados pela volta da “*sede ardente*”²⁰⁵ das suas aspirações. Esse retorno ao passado, essa nostalgia que se apossa de Fausto traz, ao mesmo tempo, à reflexão o fato de que ele jamais poderia romper radicalmente com a tradição, ou seja, de que o “novo” não poderia começar radicalmente do zero. Ele teria de ter a força de fazer a passagem absorvendo os resquícios no movimento dos acontecimentos.

Fausto carecia de remodelar os conceitos. Aprendeu a abrir a Bíblia e a ver nela a revelação. “Escrito está: “Era no início o verbo!”²⁰⁶ Mas como dar apenas ao verbo tamanho apreço? Fausto remodela o conceito e lê a partir de então: “Era no Início a Ação”. E

²⁰⁴ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 79-80.

²⁰⁵ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 67.

²⁰⁶ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 68.

no seu panteísmo moderno, o protagonista não vê separação entre o logos e a matéria. A razão não move um princípio passivo, que é a matéria. O logos não está externo à matéria infundindo nela o movimento, mas é a própria Ação. O mundo não é apenas a revelação da divindade, mas é também a sua realização. A divindade se revela e ao mesmo tempo se realiza no mundo.

Fausto se encontrava próximo do Deus do Velho Testamento, o Deus criador, que trabalhou, que fez o céu e a terra, e que descansou após seu trabalho. O Deus da ação. O Deus da renovação que aparece no conjunto de suas manifestações, ou seja, um Deus do movimento. Ele anseia por um Deus não com eficácia na Graça (na salvação), como determinava a mística agostiniana da Idade Média, mas um Deus que se realizasse na ação, no trabalho e no desenvolvimento do espírito humano.²⁰⁷

Diante desse momento, o demônio resolve mostrar sua face em meio a um espetáculo surreal, cheio de ironias e de fantasias especiais.

Fausto:

É realidade? é sombra informe?
 Meu perro! que alto fica e enorme!
 Que violento se ergue do chão!
 Isto não é a forma de um cão!
 Que assombração trouxe eu pra casa!
 Um hipopótamo parece já,
 Com guela atroz, olhos em brasa.
 Contudo não me escapará!
 Para pôr a tal cria do inferno entrave,
 De Salomão nos vale a chave.²⁰⁸

²⁰⁷ CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. p. 194-195.

²⁰⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 68.

Mefistófeles envolve Fausto na magia de suas metamorfoses, até resultar na forma de um estudante vagabundo, andarilho. O demônio brinca entre o mundo do etéreo e do concreto, passando de cão a fumaça, depois a humano. Aparece o demônio, então, em forma de fidalgo para melhor se aproximar de Fausto.

Mefistófeles a Fausto:

Vim como nobre fidalgote,
Em rubras vestes de veludo,
Capa de rígido cetim,
Pena de galo no chapéu pontudo,
Afiada a ponta do espadim.
E, sem mais, ora te aconselho
Trajar idêntico aparelho,
A fim de que, livre, ao laré,
Aprendas o que a vida é.²⁰⁹

O demônio apresenta sua concreticidade “pestilencial”.²¹⁰ Digamos que ele é uma espécie divina em forma demoníaca. Ao mesmo tempo em que aterroriza, encanta. Ao mesmo tempo em que faz Fausto tremer, acende os desejos. Fausto, no seu encantamento, diante da possibilidade de ver concretizados os seus desejos, deixa-se envolver. O misterioso poder do mal para uso próprio parece-lhe, nesse momento, fascinante. Oscila entre o tenebroso e o maravilhoso. O demônio é persuasivo e, mesmo após a sua queda como servo de Deus, não perdera sua inteligência²¹¹, não deixara de ser uma criatura transcendente, embora se manifestasse de maneira corpórea. Sua corporeidade permitia-lhe ser mais atraente.

²⁰⁹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 78.

²¹⁰ Adjetivo atribuído por Thomas Mann ao explicar a palavra Mefisto, como tendo algo de *pestilento* e sulfuroso; “se trata de um tipo ignóbil, ignóbil em alto estilo, porém com um sentido de humor dominando a sua sujidade”. Mefisto quer dizer no hebraico, “aquele que arruína e engana”, e no grego, “aquele que não ama a luz”. Goethe afirmou, certa vez, não saber de onde procedia esse nome. CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. p. 81.

²¹¹ São Tomás de Aquino, na sua *Summa Theológica*, q. 64, a; I, conforme citação feita por Carlos Roberto F. Nogueira, diz que: “O diabo é uma substância espiritual e inteligente que não havia perdido, em sua queda, a mínima parte de sua virtude natural cognocitiva (*O Diabo no Imaginário Cristão*. p. 48)”.

Este domínio do sobrenatural interessa ao nosso Fausto. O conhecimento do sobrenatural como possibilidade de controlar o mundo material, de ir além dos limites atuais do seu conhecimento, eram fascinantes para Fausto. O demônio parecia ter acesso aos dois mundos, ao material e ao supra-sensível, e isso fascinava Fausto, que buscava uma forma mais ampla de conhecimento.

Mefistófeles se apresenta como aquele que pretende o Mal, mas o Bem sempre cria. Isso representa para Fausto um enigma. Mefistófeles é a personificação do lado “obscuro” da existência humana, é o desejo da “transgressão”. Ele significa o que “*se põe*” para confrontar-se com o que já está estabelecido, ou seja, é a idéia do “novo” que “*se põe*” diante da tradição. Ele é parte integral e essencial do todo. Embora transite pelos dois mundos, ele representa o lado material da vida que, por longos anos, foi desprezado pela tradição. É a exigência de ação, da tomada de movimento, já que ele exige a destruição do estabelecido para que haja renovação. Por isso, ele, que parece representar o Mal, querendo se divertir à custa dos homens, acaba fazendo o Bem, quando, no intuito de provocar o “Mal”, a “transgressão” impulsiona os homens para o progresso e para o desenvolvimento. Ele é a corrupção, a desvalorização e a superação que impulsiona para o “novo”. É isso que Mefistófeles quer dizer quando afirma:

Eu sou aquele Gênio que nega e que destrói!
E o faço com razão; a obra da Criação
Caminha com vagar para a destruição.
Seria bem melhor se nada fosse criado.
Por isso, tudo aquilo a que chamas pecado
Ou também “destruição” ou simplesmente “o Mal”
Constitui meu elemento eleito e natural.²¹²

²¹² São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 68-69.

O mundo da tradição, do qual Fausto faz parte, está acostumado a tomar o seu pequeno e estático mundo como verdadeiro. Retiram dele a materialidade, atribuindo-lhe conotações desmerecedoras, tais como “fonte dos pecados” e “cárcere da alma”; esquecem que o mundo objetivo é parte de um todo maior da criação. Mefistófeles também é parte da criação, ele é parte do todo.²¹³ O que os homens da tradição costumam chamar de destruição e pecado também é parte da criação. As idéias do demônio sobre si mesmo são para Fausto, ao mesmo tempo que fantásticas, enigmáticas. Na visão de Fausto, aceitar essa abordagem mefistofélica do mundo pode ser muito fascinante, uma vez que este se constitui, igualmente, em parte do Todo, e por isso mesmo se revela a ele.

Mefistófeles:

Eu sou parte da parte, um Todo me produz,
Sou parcela do Caos, de onde nasceu a Luz,
Essa orgulhosa Luz, que da noite emergia
E que a sua própria mãe buscava a primazia.
Jamais conseguirá, muito embora se esforce,
Presa a quem gerou, em vão luta e se estorce.
Da Matéria ressurgente, à Matéria ilumina,
A Matéria intercepta em sua breve passagem,
Muito não durará, suponho, essa miragem,
Com a Matéria a Luz a si destrói e arruina!²¹⁴

A luz não ressurgente sozinha, sem a matéria que lhe atribui concreticidade. Assim, o Verbo não pode ter criado tudo sozinho, do nada. Ele necessitou da ação, da matéria, para ressurgir. O Verbo não pode ser dono da primazia da criação, nada apareceria sem o auxílio da matéria, ela dá luminosidade às coisas, ela faz aparecerem as coisas. A Luz nada é sem a materialidade que lhe dá consistência existencial. A inteligência se revela através da

²¹³ São palavras de Mefistófeles: “Parte da parte eu sou, que no início tudo era, /Parte da escuridão, que à luz nascença dera,/ A luz soberba, que, ora, em brava luta,/ O velho espaço, o espaço à Noite-Mãe disputa;” (Belo Horizonte-Rio, 1991, p. 72).

²¹⁴ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 69.

matéria que lhe dá concreticidade e faz o mundo. A Luz, na sua idealidade, é pura e sem corrupção, é idealidade. Porém, se ela quiser vir a ser aparência, deve concordar em se corromper pela matéria, que, sujeita ao que lhe é peculiar, ou seja, ao espaço e ao tempo, corrompe a Luz idealizada. Para ser luz ela deve iluminar algo, e este algo é a matéria. O personagem de Goethe não podia mais compactuar com a tradição, que pregava a *não validade* da matéria, do “não ser”. Para ele fazia sentido o fato de Mefistófeles ser parte essencial do mundo: Mefistofeles representava o mundo das paixões e da corrupção.

Fausto vai absorver o lado obscuro da existência humana, vai validar as paixões, o exterior, a destruição e o lado da vida que se refaz incessantemente pela “corrupção”. Para aceitar esse mundo, Fausto peca, nega o que está estabelecido. Deve desvincular-se da tutela do Deus da tradição e caminhar sozinho. Deve conquistar sua liberdade e autonomia. A “morte de Deus”, apregoada por Nietzsche na modernidade faz-se reflexão na tragédia de Fausto. Assim, “deus morre”, quando o saber perde sua necessidade de chegar às causas últimas. O imperativo da verdade cai por terra. Fausto não está mais impulsionado pela “vontade de verdade”, mas pela “vontade de saber”. A Divindade, agora, se reelabora na natureza, no devir da natureza, no movimento orgânico do mundo. A divindade deixa de ser inacessibilidade absoluta. Não está separada do homem. Não pune, integra-se à ação.

Fausto inaugura a proposta da unidade entre teoria e *práxis*. A unidade entre a essência e a existência, que ele acredita se dar no interior de cada indivíduo. Para o personagem Fausto, o pensamento, conforme concebido pela tradição, se constituía numa relação de poder, na medida em que não concedia ao homem o direito de escolher seus caminhos. O pacto com o demônio parecer ser uma saída para o “pecador” que tenta reelaborar sua maneira de captar o mundo. Trabalhar a unidade de seus impulsos (formal e sensível) só poderia se dar longe das concepções antigas. Só seria possível pela liberdade. Na

concepção da tradição a libertação se dava somente pela Graça, pela revelação, pela fé e não através do próprio indivíduo. Fausto realizava, com esse pensamento sobre a liberdade subjetiva (individualizada), o ponto crucial entre a antigüidade e a época moderna. Fausto se debruçava sobre si mesmo como sobre um objeto a fim de se compreender e se reconhecer no mundo.²¹⁵

Fausto reelabora em si a concreticidade de idéias revolucionárias. Ele não é um herói seguro de seus caminhos. Tateia uma “certa” trajetória. Busca afirmá-la para si mesmo. Para a alma do doutor, as idéias que ora se lhes apresentam são novas e revolucionárias, por isso mesmo o impulsionam para constantes buscas. Aceitá-las implica destruir as idéias da tradição, cujas marcas são profundas e significativas em sua alma. Sua missão é *faústica*. Talvez grande demais para aquele contexto. O erudito Fausto sentia que sozinho não poderia alçar vôo. Só mesmo um pacto com o demônio, símbolo da destruição, poderia saciar sua ânsia de conhecimento. Já não era mais possível retornar ao seu velho mundo.

Fausto possuía um desejo: conhecer a essência da existência humana, absorver o mundo como um todo (na inteligibilidade e na matéria), ser um criador através das ações. Ele deveria transformar-se num destruidor. A destruição assume a conotação de ação. Ele deveria agir. Só destruindo as antigas convenções poderia chegar às novas. Tudo aquilo em que ele acreditara até então como verdade inquestionável deveria ser repensado por outras vias. Tudo o que ele criara até agora e o que criará no futuro deverá ser, continuamente, destruído e reelaborado. As verdades não são eternas. A partir de então deveria reformular seu modo de estar no mundo para fazer novas conquistas no conhecimento. Por exemplo, enquanto professor, ele passara vários anos ensinando as mesmas coisas sem questioná-las. Desse modo ensinou muitos jovens a perpetuar a tradição. Percebe agora que na sua caminhada pouco ou quase nada havia sido *criação*. Ele havia sido sempre uma *criatura*, mas

²¹⁵ HABERMAS. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. p. 29.

nunca um *criador*. No entanto, sabe que há uma força originária que habita em seu ser e que ela pode se fazer fecunda, desde que ele dê um impulso à sua fertilidade. Ela pode transformá-lo num criador, resultando que “não destruir” significa estacionar.

A aceitação do pacto com o Demônio significava abdicar da passividade, destruindo as convicções. Fausto, homem da modernidade, aceitava a dialética²¹⁶ da construção e da destruição, da aceitação e da renovação. A aceitação do pacto realiza uma nova teoria do conhecimento. Esta consiste em dar seqüência a uma série de experimentações, que partem não apenas dos projetos da razão (como quer a metafísica da tradição), mas do pressuposto de que a razão deve ir até a natureza para ser por ela instruída, segundo as aspirações fáusticas.²¹⁷ As aspirações fáusticas seriam condutoras de uma nova postura perante o mundo.

Observamos que o personagem de Goethe dá um passo além do proposto por Kant. Perceberá que não somente ele imprimirá no mundo suas impressões, que o objeto não se regula apenas pelo seu conhecimento, mas que ele, Fausto, também é elaborado pelo objeto. Ou seja, Fausto faz a realidade e é igualmente por ela reelaborado. Dessa forma o objeto da realidade não está separado dele, é produção sua, o que significa que a razão não está separada da realidade, mas se identifica com ela. Fausto é um co-produtor da realidade, pois este homem social que ele deseja ser só se realizará na realidade externa participando do

²¹⁶ Esta é a dialética que moverá, segundo Berman, a moderna economia, o Estado e a sociedade na modernidade (*Tudo o que é Sólido Desmancha no ar: A aventura da modernidade*. p. 49).

²¹⁷ Fausto, assim como Kant, questiona a validade da razão para o conhecimento. Na *Crítica da Razão Pura*, Kant analisa e questiona se, através da razão, temos ou não o caminho seguro para o conhecimento. Percebe que, quando tomamos o conhecimento apenas pela razão, temos que retomá-lo continuamente de outra maneira, permanecemos sempre num círculo, através de inúmeras tentativas, sem sucesso algum. Kant já questionava e percebia que o conhecimento devia partir do objeto. Goethe faz Fausto sair às ruas, a razão não deveria permanecer nela mesma. Assim, “A razão tem que ir à natureza tendo numa das mãos os princípios unicamente segundo os quais fenômenos concordantes entre si podem valer como leis, e na outra o experimento que ela imaginou segundo aqueles princípios, na verdade para ser instruída pela natureza, não porém na qualidade de um aluno que se deixa ditar tudo o que o professor quer, mas na de um juiz nomeado que obriga as testemunhas a responder às perguntas que lhes propõe”. Este primeiro passo kantiano parece fundamental para Fausto. KANT. *Crítica da Razão Pura*. (Coleção Os Pensadores), p. 13.

mundo. Fausto percebe a identidade entre o inteligível e a realidade. Fausto irá destruir o pensamento fundamentado unicamente na reflexão, empreenderá um esforço a fim de trazer a reflexão teórica para a prática. Acolhe a reflexão e acrescenta a ela a *ação* e, se quisermos usar uma linguagem fichtiana, podemos dizer que acolhe o que *se põe*. Ou seja, a ação é, então, em Fausto, o pôr-se de uma reflexão, no sentido de que Fausto, em seus aposentos, era apenas reflexão e sua saída às ruas é o *pôr-se* dessa reflexão, dessa crítica ao conhecimento metafísico. À reflexão *se põe* a realidade, e a reflexão se faz ação, se faz movimento. Veremos que essa ação se revela a Fausto infinita, pois, nas ruas da cidade, ele capta a multiplicidade de mundo e pressupõe os diferentes modos de porem-se as reflexões individualizadas.

A busca de Fausto se apóia na imediatez do conhecimento, esse é o passo inaugural. O conhecimento Absoluto (a Idéia) para Fausto está aí, instala-se necessariamente, ele é motor de si mesmo, funda o pensamento e a realidade, não como coisas separadas, mas como Suprema Unidade. Ele não é apenas um fenômeno da consciência. O pensamento é na consciência, o que constitui objetivamente o universo.²¹⁸

Fausto aceita o pacto com o demônio, não com a finalidade de conquistar poder e riqueza, mas para saciar sua incansável busca de conhecimento. O pacto selado confere-lhe a possibilidade de experimentar os seus mais absurdos desejos. As fantasias demoníacas unem-se às aspirações fáusticas de captar todo o conhecimento sobre o mundo. Mefistófeles significa para Fausto a liberdade para com as leis impostas pela tradição. Aceitar o pacto proposto pelo demônio era, aparentemente, um ato de rebeldia, mas também, e principalmente, a abertura para novas possibilidades existenciais que a tradição havia lhe

²¹⁸ Assim colocado, o Absoluto é acessível ao homem, contrariando a visão Kantiana de que não podemos conhecer Deus, por exemplo. Deus para Goethe é a Idéia anexada ao sensorialmente conhecido e, portanto, ao alcance do homem. Esse pensamento não transcende ao sensorialmente dado, conforme já colocamos anteriormente.

negado. O medo que lhe causara inicialmente o demônio é revertido em benefício próprio. O demônio, antes terrível no imaginário medieval, assume na consciência de Fausto uma imagem popular. Mefistófeles é um demônio que realiza o desejo dos homens, mais que o próprio Deus. Não tem a seriedade de Deus, é bonachão, brincalhão, descontraído, irônico, alegre. Para ele, não existe a punição, o indivíduo se isenta das culpas. Para tanto o demônio tem as artimanhas mais perfeitas para a sedução dos homens. Sua proposta é temporal, apoiada na “presentidade” do viver “aqui” e “agora” o paraíso prometido. Observamos que esta é uma proposta urbana que ganha preferência sobre a proposta natural do campo.

Para Fausto, já não parece mais ser justo viver apenas como criatura. Ele sente que a criatividade e a ação são parte essenciais da sua existência. Seu conceito antigo de humanidade acabava de ser destruído. Em consequência, parte para uma reelaboração desse conceito. Não aceita mais desvendar o universo, trancafiado em seus aposentos. Empenha-se para ser o agente de uma transformação que fará do homem não apenas um captador do mundo, mas um integrante do processo que realiza o mundo. Aquele que faz o mundo, se faz no mundo e nele se reconhece. Fausto aceita vivenciar o mundo, aceita o pacto que inaugura a modernidade: isso significa destruir suas crenças e renovar seus saberes.

Fausto coloca em “ação” seu desejo de saber. Quer desvendar os mistérios das ciências naturais e fazer uma ponte entre o conhecimento e o mundo concreto da experiência, ou seja, ir em busca de algo além do já conquistado. A ação o coloca em contato com a vida, com o *Espírito da Terra*, que é criador. A ação não será uma atividade apenas da sua mente, mas da mente e do corpo. Nesse momento, o personagem de Goethe parece perceber que não necessita ser o “Espírito da Terra” para realizar suas *aspirações*, ele pode ser homem, *homem de ação*, e será, como o “Espírito da Terra”, um criador. Ser homem significa, antes de tudo, *não* abdicar das duas almas que pulsam em (aparente) oposição em seu peito, mas fazê-las conviver no processo de construção do mundo. Elas são primordiais para a evolução cultural e

intelectual que explodiu em seu ser. Fausto sabe que não pode mais viver apenas na abstração de sua mente, mas, por outro lado, não pode viver só na materialidade. Ele parece confirmar as palavras de Schiller, o grande amigo de Goethe, quando o filósofo afirma: “Quando as duas qualidades se unificam, o homem conjuga a máxima plenitude de existência à máxima independência e liberdade, abarcando o mundo em lugar de nele perder-se e submetendo a infinita multiplicidade dos fenômenos à unidade de sua razão”.²¹⁹

O movimento empreendido pelo protagonista do drama de Goethe não busca a total eliminação da vida contemplativa e a aderência única à materialidade. Ele busca algo maior, a reconciliação entre esses dois impulsos. Daí sua problemática. Mefistófeles jamais entenderá essa posição de Fausto. O pacto é um meio para romper com o passado e ir à materialidade, porém uma vez nela, o personagem fará suas buscas mais profundas. É verdade que nem sempre o doutor tomará os caminhos corretos, mas o fator principal que o levou a aceitar o demônio fora seu desejo de ir mais longe nas suas conquistas sobre o conhecimento do mundo.

Fausto restaura um novo pensamento sobre a liberdade. Os conselhos de Mefistófeles para que Fausto *confie em si mesmo* nos remetem às críticas de Kant à menoridade do homem. O homem de seu tempo, segundo Kant, estava a caminho de sua maioridade, de seu esclarecimento. Ele deveria fazer uso de sua autonomia da vontade para se posicionar no mundo. Recuperamos as idéias Kantianas, porque elas também foram restauradoras, desde que nelas o homem é seu próprio legislador. Não necessita de nenhuma coerção. Assim a liberdade não se encontra ligada a nada que lhe seja exterior, ela é autonomia.

O *confie em si mesmo* do demônio dá a idéia de liberdade como inata ao homem, e anula, até certo ponto, a idéia de que ser livre era escolher o bem idéia que reinou

²¹⁹SCHILLER. *A Educação Estética do Homem*. p. 73.

em toda Idade Média e por mais algum tempo, posteriormente. Em Santo Agostinho, por exemplo, a vontade não estava determinada pelo intelecto, mas pela ordem do amor, de Deus. O homem, ao fazer sua escolha, escolhia mediante uma coerção: não ir contra Deus. A vontade era impotente sem a graça. Posteriormente, Rousseau iria colocar a liberdade mediante a lei. Kant retira a liberdade que em Rousseau está assegurada pela lei e a coloca no próprio homem, na razão pura prática, na sua vontade livre. É apenas neste movimento de livrar Fausto da tradição, da coerção externa, que vemos alguma aproximação com Kant: no fato do homem poder fazer uso do seu entendimento ser coerção externa. A liberdade é o espaço necessário para que o homem saia da menoridade.

Ao mesmo tempo, podemos perceber uma certa oposição a toda essa idéia, quando temos o personagem Fausto liberto da tradição, mas dependente de um demônio irônico e debochado. Esta aparente contradição nos faz defender a tese de que Fausto, como diria Kant, ainda não conquistou sua maioridade, mas está em vias de. Assim observamos alguns traços de maioridade que surgem misturados aos resquícios do pensamento medieval.

Fausto vai compactuar com a vida na sua totalidade. Quer que o seu espírito cresça e se enriqueça nela. Quer se alimentar da vida no mundo, no seu processo de construção e destruição contínua. O mundo para Fausto não tinha mais a imobilidade e a passividade de seu quarto gótico. Agora, ele era o centro do universo e o mundo se movia com velocidade a sua volta. O progresso é velocidade e reelaboração constante. Para ele ninguém poderia apresentar melhor este mundo senão o filho da materialidade, da destruição e do pecado: Mefistófeles. O demônio, devemos lembrar, havia sido aquele que primeiro destruiu negando a total espiritualidade celestial para ser filho da materialidade. Ele havia sido anteriormente um dos arcanjos do Senhor que, pela desobediência às ordens de Deus e por incitar outros arcanjos à desobediência, fora banido dos Céu. Daí advém o seu conhecimento dos dois mundos. Agora ele se dedicava especialmente à terra, onde era o

príncipe das trevas, responsável pela perdição dos homens, o arquétipo (princípio) do grande inimigo. Mefistófeles, podemos dizer, inaugura, na concreticidade, algo semelhante à persuasão do mundo capitalista (a publicidade). Usa o visual, a imagem, as metamorfoses, a mágica para fascinar Fausto, enfim, faz com perfeição sua propaganda.

Fausto sabe que nada poderá *criar* se não aceitar a destruição do que já existe. Mefistófeles, o espírito que tudo nega, lhe apresenta a possibilidade da destruição. Aceitando o pacto com Mefistófeles, Fausto *nega* a tradição e essa *negação* é criativa. Eis por que Mefistófeles diz : “Sou parte da Energia. Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria”²²⁰.

A destruição da tradição significa, antes de tudo, ir contra os amplos princípios teológicos, além do pensamento metafísico. Aqui reside parte do dilema de Fausto na aceitação da destruição. Aceitando o pacto com o demônio, Fausto estava ousando imitar o Deus criador. Estava disposto a experimentar de tudo, vasculhar todas as possibilidades do saber.

Fausto:

Quero gozar no próprio Eu a fundo
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer.²²¹

O homem da modernidade, que Fausto inaugura, parece assinar com a industrialização, a tecnologia e o capitalismo um pacto, que o transforma em senhor da criação. A tecnologia vai lhe oferecer inúmeras possibilidades de transformar a realidade e o

²²⁰ Belo Horizonte-Rio: Villa Rica, 1991, p. 71.

²²¹ Belo Horizonte-Rio: Villa Rica, 1991, p. 85.

dinheiro vai lhe conferir um poder sem limites de barganha. Fausto vende sua alma para o demônio, para o desenvolvimento (metaforicamente), mesmo que a venda lhe custe a perda da paz. Esta paz que a modernidade exaltará como idealidade. As falas de Mefistófeles são idênticas às seduções do progresso:

Vamos embora ora essa!
 Este antro de martírio acaso te interessa?
 Levar tal vida é o que te agrada?
 Maçar-te a ti e a rapaziada?
 Deixa isso ao Dom Vizinho Pança!
 Por que estafar-te assim malhando a palha?
 Se do melhor que a tua ciência alcança,
 Não podes mesmo instruir essa gentalha.
 Um dos rapazes no vestibulo ouço!²²²

A essência da existência humana parece ser infinitamente ampla e exige de Fausto um alargamento além das suas forças. O pacto com o demônio se faz, então, necessário. Por outro lado, Mefistófeles parece lhe arrebatá-lo por completo a alma e arrastar Fausto por seus caminhos. Ele, Mefistófeles, ao mesmo tempo em que o impulsiona para a liberdade, o mantém sob seu domínio, exatamente como faz o progresso. A tecnologia, o mundo capitalista, fascina os indivíduos ao mesmo tempo em que os escraviza. Mefistófeles é o fogo das fornalhas nas fábricas que engolem os trabalhadores para seu interior.²²³ Ser pestilencial e irônico, Mefistófeles envolve os homens com seus poderes mágicos, com seus conselhos: “Basta de andar cogitabundo,? Sus! mete-te dentro do mundo!/ Digo-te, um tipo que especula,/ É como besta, em campo árido e gasto,/ Que à roda um gênio mau circula,/ E

²²² Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 87.

²²³ Recordamos aqui o trabalho de Siqueiros, *Pela Completa Segurança de Todos os Mexicanos* (tela de 1952-1954). A tela apresenta uma figura mítica, simbolizando o progresso. Essa figura surge da boca de uma grande fornalha, em meio a um violento furacão, onde sobre a esteira do forno está um operário morto rodeado por seus companheiros, que estáticos observam sem nada fazer.

em torno há verde e fértil pasto”.²²⁴ É o impulso do progresso e do desenvolvimento que não poupa vítimas. São as palavras de Mefistófeles que fazem ecos na consciência de Fausto, caso ele não acolha o desenvolvimento: “*No fim sereis sempre o que sois*”. Fausto busca outra forma de conduzir sua reflexão sobre o conhecimento, reflexão que, até então, era orientada por motivos místicos. Deseja uma reflexão mais crítica e voltada para o homem terreno.

Após o pacto, Fausto não aceita mais falar como antes, não acredita mais nas mesmas coisas, já é um *destruidor*. E justamente por ser um destruidor, ele se transforma em um criador. Destrói para criar novas leis e abordagens sobre a realidade. Impulsiona o movimento destruir-criar. O personagem de Goethe não acredita em um conhecimento Absoluto, pronto para ser alcançado, mas no processo de construção do conhecimento que se faz e se refaz no turbulento movimento de seu confronto com o mundo. Não pode mais estar diante do estudante e falar as coisas que ele espera ouvir do mestre. Quem recebe o estudante é Mefistófeles, metamorfoseado em Fausto, que lhe expõe as idéias “destruidoras” da tradição.

O demônio, em tom irônico, zomba dos ensinamentos acadêmicos da época. Mascarado de Fausto, cuja máscara lhe “assenta muito bem” e, sem que o estudante tome conhecimento, ele fala a nova *fala* de Fausto. O estudante veio, como muitos vinham, à procura de orientação. Mefistófeles brinca com o jovem desamparado, que pensa estar diante do justo mestre. O pobre estudante coloca seu desejo de ficar muito erudito, a exemplo de seu mestre Fausto. Deseja o estudante:

Perceber tudo o que há na terra,
E tudo o que no céu se encerra,
Natura e ciência, ao infinito²²⁵

²²⁴ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 87.

²²⁵ Belo Horizonte-Rio: Villa Rica, 1991, p. 89.

O jovem acredita no conhecimento livresco, tal como Fausto ensinava. Mefistófeles, passando por Fausto, desenvolve um discurso crítico, satírico, diante das profissões que o estudante almeja. Diverte-se, mostrando a situação de inutilidade de tanto zelo que tem o estudante pelos estudos e pelas profissões. O demônio ataca, de início, os cursos preparatórios²²⁶ para a universidade, que, com sua classificação, usando as idéias da lógica, a preferida da escolástica, *adestra o espírito*, ajusta-o como as botas espanholas²²⁷, a fim de saber usar o tempo com disciplina. Dessa forma disciplinados, ninguém pensa em usar o tempo e ele se esvai, preso às hierarquias da erudição.

Os jovens perdem seu tempo debruçados sobre os livros e desaprendem o aprendizado da vida, da qual foram donos uma vez na infância. Mergulhados no conhecimento teórico, acreditam que a razão sozinha dará conta de todo o conhecimento do mundo. Os cursos acadêmicos apresentam uma cadeia ordenada das coisas, nada nela está fora da ordem, nenhum homem que nela permanecer poderá se transformar num criador. Devem seguir rigorosamente esta cadeia, dela não podem sair nem destruir, portanto, não podem criar. Nunca eles se tornam, ao menos, os *tecelões*, os criadores, diz o demônio. Mefistófeles sugere ao estudante que, para se conhecer verdadeiramente a vida, deve-se, em primeiro lugar, abandonar o espírito e lançar-se na *vivência* dos fenômenos que o mundo apresenta. Ou seja, ele não deve se preocupar em andar de um lado para o outro, porque já não existe mais uma ordem determinada. Ele não precisa ter receios de desvendar os mistérios, porque já não há mais nenhuma visão de mundo previamente estabelecida, pois tudo fora destruído.

²²⁶ Collegium logicum, em Fausto, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1991, p. 156, está traduzido como: Curso preparatório en la universidad. (Nota número 24, p. 156) Na obra de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 84, está traduzido como Lógica.

²²⁷ Antigo instrumento de tortura, também chamado de “botas da inquisição”.

Mefistófeles:

Quem visa descrever e entender o que é vivo
O espírito põe antes fugitivo
E em mãos fica com as partes: o fatal²²⁸

Mefistófeles é uma espécie de “espírito da época”²²⁹, ou seja, é o próprio Goethe fazendo severas críticas à sua época, à ciência, à política, à família, à Igreja, ao amor, à forma de adquirir conhecimento. Essa era, realmente, uma linguagem nova para o estudante, ninguém havia falado com ele daquela forma. Sente dificuldades para entender o que Mefistófeles quer ensinar. Ensinaamentos que o homem moderno, segundo Marshall Berman, colocará em alta prática nas décadas de sessenta em diante do século XX. Abandona-se a teoria, a leitura, as academias, e os jovens com mochilas nas costas são andarilhos conhecedores do mundo. Saem em busca de um motivo para viver.²³⁰

A busca *faustica*, no seu movimento, mostrou mais claramente os rumos que o desenvolvimento tomara, e os *faustos* do final do século estão mais uma vez destruindo suas crenças em busca de outras, julgando que, antes de tudo, estão se afastando do “erro”, do “engano” e se aproximando da “verdade” (por mais problemática que essa palavra possa ser para nós, modernos).

²²⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 90. Na tradução em espanhol temos: El que quiere conocer describir alguna cosa viviente, procura ante todo sacar de ella el espíritu; entonces tiene en su mano las partes; lo único que falta ay! es el lazo espiritual que las une (Madrid: Cátedra, 1991, Trad. José Roviralta). O laço espiritual que une as partes faz parte do todo também, mas o demônio insiste numa vida de materialidade total.

²²⁹ Empregamos esta expressão para designar o conjunto de valores que é cultivado em um dado momento histórico e que é expresso de modo sintético por um personagem, uma obra etc. Neste sentido, Mefistófeles é tomado como “espírito da época” enquanto representante da crise que começava a ser vivenciada pelas instituições tradicionais.

²³⁰ BERMAN. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar*. 1986.

A incansável busca fáustica (destruição e criação) por novas crenças nos faz ver, por um lado, o quanto são efêmeros e precários os valores humanos (ou seja, não há verdades metafísicas), e, de outro, consequência dessa precariedade de valores, como o homem passa a se perceber como um criador, responsável pela tarefa de dar um sentido à vida.

Ao estudante que nada entendia, Mefistófeles pede que o procure mais vezes, pois, sem dúvida, aprenderá rápido.

A metafísica, diz o demônio, está sempre tentando buscar o que a mente do homem não alcançará: *“O que é alheio ao cérebro humano”*. Os professores nada vivenciam e ficam repetindo o que está nos livros e seus alunos continuam fazendo o mesmo. Perdem a dinâmica da vida, decorando e repetindo incessantemente, por gerações, o que eles dizem. Não aplicam e não fazem críticas ao que lêem. Os estudantes se entregam passivamente a esta vida, sacrificando sua juventude.²³¹ Mefistófeles é portador da crítica aos manuais e àqueles que necessitam de “verdades” absolutas para sobreviver, com medo de reconhecer em que pode ter sido em vão seu cansaço para conseguir o que até então armazenaram como conhecimento. São meras “criaturas”, jamais “criadores”.

A jurisprudência tem seus direitos transmitidos hereditariamente, como uma espécie de enfermidade que vai se alastrando, que em busca de seus próprios interesses não contribuem para a existência humana. As palavras de Mefistófeles vão aos poucos conquistando o coração do estudante. Por um momento, o jovem se diz entusiasmado com a Teologia. É advertido pelo demônio. Essa ciência é cercada de falsos caminhos. Da medicina,

²³¹ “Cinco horas de lección tenéis cada día; estad dentro al toque de campana. Venid bien preparado de antemano y tened bien aprendidos los párrafos a fin de que luego veáis más claro que el profesor no dice sino lo que está en el libro. No obstante, aplicaos de veras a escribir, como si os dictara el Espíritu Santo.” Madrid, Cátedra, p. 157.

o estudante deveria tirar proveito do contato com as mulheres.²³² Fausto, por exemplo, da medicina havia colhido o poder e a glória. Ele sabia que sua medicina em nada tinha se empenhado para ser verdadeiramente eficiente. O que faziam as profissões eram perseguirem o que lhes interessava no mundo terreno. No autógrafo gravado no álbum do estudante, o demônio deixa a frase:

*Erigit sicut Deus, scientes bonum et malum.*²³³

A frase no Gênesis é a resposta da serpente para Eva, no seu empreendimento de fazê-la pecar. Eva aspira ser como Deus. *Sereis como Deus, sabedores do bem e do mal.* O demônio fazia seu papel, mas advertia: “Embora igual a Deus háis! de sentir temor”.²³⁴ A cobra que tentou Eva é “parente” de Mefistófeles. A tentação de Mefistófeles a Fausto é semelhante. O demônio incentiva Fausto a ser como Deus, a conhecer a essência e a criação do mundo, no movimento de destruição e construção. Fausto revigora um desejo que já pertence à ancestralidade humana. Revigora-o agora a partir de outro estágio do pensamento humano. O doutor inaugura o desejo de liberdade e autoconfiança que germinou em Eva, e a frase do demônio - “*Por igualar-te a Deus, afligir-te-ás de sobra!*”,²³⁵ - talvez não surta o mesmo efeito. O homem não se sentirá mais amedrontado pelo pecado. O pecado, a destruição, a remodelação do instituído será, agora, válida como experiência, e Fausto na sua “vontade de poder” assume os riscos.

²³² Goethe neste momento faz uma crítica demoníaca e severa ao conhecimento voltado às utilidades, aos interesses, que faltam com a essência e a verdade, que não visam senão a iludir os estudantes ou a dar glórias aos professores que fingem saber, quando na verdade decoram os manuais. Há uma ridicularização do que é dado como conhecimento na época, o que não quer dizer que esta crítica não sirva para a nossa época.

²³³ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 94.

²³⁴ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 97.

²³⁵ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 94.

Mefistófeles exalta a abundância sensual da vida, ri da intelectualidade ilustrada da época, elimina o espírito da unidade do universo. O saber teórico da tradição merece risos, pela coloração mortuária e triste que apresenta. Argumenta sobre a inutilidade dos estudos universitários da forma que, até então, vinham sendo realizados. “Gris, caro amigo, é toda teoria,/E verde a áurea árvore da vida”.²³⁶ Há uma desvalorização da rígida teoria em favor da espontaneidade que flui na vida. Aquele que especula, segundo Mefistófeles, roda constantemente em círculos, como um animal, guiado por um gênio mau, enquanto na natureza tudo flui na maior espontaneidade sem que ele o perceba. O homem perde o festival do universo.

Consolidado em sangue, temos realizado o pacto entre o demônio e Fausto. O mundo exterior sempre fora para Fausto um problema. Ele não saberia como se adaptar a ele sem a colaboração de Mefistófeles.

Fausto:

Com esta longa barba minha,
Falta-me o jeito airoso, a linha;
O ensaio ser-me-á infecundo;
Jamais soube adaptar-me ao mundo,
Ante outrem sinto-me tão miúdo,
Sempre estreei sem jeito em tudo.²³⁷

O Demônio o ajudará a conquistar, aos poucos, a confiança em si mesmo:

Mefistófeles: “Hás de saber viver, assim que em ti confiares”.²³⁸

²³⁶ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 97.

²³⁷ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 95.

²³⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 95.

2.5 NA TABERNA DE AUERBACH EM LEIPZIG E A COZINHA DA BRUXA

*Ver o pequeno mundo, e o grande, eis o mistério.*²³⁹

O pequeno mundo começa para Fausto numa reunião de alegres jovens beberrões e boêmios. Ali o mundo se apresenta como um jogo de inutilidades. As conversas fluem sem objetividade. Revelam através das cantigas obscenas e debochadas um pensamento sobre a sociedade e a vida. A “canção da pulga” zomba dos parasitas (a pulga) da nobreza.²⁴⁰ Há uma alegria despreocupada, “um jogar conversa fora”, seguido de cantorias. Os estudantes ali reunidos parecem nada mais desejar da vida senão o divertimento. Depositam suas vidas nas mãos de um chefe (um político) a fim de que ele zele por elas, enquanto gozam da sua menoridade. Não aspiram a uma maioridade e nem se preocupam com ela. Dessa forma parecem bem enquanto instalados na tradição.

Cantam:

Mas não nos falte um chefe que nos reja;
Convém que um Papa aqui se eleja.
Sabeis que qualidade alta²⁴¹
Decide o voto, o candidato exalta.²⁴²

²³⁹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 95. O pequeno mundo se refere às cenas que seguem até a morte de Margarida. Fausto: o grande mundo é o que começa na corte do Imperador (Fausto II).

²⁴⁰ *Era uma vez um rei,/ De uma pulga era possessor,/ Queria-a como a um filho,/Tinha-lhe tanto amor./ Seu alfaiate, prestes,/ Chamou: Ao nobre bicho/ Mede as mais ricas vestes,/ E calças a capricho! / A seda e a brocados/ Fazia agora jus,/ E a jaquetões bordados,/E a fitas e uma cruz./E se tornou ministro,/Com ordem estrelada;/ Seus manos, no registro/ Da corte, gente grata./ E a corte toda vinha/ Morrendo de mordidas,/A pajem e a rainha,/ Doidas e roidas,/ Sem poder rechaçá-las/ Ou moê-las; era a ordem/ Podemos nós calçá-las/ Tão logo, quando mordem.* Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 103.

²⁴¹ Haroldo de Campos faz referência à ironia contida nestes versos. A alusão a um Papa, segundo Campos, faz alusão a uma prática jocosa dos estudantes do tempo, inspirada na lenda medieval da Papisa Joana, em que a escolha do ‘rei da festa’ deveria passar pela prova da palpação dos testículos (“sabeis qual a qualidade que pesa na balança, para elevar um homem a essa dignidade.”) CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.* p. 88.

²⁴² Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 97.

Mefistófeles pretende apresentar a Fausto como a vida pode ser vivida com menos angústias, sem tanta busca. A taberna, julga o demônio, é um bom lugar para Fausto ver como a vida pode ser fácil e cheia de prazeres. A despreocupação da Taberna, segundo Mefistófeles, poderia ser uma boa maneira de fazer Fausto perceber que nem todos são problemáticos diante da existência. Nem todos questionam a existência como ele faz. Mefistófeles haveria de fazê-lo observar a vida por outro ângulo, muito mais divertida.

Mefistófeles:

Para este povo, todo dia é festa.
 A graça é pouca, mas, havendo quem aplauda,
 Cada um resolve alegre em sua estreita roda,
 Como gato, a brincar com a cauda.
 Enquanto uma enxaqueca não os incomoda
 E lhes dá crédito o patrão,
 Ledos e sem cuidado estão.²⁴³

Mas Fausto jamais poderia ser um deles. Não era essa a maneira que ele havia escolhido para habitar o mundo. Nele, fervem as aspirações existenciais em busca de algo infinitamente maior, que signifique realmente uma vida em plenitude. Diferente de Fausto, Mefistófeles se diverte com a música e com as palavras dos estudantes embriagados. Fausto demonstra reação à situação. Preso ainda à tradição, em que todas as ações deveriam ser submetidas aos conceitos da razão, Fausto não verifica ali nada que venha ao encontro de suas buscas. A festa cresce e se transforma em uma festa de porcos. Os estudantes perdem os limites na embriaguez. Cantam: “Canibalmente bem estamos/ Que nem quinhentos suínos.” Tudo vira um festim canibalesco.

²⁴³ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 100.

O demônio participa com entusiasmo. Ali pode realizar todas suas peripécias, fica completamente à vontade para atuar. Mostra seus poderes fantásticos, embriaga os estudantes e os bestializa ao extremo. Ali, é o próprio terreno do demônio. Todos estão em seu poder. A razão em nada interfere e nem dita normas de conduta. A orgia prevalece. A carnavalização da vida atinge seu limite máximo. Os efeitos ilusionísticos de Mefistófeles envolvem e mantêm seguras a rédeas das bestialização e da orgia.²⁴⁴ Aqui o lampejo divino da racionalidade não faz mais sentido, ele está a serviço do demônio. Assim, Mefistófeles se vangloria de que os homens não percebem a presença do demônio nem quando estão suspensos pelos colarinhos.

Segundo Hauser,²⁴⁵ a sociedade alemã do final do século XVI estava dominada por dois grupos: os altos funcionários da Corte e do Estado, formando uma espécie de nova vassalagem satélite dos príncipes, e a burocracia interior, constituída pelos mais obedientes servos dos mesmos príncipes. Uns desforravam-se do servilismo perante os superiores com brutalidades perante os inferiores e outros faziam da disciplina um culto, considerando os superiores como diretores espirituais da própria conduta, e dos cumprimentos dos seus deveres uma religião. Os estudantes eram a parte da sociedade despreocupada com tudo o que acontecia, e giravam, segundo Mefistófeles, em seu estreito século, como os gatos em torno de sua cola.

Na taberna Mefistófeles parecia presidir uma pequena assembléia demoníaca. Todos estavam envolvidos e divertiam-se com as piadas a respeito do clero e dos políticos. Mefistófeles apontava para todos os contra-sensos aos quais os nobres estavam expostos.

²⁴⁴ A utopia quiliástica ou milenarista baseava-se, então, na realização presente das aspirações humanas mediante o dispêndio das energias orgiásticas em busca do prazer instantâneo físico, sensualista e irracional (no sentido de não planejado e entendido intelectualmente) que, em grande medida, se funda na incomunicabilidade, fruto da crise da escritura medieval e que terá íntimo parentesco com o experimentalismo do empirismo renascentista". MENEZES. *A Crise do Passado. Modernidade: Vanguarda. Metamodernidade*. p. 13.

²⁴⁵ HAUSER. *História Social da Literatura e da Arte*, p. 758.

Estes rejeitavam os franceses, mas era com os seus vinhos que se embriagavam e se divertiam. Os alemães (séculos XV e XVI) imitavam em tudo o estilo aristocrático palaciano francês. Era uma imitação servil aos hábitos e à arte francesa. Os palácios alemães do século XVIII, por exemplo, eram imitações de Versailles, construídos com um luxo desproporcional à fortuna e aos recursos dos principados, na sua maioria muito pobres. Tanto que o estudante Frosch diz, “No me hables más que de mi Leipzig. Es un pequeño Paris, y da buenas modales a su gente.”²⁴⁶ Havia um acentuado gosto francês e um desdém pelas tradições nacionais.

Fausto, entediado, não se diverte com a situação. Deseja sair dali quando Mefistófeles o alerta: “Espera um pouco, que a bestialidade/Vai revelar-se sem demora”.²⁴⁷ O vinho derramado por Siegel (um dos estudantes) vira fogo e dá início a alucinações fantásticas. Mefistófeles, sob os olhares assustados, comanda, com gestos solenes, uma ida ilusionística aos vinhedos.

Diante da situação, Fausto se mostra entediado. Para ele o mundo não podia ser essa taberna de estudantes embriagados e envolvidos bestialmente pelos poderes de Mefistófeles. O demônio, por sua vez, percebe que falhou. Fausto não se entusiasma com suas peripécias. Sua primeira tentativa de apresentar o mundo a Fausto parece não ter sido coroada de sucesso. Para o demônio, este era o mundo que devia encantar a Fausto, porém não foi isso o que aconteceu. O mundo dos prazeres, das mulheres, do jogo, e das paixões passageiras, das bebidas, das orgias, apresentado dessa maneira, não o seduziu.

Mefistófeles esquecera que Fausto não era mais um jovem. Já estava na meia idade. Provavelmente faltava-lhe a juventude para se encantar com a inconseqüência da existência, com essas paixões que a juventude amava, com a irresponsabilidade das bebedeiras nas tabernas.

²⁴⁶ Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 1991.

²⁴⁷ Belo-Horizonte-Rio, Villa Rica, p. 107.

O demônio conclui, então, que Fausto necessita de juventude. Sendo jovem certamente ele se deixaria envolver pelos prazeres imediatos, pelo conhecimento superficial da existência.

Mefistófeles leva Fausto à cozinha da bruxa. Lá, provavelmente, encontraria a solução para os problemas de Fausto e também para o seu problema, ou seja, a aposta. O rejuvenescimento do doutor poderia ser a solução.

Fausto:

Da mágica infernal repele-me a loucura;
 Acaso me prometes cura
 Neste sarapatel do qual delírio emana?
 Peço conselhos de uma velha indouta?
 E me subtrai a vil chanfana
 Trinta anos da carcaça rota?
 Tens só isso? Ai de mim! Já se me encobre
 Toda a esperança! O engenho esperto
 Da natureza uma alma nobre,
 Um bálsamo ainda não têm descoberto?²⁴⁸

Fausto questiona se não há outro modelo para encontrar a juventude. Segundo Mefistófeles, o outro modo seria a vida simples do campo. A vida em contato com a terra, na simplicidade da natureza. Arando, plantando, dormindo cedo, tendo uma vida saudável. Vivendo em extremo contato com a natureza, conservando-se a si mesmo e a sua mente.²⁴⁹ Fausto admira essa proposta. Porém, sabe que já mergulhou no progresso, na sede de viver a rapidez das conquistas. Está dinâmico e ganancioso demais para a passividade da vida campestre. Sua ânsia de conhecimento não o deixaria em paz na serenidade e simplicidade do campo. Sua paixão agora é pelo espaço infinito, por um mundo muito mais amplo e menos calmo que a vida natural. Há uma nostalgia benfazeja na vida simples que o fascina, porém

²⁴⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p.111

²⁴⁹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 112.

sua alma a repele, seus desejos têm pressa, querem ser saciados com eficiência e rapidez. Dessa maneira, Fausto aceita ser rejuvenescido artificialmente: “Pois venha a bruxa, então, amigo.”²⁵⁰ A magia conseguiria, sem dúvida, satisfazer Fausto.

A tenda da bruxa é um lugar onde a racionalidade com todo o seu poder não instalou seu trono como absoluto. Fausto se submete a um mundo de palavras sem nexos.²⁵¹ Nestas palavras sem nexos podemos ver Goethe metaforicamente zombando da racionalidade iluminista. Agora um amontoado de palavras sem nexos resolve a situação de Fausto, ou seja, confere a Fausto a juventude. Um amontoado de irracionalidades desvendava o mistério da busca humana. A irracionalidade acaba por ser solução. Ou, diríamos, há racionalidade no que o iluminismo se acostumou a chamar de irracionalidade, isto é, há conhecimento e verdade no “sem nexos”. O mito está pleno de racionalidade, pois é apenas “outra” forma de “olhar” para a realidade, conforme afirmamos na introdução.

Fausto se vê no ambiente da bruxa envolvido por ingredientes e animais, pelo universo da magia de sobrevivência do mundo gótico, pelas fantasmagorias nórdicas.²⁵² Uma espécie de humorismo dramático e grotesco permeia todo o diálogo, uma zombaria. Nas mãos da bruxa o sobrenatural perde o seu caráter teológico e assume um caráter humano. Estavam assim diluídas as fronteiras entre o mundo dos poderes transcendentais e o mundo natural.

A bruxa grotesca, ainda medieval, não reconhece Mefistófeles. Ele também havia destruído a tradição. Não deixava mais à mostra seus “Pés de Cavalo”, usava roupas de fidalgo, a fim de melhor se misturar à sociedade (era um demônio da modernidade). As roupas e todas as artificialidades o colocavam dentro da sociedade. Assim, a renovação de

²⁵⁰ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 112.

²⁵¹ Segundo Otto Maria Carpeaux: Na verdade Goethe só quis botar coisas absurdas, bárbaras, nórdicas, na boca da bruxa para fazer resplandecer tanto mais a imagem de Helena, a mais bela mulher da antiguidade grega (*Fausto*). (Prefácio) Rio, W. M. Jackson Inc, 1948, p. XII).

²⁵² Goethe era fascinado por este mundo (sob a influência de Herder). Retomou estes conhecimentos durante sua estada em Roma, ao se encontrar com o manuscrito do *Urfaust*. Goethe trabalhou na Cozinha da Bruxa, bem como a Bodega de Auerbach em Leipzig, durante sua estada em Roma, em fevereiro de 1788, e foram partes anexadas ao *Fausto* posteriormente. CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. p. 89.

Fausto passa pelas roupas e artificialidades, pela aparência. A sociedade de consumo da modernidade vai dar valor a essas artificialidades, incentivadas ao máximo pela publicidade e pelas regras do consumo. No diabo da modernidade não há mais chifres, nem pés de cavalo. O demônio esconde seus pés dentro de finos sapatos. A fantasia medieval havia atribuído ao demônio, além dos pés de cavalo, chifres, rabo e corvos. Fantasiado de demônio moderno, a bruxa não poderia reconhecer Mefistófeles.²⁵³

O demônio era, agora, um perfeito burguês, com falas e gestos elegantes. Vemos aí a representação dos dois mundos entre os quais Fausto transitava, o medieval e o que tentava se construir, o da modernidade, ou seja, de um lado a tradicional bruxa e, de outro, um demônio que já assumia uma aparência de fidalgo do renascimento.²⁵⁴

Mefistófeles:

O nórdico avejão já não está na moda;
Onde vês garras, chifres, rabo?
E quanto ao pé, que não dispense, sinto
Que em público me faz de malvisto e de intruso;
Eis por que, como mais de um fidalgão distinto,
Há tempos panturrilhas falsas uso.²⁵⁵

²⁵³ *Perdoai-me, ó mestre, a rude saudação!// Nenhum pé de cavalos vejo./ E os vossos corvos, onde estão?*” Belo Horizonte-Rio: Villa Rica, 1991, p. 118.

²⁵⁴ Esse é o dualismo renascentista que podemos observar realizar-se em todos os âmbitos da vida neste contexto de transição. Podemos citar, por exemplo, nas artes plásticas: Rafael, Botticelli e ainda um Arcimboldi e um Bosch. Todos se constituem em novos enfoques de uma mesma realidade. Todos fruto da crise religiosa, do aparecimento do Estado unificado, do advento da economia de mercado e da nova classe que dela se serve, da transformação dos burgos em cidades, da crise no pensamento escolástico e da lógica justificadora da crença, do florescimento das línguas vulgares e do desaparecimento do latim tido como língua culta. Havia uma constante busca de novas maneiras de abordar a mesma realidade. As artes falam destas maneiras através de suas variadas iconografias, daí no *Fausto* termos a bruxa, caricata e grosseira, com seus medonhos ajudantes que pertencem à iconografia medieval, e Mefistófeles, que toma ares cavalheirescos, um demônio “ilustrado” que olha a bruxa de cima, com desprezo pela tradição à qual ela pertence, assume a iconografia moderna. CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. p. 89-90, e MENEZES. *A Crise do Passado*. p. 27.

²⁵⁵ Belo Horizonte-Rio: Villa Rica, 1991, p. 118.

O homem se tornou, então, o próprio demônio, que agora lança mão da artificialidade para atingir seus objetivos. Deseja alcançar o desconhecido, desvendar os mistérios da existência, elaborar um novo conhecimento sobre o universo. Tais recursos propostos pelo demônio pareciam fazer sentido para Fausto.

Goethe parece denunciar a superficialidade que pode banalizar a vida e pode carregar atrás de si uma existência sem significado, embora de nobre aparência. O homem da modernidade, a exemplo de Fausto, terá no dinheiro a principal fonte de poder e de barganha com o demônio, ou seja, com o progresso. Dessa maneira, o demônio com a iconografia da Idade Média passou a pertencer aos livros de ficção. Com esse demônio medieval, que tinha como missão inibir, os homens nada ganharam.²⁵⁶ Esse demônio não deixava espaço para as transformações, ele era um guardião da tradição por coerção. O demônio medieval não era nada amigável, porém este outro que se revela na modernidade traz uma certa sedução nas suas ofertas. O medieval lançava sobre a humanidade temores e ameaças. Desse demônio os homens estão livres, mas não estão livres desse mal. O demônio da modernidade tomou novas formas, faz outras mágicas ilusionísticas (a publicidade, a farmacologia moderna do rejuvenescimento por exemplo), atua em outros campos e com outras armas.

O Gênio Mau se foi, mas os maus têm ficado.
Sou cavalheiro como os mais, aliás;
Podes chamar-me de Senhor Barão;
De meu fidalgo sangue não duvidarás;
Olha pra cá, eis meu brasão!²⁵⁷

²⁵⁶ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 125.

²⁵⁷ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 119.

A bruxa enfileira um mundo de palavras sem sentido²⁵⁸ que desconcertam Fausto. Mefistófeles diz que a arte das bruxas é antiga, indecifrável, mas, ao mesmo tempo, nova, pois em todos os tempos se tem o costume de difundir o erro em lugar da verdade.

Mefistófeles:

É de mistério igual para um sábio e um simplório
 É velha e nova, amigo, a arte;
 Semear o erro em vez da verdade
 Por três e um, e um e três, em toda parte,
 Tem sido uso, e em qualquer idade.
 Assim leciona-se e se palra a gosto,
 A lidar com o bufão, quem estará disposto?
 E os homens, quando estão a ouvir frases de estilo,
 Pesam que deve haver o que pensar naquilo.²⁵⁹

Fausto no espelho encontra a imagem de Helena. Ela o deixa fascinado. Esse é para Mefistófeles o grande passo. A partir de agora, Fausto verá Helena em qualquer mulher. Pelo amor da mulher, Fausto se prenderá ao mundo, a exemplo de Adão, no relato bíblico, que se prendeu ao mundo terreno pelas mãos da mulher. Mefistófeles sabe que um Fausto adolescente nascerá, no momento em que ele sorver a taça do rejuvenescimento. A taça, que antes representava a morte, trazia agora o suco mágico da juventude. A celebração é rodeada de um mundo de coisas grotescas. Fausto aceita sorver a taça com desconfiança. Fausto não é mais o mesmo, nele já se operam as mudanças. Apresenta um pouco mais de autoconfiança diante das coisas do mundo. Faz imperar sua vontade. Renasce para o amor.

²⁵⁸ A tabuada mágica, o um-dois-três das feiticeiras (das Hexen-Einmaleins) é um verdadeiro non-sense, como as adivinhações proferidas pelas bruxas do Macbeth, e oferece por antecipação o sabor quase dadaísta das ficções gramaticais de um Cristian Morgenstern. O Hokuspocus da bruxa arremeda, burlescamente, os oráculos sibilinos... (CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. p. 90-91)”.
²⁵⁹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 121.

Mefistófeles:

Com este licor na carne abstêmia,
Verás Helena em cada fêmea.²⁶⁰

Na “Taberna de Auerbach”, na “Cozinha da Bruxa” e, posteriormente, na “Noite de Valpurgis”, verificamos situações em que o personagem é colocado diante de experiências completamente novas à sua vivência. A razão teórica nessas situações não é concebida como faculdade da unidade absoluta para o conhecimento como sempre quis a metafísica da tradição, ou seja, como a faculdade de adquirir conhecimento sem o auxílio da experiência. Há nessas situações, podemos dizer, uma constatação do personagem de que a razão teórica pode não ser o único caminho para pensar e sentir o mundo. A magia não pode ser verificada mediante qualquer experiência metódica. Para o doutor esta era uma posição totalmente oposta ao seu tradicional conhecimento do mundo, mas que muito lhe interessava. Verifica que dá um passo para a necessidade de reformular as questões do intelecto. Estas deveriam, a partir de então, adquirir outra conotação: a razão deveria trabalhar com o unitário e não com o fragmentado.

A magia confere a Fausto uma abertura à multiplicidade da realidade, onde as fronteiras entre *mito* e *logos* não estão separadas. Ou seja, a razão não está descartada, mas participa do conhecimento do mundo em harmonia com as sensações. A razão não desbanca o mito, mas o incorpora como conhecimento.

O pacto com Mefistófeles já prenuncia esta atitude de renovação, e através dele vê-se afirmar-se uma nova postura a ser assumida perante o mundo.

Fausto, então, questionará: “ si la razón no es mucho más racional cuando logra esa otra comprensión en algo que excede a la misma razón”.²⁶¹ Fausto irá se libertar pelas

²⁶⁰ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 123.

²⁶¹ GADAMER. *Mito y Razón*. p. 22.

diferenças e pela multiplicidade das experiências. Ele se reconhece sujeito do conhecimento, pois não se enrijeceu diante da novidade que o mundo lhe apresenta como possibilidade de auto-conhecimento, que, metaforicamente, no *Fausto* é o pacto.

Na “Taberna de Auerbach”, bem como na “Cozinha da Bruxa”, evidencia-se um mundo mítico, onde a razão não está em completa possessão de si mesma. Embora lhe cause repulsa o agir da bruxa, Fausto se entrega a sua poção rejuvenescedora. Deseja-lhe a bruxa: “Faça-vos bom proveito o trago!”²⁶²

Mefistófeles:

Vem, vem depressa, eu te conduzo;
Terás de transpirar do modo mais profuso,
Para que dentro e fora a força vá atuando.
Da nobre ociosidade o apreço, após, te ensino,
E em breve sentirás, com o gozo mais genuíno,
Cupido a estrebuchar-se em lépido desmando.²⁶³

Fausto quer ainda mirar o espelho, onde vê Helena, a mulher idealizada que tem na alma.

Mefistófeles:

Com o licor na carne abstêmia
Verás Helena em cada fêmea.²⁶⁴

²⁶² Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 122.

²⁶³ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 123.

²⁶⁴ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 123.

2.6 A TRANSFORMAÇÃO DE MARGARIDA

Fausto, jovem e enfeitiçado com a “beleza de Helena”,²⁶⁵ sai às ruas. Leva na lembrança a Helena idealizada vista no espelho mágico na tenda da bruxa. Recordemos as palavras de Mefistófeles: “Com este licor na carne abstêmia/ verás Helena em cada fêmea.” Ao ver Margarida, encanta-se com sua beleza, com seu jeito simples de moça do povo, filha da aldeia humilde e religiosa. A seus olhos ela se revela como a mítica Helena e ele suspira por ela, como suspiraram os troianos pela bela Helena. Mas em Margarida nada é idealizado. Ela circula nas ruas da aldeia, e não na idealidade.

Fausto deseja possuí-la e para isso está disposto a qualquer coisa. A ajuda de Mefistófeles torna-se, mais uma vez, imprescindível.

Margarida é uma moça ingênua, segundo o demônio, chegada ao confessionário, embora dele não necessite, pois está muito distante dos pecados.²⁶⁶ Assim, deduz-se que ela não é presa fácil. Fausto, por sua vez, exige de Mefistófeles eficiência. Ameaça encerrar o pacto caso o demônio não lhe consiga Margarida. Nessa atitude observamos uma certa segurança perante as coisas do mundo, uma relativa firmeza nas suas exigências, uma autonomia de sua vontade e capacidade de barganhar para conseguir o que deseja. O poder de barganha entra na vida de Fausto. Constata-se o “progresso” realizado por Fausto na sua postura diante de seus desejos. Fausto “deseja” e elabora seus próprios caminhos para satisfazer-se.

O Fausto da modernidade não encontrará limites às suas realizações, a velocidade é a meta, tudo deve acontecer imediatamente.²⁶⁷ Ele se expõe aos ambientes que

²⁶⁵ A mítica Helena de Tróia.

²⁶⁶ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 124.

²⁶⁷ *Tivesse eu sete horas de prazo, / Do diabo não faria caso, / Seduziria essa menina.* Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 125.

prometem aventuras, poder, transformação de si mesmo e do mundo. Acredita em si e nas suas conquistas. Não é passivo. Não espera ajuda da Divindade. Aqui a história que aparecia como história da salvação é agora a procura de uma condição de perfeição intramundana, que mais adiante, na Segunda parte do *Fausto*, se transformará na história do progresso, em que o valor final será criar condições sempre novas para a renovação. O personagem de Goethe é um homem de ação. Quer agir e atuar no mundo, percebe que tudo depende exclusivamente dele. A moralidade, por vezes, terá o ranço dos sermões e será ironizada.

Fausto:

Meu mestre na arte da honradez,
Deixa-me em paz com sermões seus!
Saiba, para o que der e vier,
Se eu hoje à noite não tiver
Nos braços o anjo de mulher,
À meia noite, dou-lhe o adeus.²⁶⁸

Fausto contrasta com o mundo de Margarida. A vida erótica, antes completamente sem sentido para ele, assumia, agora, um caráter prioritário. Seus interesses, antes voltados para os livros, se revertem em interesse pela artificialidade das roupas elegantes, que transformam sua aparência. Aparentar emprestava significado a sua vida. O corpo passou a ter validade nas mudanças assumidas pelo personagem. Mas esse aparentar para Fausto nada mais era senão uma forma necessária para suas novas buscas.

Mefistófeles vê os primeiros progressos de Fausto como uma pequena vitória. Fausto já lhe parecia bastante entrelaçado ao “novo tempo”. Ao demônio, bastava agora

²⁶⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 124.

incentivar e afirmar esse mundo na alma de Fausto para não deixar morrer o seu fascínio. Fausto jamais voltaria à vida contemplativa. Não depois de conhecer o amor.

Para Mefistófeles, tudo parecia estar a seu favor; a ele restava apenas dar os “empurrõezinhos” corretos para que isso se realizasse completamente. Mefistófeles estava seguro de que tudo ocorria conforme suas expectativas. Fausto demonstrava mobilidade e desenvoltura diante da vida. Adquirira confiança em si mesmo, atitude que o tornava mais ativo perante suas ações na sociedade. No contexto das realizações de suas aspirações, o gozo dos prazeres mundanos adquirem significado. Na sua metamorfose, Fausto é um homem de decisões rápidas, sai em busca da sua presa, e confronta-se com o mundo de Margarida.

Fausto:

Tivesse eu sete horas de prazo,
Do diabo não faria caso,
Seduziria essa menina.²⁶⁹

Embora as idéias de modernidade rondassem as consciências, os costumes da maioria do povo ainda permaneciam medievais. Ao mesmo tempo em que se formavam na sociedade elementos tipicamente “modernos”, como a noção de progresso da cultura e da história, subsistiam paralelamente outros elementos típicos de um ambiente dominado pelos pensamentos teológicos e feudais.²⁷⁰ A aldeia onde Margarida morava era um exemplo: voltada à religiosidade, repleta de preconceitos e medos, submissa ao clero, dedicada ao trabalho, aos afazeres domésticos, às pequenas e alegres festas populares da Igreja, às fofocas a boca pequena, às buscas casamenteiras, às esperanças singelas, enfim aos dias que iniciam e terminam com o toque nostálgico dos sinos da igreja.

²⁶⁹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 125.

²⁷⁰ MENEZES. *A Crise do Passado*. p.11.

O povo da aldeia em que Margarida morava tem suas referências num contexto medieval que a Alemanha viveu nos séculos XIV-XV e XVI. Os povos das aldeias alemãs eram oprimidos pelos funcionários da Coroa, jamais essas pessoas haviam conhecido outro estado de coisas que não fosse a servidão. Junto à pobreza sempre crescente, desenvolveram também ideais de submissão total, de lealdade inabalável. A Igreja da Alemanha destes séculos (XV-XVI) tinha no poder dos príncipes a sua orientação espiritual. Eram eles que faziam nomeações para os cargos da Igreja e tinham o controle da educação religiosa. A Igreja assim estabelecida pregava o dever da obediência ao governo, confirmando o “direito divino” dos príncipes, mantenedores da mentalidade conservadora.²⁷¹

A partir de então, os confrontos com a diferença, com o outro tornam-se uma constante na vida de Fausto. Na sua primeira metamorfose, esbarrou com Wagner, que estava disposto a compactuar com a tradição. Agora, confronta-se com toda uma aldeia (com a sociedade) e com o amor de Margarida. Sua relação com a diferença, neste momento, assume novas características. Antes, víamos um Fausto angustiado, tentando encontrar uma saída para sua existência; agora, temos um Fausto aparentemente mais seguro, que encontrou o amor e novas possibilidades para sua trajetória. A sociedade não lhe pesa em nada, pesam nesse momento os seus problemas e as suas conquistas interiores, somente aquilo que lhe vai na alma. O centro é ele mesmo. Ele busca o centro dentro da sua própria individualidade. Aparece, então, um paradoxo: ao mesmo tempo em que ele deve ser aberto para o progresso (para a ação), ele é individualidade, por isso o vemos tão vulnerável às crises e às angústias.

²⁷¹ HAUSER. *História Social da Literatura e da Arte*, p. 754.

Na sua individualidade, dentre outras coisas, ele faz valer suas pretensões e adquire autonomia no agir e responsabilidade sobre os seus atos.²⁷²

O pequeno mundo de Margarida já havia feito parte da vida de Fausto na infância. Lembremo-nos que foi o som dos sinos que o fizeram reviver exatamente por transportá-lo para uma época “ingênua”. Porém, o médico já não se reconhece mais nesse universo. Fausto já aceitou ser um destruidor, que está diante da nova cena no palco da história humana, enfrentando e interagindo com o mundo. Fausto cresce e se desenvolve “nas mãos” de Mefistófeles. O seu conceito de homem e de sociedade mudou. Ele deveria agora construir, fazer surgir uma nova sociedade.

A aldeia de Margarida fazia parte da nostalgia da sua alma, de algo que havia deixado completamente para trás no mundo da sua infância e que permanecia intacta na idealidade de seus pensamentos. Por outro lado, ele sabia que nada retorna na vida a não ser em recordações saudosistas. Através das recordações, podia sentir o sabor que tinham, na sua infância, os dias nos lugares simples. Este mundo pertencia às recordações, mas enchiam de mansidão sua alma. Os sinos que o salvaram da morte, trazendo à lembrança sua infância, se renovam, agora, na simplicidade das casas e na alma das pessoas que ali viviam

²⁷² Nos referimos ao princípio de subjetividade, característica da modernidade, conforme descrito por Hegel, com quatro conotações: individualismo, direito à crítica, autonomia do agir, e a filosofia idealista. Estas conotações se revelam na Reforma, no Iluminismo, e na Revolução Francesa. A Declaração dos Direitos do Homem e o Código Napoleônico vão dar o livre arbítrio como fundamento substancial do Estado. Habermas cita Hegel: “Considerou-se que o direito e a eticidade se fundamentava no terreno presente da vontade do Homem visto que anteriormente eram apenas um mandamento divino emanado de fora, escrito no Antigo Testamento ou na forma de um direito particular constando de velhos pergaminhos na qualidade de privilégio, ou de tratados”. HABERMAS. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. p. 28.

Fausto no quarto de Margarida nos deixa claro seu saudosismo:

Salve, ó clarão crepuscular
 Que neste asilo te entreteces!
 Enche-me o coração, do amor doce penar,
 Que na aura da esperança o teu langor aqueces!
 Como respira aqui quietude,
 Senso de acordo, de confiança,
 Nesta escassez, que plenitude!
 Neste cubículo, ah, que bem-aventurança!
 (largando-se na poltrona de couro ao lado da cama de Margarida)
 Recebe-me, ora, ó tu, que já acolheste, antanho,
 No braço um mundo extinto em regozijo e em dor!
 Trono patriarcal, que já mais de um rebanho
 Alegre circundou da criança em flor!
 Aqui com rosas infantis na face,
 Na noite de Natal, talvez o meu amor
 Do venerando avô a murcha mão beijasse.²⁷³

Todo lamento de Fausto é de saudosismo. Ele próprio se questiona nessa atitude de contemplação, que parecia não mais fazer parte de sua alma. Ao mesmo tempo percebe que não rompeu definitivamente com a tradição, ela ainda faz eco em sua alma. O conflito de Fausto está no fato de que nem tudo na tradição deve ser destruído. Há valores cultivados pela tradição que merecem ser preservados, ou até reelaborados, mas jamais extintos, porque eles não pertencem a este ou aquele momento histórico, mas aos homens. Aos homens e não ao Homem. Observamos que não se trata de uma retomada da noção de essência no sentido metafísico, mas de uma consideração fenomenológica acerca do problema.

Fausto:

Que emoção sinto, estranha e doce!
 Que me põe na alma este langor espesso?
 Miseró Fausto! Ah, já não te conheço.²⁷⁴

²⁷³ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, 127.

²⁷⁴ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 128.

Margarida era a personificação de um mundo que na consciência de doutor pertencia à idealidade. Fruto dele, Fausto julgava-a possuidora de uma alma modesta, ingênua, dedicada às coisas da casa, às orações e aos cuidados com a mãe viúva. E Margarida, a princípio, nos parece, reunia essas qualidades. Essas pequenas coisas, partes essenciais desse universo, encantavam Fausto. Ela o encantava. Ela era a mais pura representante desse universo. Sua beleza tinha um sentido celestial para ele. O homem da modernidade se torna sentimental às coisas da vida simples, admira-as como tesouro perdido deixado muito longe na Idade de Ouro de sua humanidade.

Fausto sabia que a sua alma já se encontrava corrompida pelos fascínios que a sociedade que irrompia propiciava, tinha certeza de que dificilmente se desprenderia de tais fascínios, tanto que Fausto se deixa rejuvenescer pelo meio artificial em detrimento da via pura e calma do homem do campo. Essa via, além de lenta, requer disciplina e amor à pureza da vida, coisa que a sociedade que ele inaugura irá desconhecer. Os meios artificiais do progresso tecnológico oferecem imediatividade de soluções. A velocidade do progresso não suporta demoras. Fausto entrou na roda da vida moderna. O mundo de Margarida passa a pertencer a um imaginário mítico que será de agora em diante cultuado. Porém Margarida é real, uma representante deste mundo concretizada em carne, um objeto raro e pode ser sua, basta agir.

Fausto lamenta, em parte, a perda de um mundo mais voltado ao natural, Esta será a lamentação dos homens da modernidade. O mundo desenfreadamente materialista, repleto de promessas numa sociedade técnico-científica, dissolve os valores sagrados, e o homem moderno acaba por ter que lamentar o fato de que a modernização ameaça valores que pertencem à alma e à própria liberdade.

Mas Fausto, neste momento do drama, se deleita com a desobediência, com a destruição do estabelecido, com a busca das leis na sua própria vontade. O Fausto da modernidade tem sede de desenvolvimento, de poder, de amor. Margarida, por sua vez, compactua com a vida modesta, nada sabe do desenvolvimento. A vida simples lhe parece a única opção possível, dentro do conhecimento que tem do mundo. Moça simples, jamais poderá almejar qualquer coisa além do que a pobreza pode lhe dar. Fausto ama esse estado de conservação na pureza na qual se encontra a moça. Há calma e pureza na presa de Fausto (Margarida) e isso o fascina. Um cordeiro a ser imolado no banquete que é a vida. A vida da modernidade deixou os seus cordeiros desamparados, são presas fáceis, na mira dos poderosos. Sem conhecimento da amplitude do mundo, eles tornam-se presas vulneráveis. Fausto assimila bem todas as lições ditadas pelo demônio e por momentos até o surpreende. “Arranja-me a mocinha. Entrementes. Para ela arranja-me uns presentes”. Mefistófeles: “Presentes, já! Bem! Bem! não falhas na conquista”. Fausto antes jamais pensaria em presentes como um valor, a espiritualidade da alma era seu maior valor. O objeto com valor de troca ou de barganha nunca havia feito parte da sua vida. Mas ele muito rápido aprendeu que este era o jogo do seu tempo. O poder estava nas mãos dos que possuíam o que trocar. Daria presentes e deveria receber em troca a mocinha. Esta parecia ser a regra. Na verdade, ele se interessava pelo amor de Margarida, porém esse era o único meio eficiente que ele conhecia, no momento, para torná-la sua. Fausto sabia que essa atitude se constituía num artifício de sedução e se permitia fazer uso de tal artimanha por julgar nobre o seu objetivo.

Podemos, se assim o desejarmos, acreditar no amor de Fausto por Margarida. Seu amor é verdadeiro. Ele quer ser feliz. A descoberta do amor o coloca diante de uma vivência mais rica, de contato com a intuição feminina, com um mundo até então desconhecido. No mundo feminino tudo para ele é investigação, um pequeno mistério. Ele até então nada conhecia deste misterioso mundo. Não é à toa que Mefistófeles diz, ao saírem

da tenda da bruxa: “Com o licor na carne abstinência/ Verás Helena em cada fêmea.” Há no doutor o despertar de um interesse pelo mundo feminino até então desvalorizado pela Tradição, no contexto de mundo em que Fausto vivia. O valor da mulher estava depositado nas santas, e Margarida, ao que parece, ainda era uma delas para Fausto. Inicialmente, ele vacilava entre percebê-la como uma santa ou simplesmente vê-la como mulher. Posteriormente, o apaixonado irá buscar em Margarida não sua santidade mas sua concreticidade carnal como mulher.

No quarto de Margarida, ele tenta desvendar esse mundo secreto das mulheres. Caminha nele em busca de pistas para desvendar os mistérios. Toca os móveis, anda pelo aposento, envolve-se com ele como se estivesse envolvido com a vida de Margarida ou em posse dela mesma. O aposento de Margarida. Sua simplicidade na disposição das mobílias, o brilho, a ingenuidade, o ar de um pequeno paraíso de quietude, o aconchego das recordações da infância, o leito do anjo de amor, eram a própria moça. Tudo ali era pura sensualidade. Uma emoção que lhe é estranha toma-lhe a alma. O amor inaugura sua estréia no mundo da sensibilidade feminina. Esse momento equivale a sua entrada nas ruas da cidade. É uma experiência extremamente significativa na sua vivência de mundo. O contato com a intimidade de Margarida lhe proporciona uma espécie de bem-aventurança e prazer:

Como respira aqui quietude,
 Senso de acordo, de confiança,
 Nesta escassez, que plenitude!
 Neste cubículo, ah, que bem-aventurança!²⁷⁵

.....

²⁷⁵ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 127.

Paira um vapor de encanto neste espaço?
 Só me impelia a sede de gozar,
 E em mágica de amor sinto que me desfaço!
 Somos joguetes dos temores do ar?²⁷⁶

Mas, se há amor nas atitudes de Fausto, há, por outro lado, também algo de estratégia. Entrando na intimidade do quarto de Margarida, Fausto passa a conhecer e se apoderar das armas mais secretas a fim de conquistar sua presa, ou seja, se apoderar de seu espaço sagrado. Violando o mundo de Margarida, ele espera expressar o seu amor. Conhecendo sua intimidade, seus gostos, suas cores, ele poderia expressar melhor o seu amor e receber o dela. O dinheiro e o poder corrompem o mundo de Margarida. Fausto deposita em seu quarto uma pequena caixa contendo valiosas jóias. Deixa-as ali, e vai esperar por aquela que deseja receber em troca. Aposta no valor do sistema de troca. Nada é dado desinteressadamente, há de haver sempre a expectativa de benefícios úteis nesses atos.

Mefistófeles:

No cofre há umas coisinhas, belas, de encantar.
 Em troca de outras mais, que depois vais ganhar.
 Criança sempre criança e brinquedo sempre brinquedo.²⁷⁷

O autor denuncia o imenso poder do mercado na vida interior do homem moderno. Os valores foram “transmudados” em valores de troca. Marx iria se referir a essa questão com maior veemência em seus *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*, inclusive fazendo alusão a uma passagem goethiana: “Se posso pagar seis cavalos, não são minhas tuas

²⁷⁶ Belo Horizonte, Villa Rica, 1991, p. 128.

²⁷⁷ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 137.

forças?/ Ponho-me a correr e sou um verdadeiro senhor,/ como se tivesse vinte e quatro pernas.”²⁷⁸ O dinheiro para o homem moderno enquanto possui a propriedade de comprar tudo é o objeto por excelência. “O dinheiro é o proxeneta entre a necessidade e o objeto, entre a vida e os meios do homem.” Fausto diz: *eu sou, eu posso, o que o dinheiro pode comprar*. Em parte Fausto descobre que ele não precisa ser muita coisa, desde que mediante o dinheiro ele pode tudo. Ele reverte todas as incapacidades em seu contrário. O autor do drama de Fausto profeticamente já constatava o que Marx escreveria mais tarde: “Como tal *inversor*, o dinheiro atua também contra o indivíduo e contra os laços sociais, etc., que se dizem *essenciais*. Transforma a fidelidade em infidelidade, o amor em ódio, o ódio em amor, a virtude em vício, o vício em virtude, o servo em senhor, o senhor em servo, a estupidez em entendimento, o entendimento em estupidez.” Fausto dá validade ao pensamento de Marx quando este afirma que a essência do niilismo moderno é concreta e mundana, se ergue nas ocupações mais banais e mundanas do homem moderno.²⁷⁹

Está colocada a armadilha para sua presa. Que moça pobre não se encantaria com tamanho valor? Os brinquedos compram as crianças, as jóias compram as mulheres. A alma de Margarida haveria de ter um preço.

Margarida diante das jóias nos surpreende, ela não era uma santa, como nos sugeriu Fausto. Margarida se fascina com as jóias e se enfeita com as mesmas diante do espelho. Percebe que com elas adquire outro aspecto. Não é mais a mesma Margarida. As jóias lhe conferem outra posição dentro da sociedade, a desloca de seu “pequeno mundo” e a coloca no seio da sociedade, isso a fascina. Tira-a da marginalização. Estamos diante de uma Margarida que não conhecíamos. Fausto, com os seus planos, desperta na alma de Margarida propostas que esta antes nunca pensara em transformar em projetos para sua vida. O

²⁷⁸ MARX. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*, p. 189.

²⁷⁹ MARX. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*, p.192.

cofrezinhos com as jóias encerra o desconhecido e desencadeia em sua alma uma infinidade de hipóteses e de sonhos. Ele vai além de sua aparência e promete uma infinidade de tesouros. O cofrezinho esconde, então, os desejos mais ocultos da moça.

Margarida, na verdade, não era tão passiva e adaptada a seu mundo quanto Fausto pensava. Ela trazia na alma as mesmas angústias de Fausto, caso contrário não aceitaria com tanta facilidade o achado. Provavelmente muitas vezes teve vontade de possuir tais valores ao vê-los no colo das moças ricas da cidade. O achado a faz reflexiva. Com certeza toda sua aldeia admirava o que ela, agora, tinha tão fácil nas mãos. “O ouro tudo alcança”.²⁸⁰ Ela sabia o quanto esses objetos poderiam colocá-la em destaque diante dos rapazes de sua aldeia. Possuí-los era ali sinal de poder. A sua infeliz pobreza estava no fato de não possuir riquezas materiais. Ela possuía juventude e beleza, mas isso de nada valia sem riqueza. Ela sabia, e tinha vários exemplos disso, que beleza, quando na pobreza, só traz a dor. As moças são enfeitiçadas pelo amor dos ricos e depois abandonadas na amargura. Margarida conhecia muito mais a vida da aldeia do que Fausto podia supor, sabia das conversas que passavam de boca em boca, por isso sabia muito bem o que pensar sobre estas questões.

Margarida:

Fossem somente os brincos meus!
 Dão logo um outro aspecto à gente!
 De que nos serve a graça, o viço?
 É belo e bom, não se desmente,
 Quase com dó nos louvam ricos, nobres,
 Para o ouro tende, E do ouro pende
 Mas tudo! Ai de nós pobres!²⁸¹

²⁸⁰ São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 140.

²⁸¹ Belo Horizonte, Villa Rica, 1991, p. 130.

Margarida enfeita-se com as jóias, elas realçam seu corpo. Na imagem do espelho encontra-se com outra Margarida. Ele reflete a Margarida atual, que descobre uma nova possibilidade diante do mundo. Depois de ver sua imagem refletida no espelho com o brilho das jóias ela não pode mais ser a mesma. Despertou-lhe outro modo de ver a si própria no cenário da vida. Cresceu, percebeu que a vida que vivia não era a única a ser vivida, era possível mudar. Podia ser uma destruidora. Fausto oferece a Margarida a possibilidade de acreditar em si mesma. Mas ela só aceitará crescer porque em sua alma já se instalava uma certa inquietude perante a vida, embora não soubesse expressá-la.²⁸²

Para Margarida seu corpo assumia outro significado quando ostentava as jóias. Era o corpo que se impunha, a materialidade que se expandia e tomava força. O corpo revelava uma outra fonte de conhecimento que ela nunca ousara pensar, pois mantinha sempre seus pensamentos bem vigiados contra os pecados do desejo. Aprendera sempre a valorizar a alma e a matar o corpo. Agora tomava consciência de si mesma, da sua totalidade diante da existência.

Os momentos de reflexão de Margarida diante do espelho são de plena vivência²⁸³ e a modificam. Este seu olhar para o espelho tem uma conotação totalmente diferente dos momentos anteriores. Margarida se vê, mas de *outra* maneira. Ela se transformou. Seu mundo interior não é mais o mesmo. Tudo está na mais completa revolução. Margarida agora se vê, realmente, no espelho da vida. E sente que nunca mais se adaptará ao mundo da aldeia, como antes. Adquiriu uma nova consciência de si mesma. Adquiriu uma consciência crítica do seu todo ao redor, e de si mesma como parte dele.

²⁸² Segundo Berman, Margarida era tão inquieta quanto Fausto no seu estúdio, só que lhe faltava vocabulário para expressar seu descontentamento. Fausto nada teria a lhe oferecer, sem que esta inquietação interior já não estivesse instalada em sua alma. O trágico romance não se desenvolveria se eles não fossem almas afins. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar*. p. 54.

²⁸³ No sentido de que este momento se relaciona com o todo de sua existência e que não se constitui num momento único e absoluto, mas desencadeia uma série de outras experiências que são específicas de um certo indivíduo, constituindo-se, portanto, em vivências, experiências significativas.

Mas o tesouro (as jóias) é profano. Deve ser entregue à Igreja, sugere-lhe a mãe. Margarida não o vê desta forma. Pensou: “ Mas afinal isso é cavalo dado! E em verdade não foi, estou certa, um incréu,/Que este cofre assim me ofereceu”.²⁸⁴ O prazer nada mais lhe sugere de profano, ao contrário, é uma espécie de fonte de esperança. Modificou sua alma, deu-lhe auto-estima. Abriu-lhe a possibilidades de romper com seu “pequeno mundo”, alargou a sua percepção do mundo. A pobre mãe, viúva, fez doação das jóias para a Igreja. Só a Igreja poderia adquirir os objetos profanos.

Mãe de Margarida:

“Filha minha”- gritou - “um bem mal ganho agora
Perturba a tua alma e o sangue te devora.
Consagremos a coisa à Virgem Mãe de Deus
E virá consolar-nos com o maná dos céus!”²⁸⁵

A mãe de Margarida é a mais nobre representante do mundo medieval que agitadores e transgressores como Fausto ousavam arruinar. Ela tentava resguardar o “pequeno mundo” do contato com os “destruidores” que acenavam com dinheiro, sexo e idéias. A reação aos anseios de Margarida constituíam-se, na verdade, na declaração de que os idosos não pretendiam se adaptar ao desejo de mudança de seus filhos. Assim, as jóias serão doadas para a Igreja. No mundo de Margarida elas seriam profanas, mas nas mãos dos padres, segundo a mãe da moça, elas seriam abençoadas. Esta Igreja habituara os homens a temer os

²⁸⁴ São Paulo: Abril Cultural, 1986, p. 142.

²⁸⁵ São Paulo: Abril Cultural, 1986, p. 142.

invisíveis tiranos, os demônios, o fogo do inferno, o pecado, deixando livre a atuação dos aproveitadores.

Mefistófeles:

A mãe mandou chamar, depressa, um sacerdote,
Que ouvira falar daquele estranho dote,
Deslumbrado ficou, com os olhos a mirá-lo
E exclamou com euforia: - “foi muito bem pensado!
Muito mais ganhará que houver renunciado.
A Igreja tem estômago, amplo, a comportá-lo,
Tanto assim que nações inteiras devorou,
E jamais, só por isso, acaso, indigesto.
A Igreja, ela só, senhoras a me ouvir,
Pode bem tão mal ganho impune digerir.”²⁸⁶

Diante desse mundo, Margarida deve “crescer” sem alardes. Tanto que não comunica a sua mãe o recebimento do segundo presente. A vizinha sugere-lhe que ela use as jóias aos poucos, às escondidas, para que ninguém as perceba. Assim, adquirirá o prazer de tê-las. Todos deveriam aos poucos ir se acostumando com o crescimento de Margarida. Ela deveria ir se desenvolvendo sem se confrontar de imediato com o mundo da aldeia.

Diz a vizinha: “Desta não deverás à mãe falar, /Se não irá dizer ao padre confessor”²⁸⁷

Margarida deveria esconder seu desenvolvimento das más línguas da aldeia, dos padres, de sua mãe, enfim, das pressões daquele mundo provinciano em que vivia.²⁸⁸

²⁸⁶ São Paulo: Abril Cultural, 1986, p. 142.

²⁸⁷ São Paulo: Abril Cultural, 1986, p. 144.

²⁸⁸ “Margarida: Não me arrisco a sair à rua. Inspira inveja. Nem quero que me vejam com jóias na igreja. Marta: Virás a minha casa às vezes que quiseres/ E deixa as joiazinhas, eu mesma as guardarei;/ No espelho te verás à hora que poderes,/Nesse passeiozinho eu me divertirei./ Procura um bom motivo, exemplo, uma festinha,/Onde aos poucos então as jóias usarás./ Primeiro uma pulseira, após usa os *brinquinhos*./ A mãe nada verá, e vendo, a enganará”. São Paulo, Abril Cultural, 1986, p. 145.

Dessa maneira, Margarida deveria ter uma dupla consciência durante o seu desenvolvimento, para que sua mãe, seus vizinhos e o padre da aldeia não percebessem as mudanças. Deveria conservar-se, visivelmente, a Margarida da aldeia, mas aos poucos transformar-se interiormente. Ela sabia que bastaria ser aparentemente submissa, e então, silenciosamente, conquistaria seus desejos sem que todos o percebessem de imediato.

Junto a Fausto, nos seus encontros, Margarida vai aos poucos se desenvolvendo. Os encontros entre Fausto e a moça acontecem através das armadilhas preparadas pelo demônio. Fausto não vê outra forma de possuir Margarida a não ser pelas peripécias de Mefistófeles. Depois, era inegável que este possuía uma conversa irrepreensível, os seus argumentos eram infalíveis. Fausto ainda era inexperiente no mundo do amor. Mefistófeles era um verdadeiro “comerciante de almas”, um sofista. Marta e Mefistófeles fazem um par perfeito para enfeitiçar o casal. Marta (a vizinha) é a alcoviteira da cidade. Está preocupada com um provável romance na sua vida e gosta de fazer filosofias a respeito dessa busca das mulheres por um casamento. “Pobres mulheres, passam mesmo mal; Tão árduo é converter-se um solteirão”.²⁸⁹ Margarida ama Fausto e, ao contrário de Marta, acredita no amor, busca nele a estabilidade, uma vida diferente. Uma forma de crescer.

Margarida, após o contato com Fausto, se surpreende consigo mesma. Aos poucos, permite-se dar atenção a seus desejos. Fausto de início a intimida e a deixa assustada. Mas, ao mesmo tempo, ela se sente amada. Sente que se deixar envolver pelo amor vale a pena, mas precisa lutar contra a culpa que atormenta sua alma, quando se sente envolvida.

Margarida, diante de tantas pressões, ou seja, a da sociedade e as de sua própria alma, torna-se forte. A menina meiga, pura, desaparece e dá lugar à mulher forte e disposta a interagir na sociedade. O amor a faz forte. Ela adquire uma liberdade conquistada a duras

²⁸⁹ Belo Horizonte-Rio, Vila Rica, 1991, p. 146.

penas. O desejo de se lançar com paixão na vida e de romper com os preconceitos desenvolvem na menina auto-respeito. Foi percebendo que sua ingenuidade de nada servia à existência e o quanto ela estava à margem da vida que Margarida foi se fazendo cada vez mais forte. Percebeu, também, que sua ingenuidade significava vulnerabilidade aos poderes de Fausto e da sociedade. Seu amor não é um simples amor de namorados, ela ama num contexto amplo, pois o seu amor luta contra todos os preconceitos de uma aldeia, contra os problemas da família, e com seus conflitos interiores, além de lutar contra um vasto mundo que se descortina diante de seus olhos.

Ela começou a explorar o mundo através do amor e sabe que sua conquista se expandirá até as outras mulheres, que como ela estiveram submissas à tradição, em que imperavam os conceitos machistas. Provavelmente ela percebe que o seu amor por Fausto seja apenas um objeto de prazer, mas isso não importa, porque ela já deu o salto e ele foi o impulso. Ao entregar-se a esse amor, ela entrega-se também ao mundo. Fausto é uma espécie de canal, um penoso canal, para sua liberdade. Os sucessores de Margarida não terão que romper as primeiras barreiras, terão apenas que partir do ponto em que ela parou. Os jovens partirão em direção às grandes cidades, fronteiras mais amplas, tornar-se-ão eles mesmos a partir de suas próprias conquistas, terão suas próprias profissões e não mais continuarão a de seus pais. Escolherão suas crenças, suas idéias e suas moradas.

A caminhada de Margarida, podemos dizer, assemelha-se à caminhada da mulher na modernidade. Goethe é profético ao descrever o desenvolvimento de Margarida. Ao que parece, Fausto nunca viu a moça como uma pessoa, um sujeito, com seus direitos. Sempre fez dela serva das suas paixões. Agora, ela se apresenta forte. Margarida não é mais a heroína delicada, ela desafia seus próprios limites neste amor no momento em que a ele se entrega. Não é só a eterna submissão e doação, mas também vontade de saciar suas próprias necessidades. Sua força e paixão o sufocam e ele não suporta. Fausto afasta-se de Margarida.

2.7 O FINAL DA TRAGÉDIA

Fausto na solidão da Gruta entra em contato com o Gênio Sublime.

Na gruta, Fausto se reconhece como imagem e semelhança de uma figura divina. Sente-se extremamente próximo da natureza, não através de um mero contato objetivo, mas pela contemplação que tudo percebe e abarca. Naquele momento, ele vivencia a natureza como uma fonte de energia que o refaz. Seu movimento de compreensão dispensa o conjunto de conhecimentos teóricos que ele havia armazenado até então. Na gruta se desvela um novo conhecimento e Fausto percebe que há no mundo um princípio objetivo que não está apenas presente no sujeito, mas faz, igualmente, parte de toda a natureza, algo atuante, uma existência ativa, é a Idéia percebida nos fenômenos.²⁹⁰

Podemos observar que Fausto, diante do mundo orgânico que borbulha no interior da gruta, devota admiração e fé na possibilidade de conhecer a essência da Natureza, ou seja, acredita que nela o próprio conceito esteja contemplado como Idéia. Fausto contempla, e a contemplação não propõe separação entre a idéia e a matéria. A contemplação da vida que pulsa na gruta causa em Fausto profunda impressão. Ele capta a harmonia do reino das plantas, e a contemplação desta harmonia fascina seu olhar. Antes o olhar de Fausto para a natureza vislumbrava sempre um princípio científico, agora ele se isenta de um interesse para abordar a natureza e a absorve contemplativamente.

A contemplação do personagem Fausto emana da maneira como o próprio Goethe compreende a Natureza. A tradição científica antes de Goethe pensava que só a natureza inorgânica continha a sua própria explicação e que a capacidade cognitiva do homem

²⁹⁰ A idéia está presente não como um princípio meramente subjetivo. Para Goethe, a idéia é algo atuante e eficiente, ela é enteléquia, existência ativa. STEINER. *A Obra Científica de Goethe*. São Paulo, p. 132.

cessaria diante da natureza orgânica. Podemos lembrar que Kant²⁹¹ havia estabelecido a incapacidade do intelecto humano em conhecer a natureza orgânica. O intelecto seria apenas capaz de explicar os fenômenos mecânico-físicos, não sendo capaz de explicar a essência do organismo, que este não seria do mesmo tipo. Se o fosse, as categorias de que dispõe nosso intelecto estariam aptas para compreendê-lo. Goethe, ao contrário, afirmaria que não falta ao homem capacidade para conhecer a forma essencial da natureza, pois ele tem o juízo contemplativo que é possuidor dessa capacidade. Portanto, a fé de Goethe no pensamento, ou seja, de que é possível ao homem conhecer a essência da natureza, o mundo orgânico, através da grande unidade entre conceito (idéia) e mundo sensível (realidade), dava uma guinada no pensamento científico de sua época. O pensamento de Goethe recuperava para o homem uma possibilidade que lhe havia sido negada, ou seja, a possibilidade de resgatar no mundo orgânico a essência do universo, ou seja, a Idéia. O personagem Fausto transborda dessa fé, que é a mesma do seu criador, ou seja, do próprio Goethe.²⁹²

²⁹¹ Não temos como propósito discutir as diferenças entre Kant e Goethe, mas, como esclarecimento, podemos dizer que Kant havia dado o *intellectus archetypus* (inteligência intuitiva) com a capacidade de discernir a relação entre conceito e realidade tanto nos seres orgânicos como inorgânicos, porém não admitia existir esse intelecto no homem, conforme nos afirma Rudolf Steiner. STEINER. *A Obra Científica de Goethe*. p. 47.

²⁹² A respeito da questão colocada, Goethe se posiciona a respeito do livro de Jacobi, *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung* (Das coisas divinas e da sua revelação), publicado em 1811, “ Como podia eu ter prazer em receber de um amigo tão querido um livro no qual eu deveria ler a tese seguinte: “A natureza esconde Deus”? Não era natural que tal afirmação curiosa, unilateral e bitolada me afastasse espiritualmente do indivíduo mais nobre, cujo coração era para mim o objeto de um amor devoto, já que minha concepção pura, profunda, inata e sempre exercitada *me tinha ensinado, de forma insofismável, a ver Deus na natureza, e a natureza em Deus*, a ponto de constituir o fundamento de toda a minha existência?”. Quanto à posição de Kant encontrada na Crítica do Juízo, de que intelecto humano seria incapaz de explicar um organismo, Goethe coloca: “O autor (Kant) parece apontar neste particular para um intelecto divino; mas se nos é solicitado elevar-nos, no campo da moralidade, a uma região superior, através de nossa fé em Deus, na virtude e na imortalidade, e aproximarmos de Ser Supremo, a situação me parece idêntica na área do intelecto; devemos, através da contemplação de uma natureza sempre criadora, elevar-nos à participação espiritual em seus produtos. Tendo eu primeiro insistido incansavelmente, de forma inconsciente e obedecendo a um impulso interior, naquela essência típica, arquetípica, e depois até conseguido elaborar uma exposição conforme a natureza, nada mais podia impedir-me de enfrentar corajosamente a *aventura da razão*, como o próprio velho do Monte Real a tinha chamado.” (NW 1/116) Para Goethe estava claro que o organismo pode ser compreendido através de um conceito intuitivo. STEINER. *A Obra Científica de Goethe*. p. 50-51.

Fausto, imerso na riqueza e na fecundidade que emana da vida borbulhante da Natureza da Gruta, agradece ao Gênio Sublime:

Deixaste-me sondar-lhe o fundo seio,
 Como se fosse o peito de um amigo.
 Expões-me a multidão de seres vivos,
 E a conhecer, na plácida silveira,
 Nos ares, na água, os meus irmãos, me ensinas.
 E quando o furacão no mato ruge,
 Desmóronando-se, o gigante pinho
 Vizinhos troncos e hastes espedaça,
 E, troando, o morro a queda lhe acompanha;
 Então me levas à tranqüila gruta,
 Revelas-me a mim mesmo, e misteriosos
 Prodígios se abrem dentro do meu peito.
 E, suavizante, ala-se-me ante o olhar
 A lua límpida: flutuantes surgem
 Das rochas úmidas, do argênteo bosque,
 Alvas visões de antanho, a mitigar
 O gozo austero da contemplação.²⁹³

A cena que nos vem à imaginação é a de que Fausto se recolheu para rezar: o mosteiro é a gruta (o próprio mundo) e o altar, a natureza com sua vida vibrante. O mosteiro é moldado pelo próprio criador, não é construído pelos homens. A gruta está ali, sempre esteve ali. Fausto é um crente que se entrelaça com a natureza, se integra ao mistério, um participante necessário da fecundidade que a gruta emana. Ele vai ao mosteiro à busca do Ser das coisas. O Ser que ele busca não é o Ser estável, mas o Ser enquanto *acontecimento*. Fausto reivindica sua afinidade com o criador do universo, no desejo de recuperar para a humanidade o poder de encontrar dentro de si mesma a harmonia com a natureza. Percebe que o devir da gruta, onde tudo se transforma, nasce e morre, é o mesmo da sua própria vida, que possui as mesmas regras das metamorfoses da natureza.

²⁹³ J. W. Goethe. *Fausto*. Belo Horizonte- Rio, 1991. p. 151.

Na cena da gruta, o autor do drama recupera as idéias de Spinoza, que conferia à capacidade humana o poder de conhecer a verdadeira essência das coisas. Deus era a própria idéia extensa na matéria. Deus, para Spinoza, bem como o é para Goethe, são as idéias contidas no mundo, o principio que impele e suporta tudo. No diálogo com Margarida, Fausto afirma sua fé quando diz: “Ele, do todo o sustentador,/Não abrange e não sustém ele/ A ti, a mim, como a si próprio?”²⁹⁴ O mundo exprime realidades inteligíveis e não transcendentais, abstratas, como pensavam os metafísicos e os teólogos. Fausto percebe a extensão (matéria) e o pensamento (espírito) de Deus na gruta, na uniformidade das leis, e observamos que, com isso, conseqüentemente, afirma a inseparabilidade de sua alma e de seu corpo, que a metafísica adaptada à tradição teológica havia fragmentado. A tradição teológica separou o Deus Uno da materialidade e conferiu a Ele o poder sobre todas as coisas, inclusive sobre o homem. Fausto aborda toda a Natureza como manifestação da Idéia, porque a compreende intuitivamente, ou seja, transforma a vivência dos sentidos em contemplação, o que faz de seu contato algo vivo e fecundo de conhecimento. Assim, Fausto dirá:

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 infinita natureza,
 E forças por senti-la, penetrá-la.
 Não me outorgaste só contato estranho e frio.²⁹⁵

Para Fausto, Deus se manifesta necessariamente no mundo, onde, por sua vez, tudo é necessário, a matéria e o espírito. Deus (Idéia) é uma força cósmica racional e impessoal. A força de Deus não é algo que toca o homem de fora, mas abarca o homem na sua

²⁹⁴ J. W. Goethe. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 158.

²⁹⁵ J. W. Goethe. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 151.

totalidade, está conectado à natureza. Deus, ao se manifestar necessariamente no mundo, não pode, de forma alguma, estar colocado fora do mundo, como algo transcendente, pois, para cada corpo, é necessária uma alma e, para cada alma, é necessário um corpo, ou seja, a cada modo de ser e de se operar a realidade corresponde um modo de ser e de se operar o pensamento. E o corpo de Deus é a Natureza. Ela é propriamente Deus. Deus é esta inseparabilidade entre o espírito e o mundo. É a Natureza, a força, que se revela a Fausto na gruta.²⁹⁶ Fausto se enquadra no que Spinoza chama de *Natura Naturata*, o que se segue da Natureza de Deus, que se segue de todos os modos dos atributos²⁹⁷ de Deus, na medida em que são consideradas como coisas que existem em Deus e nunca poderiam ser concebidas sem Ele. A *Natura Naturata* exprime tudo mediante um pensamento absoluto. O conceito de Natureza para Fausto é o ordenamento de todas as partes em relação ao Uno, o ordenamento das partes não como subordinação à teologia ou à metafísica, mas as partes afirmando-se contra esse todo, constituindo-se como algo que é individual e necessário, com leis próprias e não ditadas por um legislador externo. A lei se funda na individualidade, no próprio ser e é plenamente cognoscível a partir desse ser²⁹⁸, não há algo fora que explique o ser. A Natureza que se revela a Fausto não é obscura e nem misteriosa, nem impenetrável pelo entendimento, mas, sendo ela uma razão universal e sendo o homem possuidor da razão, ele pode penetrá-la. Assim, a esta autonomia da Natureza corresponde igualmente uma autonomia do entendimento. Fausto descobre um poder de conhecer que se iguala ao poder do criador.²⁹⁹

Diante da gruta, Fausto nos revela que a natureza participa do Ser Divino originário, pois a força da eficácia divina está nela. O ser da natureza não se encontra no plano

²⁹⁶ SPINOZA. *Ética*. p. 15-65.

²⁹⁷ Para Spinoza, a substância e os atributos constituem a *Natura Naturans*. Dela Deus faz o mundo das coisas (os modos). Os modos são modificações dos atributos que Spinoza chamará de *Natura Naturata* (o mundo). *Natura Naturans* (matéria, coisas) de onde Deus tira os modos. *Natura Naturante*, aquilo que existe em si e é concebido, por si, os atributos, da substância que exprimem uma essência eterna e infinita ou Deus enquanto considerado causa livre. SPINOZA. *Ética*. São Paulo, Atena, 1960.

²⁹⁸ CASSIRER. *A Filosofia do Iluminismo*. p. 69-71.

²⁹⁹ CASSIRER. *A Filosofia do Iluminismo*. p. 75.

do criado, mas no da criação. Não há oposição entre o *motum* e o *movens*, como movido ou como motor Divino, ou seja, Deus não move a Natureza de fora dela, mas é um princípio criador originário que se move interiormente, sendo que esse poder de mover-se a si mesmo confere à natureza³⁰⁰ o selo da Divindade. Deus é, então, imediatamente presença, nada lhe é exterior. Fausto realiza em sua alma o novo conceito de natureza. O conceito de natureza será transportado para sua própria vida. Fausto perceberá em si mesmo essa força que vem de dentro, sua liberdade lhe confere a percepção da força criadora que está nele. E, assim, Fausto é criador também.³⁰¹ O poder de ser um criador advém da possibilidade de ver o homem anexado ao cerne da existência e não mais separado dela como julgava a metafísica clássica (separando sujeito-objeto). Fausto se compreende, então, fazendo parte do processo do mundo. Goethe possibilita a seu personagem conhecer a essência do mundo no momento em que Fausto atesta a inseparabilidade entre o seu pensar e o conteúdo objetivo do mundo, sem distanciamento.³⁰²

Embora, para Mefistófeles, Fausto pareça estar sempre voltado à materialidade, o que ele quer é trazer para dentro de si mesmo um novo pico, um novo ponto de sublimação para a vida, elevar-se acima de si mesmo, de sua mera humanidade. Isso, para ele, aconteceria no momento em que ele e a Natureza estivessem na mais plena unidade, quando *mitos* e *logos* se unificassem. Isso só aconteceria quando ele se sentisse completamente integrado ao universo como conhecimento, como estão todas as coisas na totalidade do universo. Na gruta,

³⁰⁰ Com o conceito “natureza” entende-se a partir de então, o ordenamento de todas as partes em relação ao Uno, da totalidade da atividade humana e da vida que engloba a todos. Este ordenamento não é mais simples subordinação, pois a parte não está somente no todo, ela *afirma-se* contra esse todo, constituindo-se em algo especificamente individual e necessário. “A lei a que obedecem os seres individuais não lhes é prescrita por um legislador estranho; está fundada em seu próprio ser e é plenamente cognoscível a partir desse ser” É a partir daí que Fausto irá se perceber como criador e não mais como mera criatura. CASSIRER. *A Filosofia do Iluminismo*. p. 70-71.

³⁰¹ CASSIRER. *A filosofia do Iluminismo*. p. 70.

³⁰² Goethe não procurava estabelecer uma relação que fosse apenas formal entre pensamento e existência, ou dar uma solução apenas lógica ao problema da gnosiologia, mas conferir ao problema um resultado positivo, ou seja, mostrar *qual* é o conteúdo do nosso pensamento e diz que este conteúdo é o mesmo conteúdo objetivo do mundo. STEINER. *A Obra Científica de Goethe*. p. 97.

uma cosmologia primeira o enchia de espanto e de admiração na visão de mundo enquanto “acontecimento”, enquanto “atualidade”, onde o mito é portador de verdade própria, “é a voz de um tempo originário mais sábio”³⁰³.

Fausto sente-se predestinado a levar aos homens o *éthos* da unidade entre o espírito e a Natureza, entre a Idealidade e a Realidade. Ele é o indivíduo que soube “admirar-se” ao se deparar com o mundo. Foi buscar no próprio mundo as fontes para essa admiração. Porém, primeiramente, Fausto admira-se e espanta-se com o seu próprio desejo de conhecimento e confere a esse poder forte credibilidade. Para Fausto, a busca do conhecimento assume a conotação de discernir o infinito que se revela dentro das coisas finitas. Assim, Fausto chamava atenção para um outro modo de olhar para a natureza, não mais nos seus aspectos fragmentários, mas como coisa viva e atuante, na sua inteireza de aspecto. O Universo se constituía num grande organismo, que tirava de si mesmo sua realização, não necessitando de comando externo a si mesmo; ele mesmo se revelaria, sem problemas, aos que entrassem em contato com ele através da capacidade de *juízo contemplativo*.³⁰⁴

A gruta borbulhante de vida faz Fausto esquecer por algum tempo a tragédia de Margarida. Mas Mefistófeles está presente para lembrá-lo de retornar e enfrentar as conseqüências geradas pela sua natureza humana. É diante de Mefistófeles que Fausto constata que nunca é doada a perfeição ao homem. E Fausto se debate mais uma vez com a dualidade da individualidade e do coletivo. Ele sabe que não pode dispensar o “outro” que o põe diante dos fatos e o recorda da responsabilidade perante os mesmos.

Mefistófeles traz de volta as lembranças trágicas dos acontecimentos com Margarida.

³⁰³ GADAMER. *Mito y Razón*. p. 11.

³⁰⁴ Goethe chamou a capacidade de perceber a atuação da idéia no mundo orgânico de juízo contemplativo (*anschauende Urteilskraft*); o conceito não tirado por abstração do mundo sensorial e cujo conteúdo viesse de si próprio era para ele de conteúdo intuitivo. LANZ. *Do Goethianismo à Filosofia da Liberdade*. p. 30.

A ironia do demônio o faz ver que esta é sua natureza, finita e problemática, não aquela que se manifestava na gruta, onde, segundo o demônio, a sua contemplação promovia uma desumanização. A contemplação para Mefistófeles se constituía numa grande fantasia. A vida é feita de aventuras reais e individuais, de poderes, autotransformação e transformação. Mefistófeles é aquele que veio para ir contra a ordem do universo e dar impulso e novas formas às atividades de Fausto. Ele é responsável pela transformação, deveria empurrar Fausto para o progresso, para as realizações de suas aspirações fáusticas. Não deveria permitir que Fausto bebesse na fonte da *harmonia mundi*, que se manifesta no interior da gruta. Por isso retirou-o rapidamente daquela situação e o fez retornar à sua finitude humana. O silêncio da gruta foi uma pequena trégua dada pelo demônio. Para Mefistófeles, um retrocesso:

Que vida pobre térreo ser,
É a que levavas tu sem mim?
Da comichão das fantasias
Por muito te curou a minha escola;
E não fosse eu, já terias
Safado da terrestre bola.
Porque é que em mata, rocha e gruta suja,
Te enterras como uma coruja?
E, passatempo alegre e lindo,
Qual sapo, estás sustento haurindo
Do líquem úmido e dos fossos?
Anda-te ainda o doutor nos ossos.³⁰⁵

O demônio ri das fantasias de Fausto, afirma que enquanto ele contempla a vida da gruta, a sua amada Margarida dele se afasta. Aos braços de sua amada é que ele deveria correr e não à gruta. Mefistófeles alega que nos braços de Margarida está o verdadeiro prazer e não na contemplação da gruta. Com linguagem acentuadamente irônica, e gestos obscenos, Mefistófeles fala dos prazeres que Fausto deveria procurar com Margarida. Os

³⁰⁵ Belo Horizonte- Rio, Villa Rica, 1991, p. 152.

prazeres das paixões. “Já que o Deus que homem e mulher criou/Logo inventou também o nobre ofício/De amar o ensejo mais propício.”³⁰⁶

Para Fausto, esse incentivo tem um outro efeito: afirma na sua consciência o proveito que tirou da ingenuidade da moça. Fausto não ignora sua culpa e lamenta, por antecipação, o sacrifício pelo qual Margarida terá de, infalivelmente, passar. Não é difícil saber o castigo ao qual ela está fadada. Não adianta pedir para que se afaste dela esta tragédia: Margarida terá de ser a vítima da transformação a que aspirou ver realizada na sua aldeia. Margarida terá que sofrer para que outros percebam que as transformações são necessárias.

Fausto entende a imolação de Margarida como inevitável e pede para que ela se realize logo. Ele não suporta mais sofrer a espera. A tragédia é fruto do confronto entre o poder e a simplicidade do mundo que Margarida representava. O poder de Fausto haveria de destruí-la, mas ele não poderia se culpar de todo. Margarida havia aceitado ser uma transformadora também. Margarida sabia que seu envolvimento com Fausto seria problemático, porém mesmo assim se aproximou de Fausto e se entusiasmou com o mundo que ele poderia lhe oferecer. Ela também desejou romper com o paradigma único, vertical e hierárquico da concepção medieval de universo. Fausto expõe a sua dor.³⁰⁷

³⁰⁶ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 155.

³⁰⁷ Marshall Berman diz que Goethe se serve desta lamentação de Fausto para mostrar como uma emoção culposa pode ser autoprotetora e ilusória. O diabo é como se fosse sua consciência que o coloca no mundo das responsabilidades. Mas Fausto reage com outro movimento e acusa Margarida de tê-lo feito conhecer o amor e não poder saciá-lo, por isso vai a um Walpurgisnacht. Se ele é responsável pela danação de Margarida, ela também tem sua parcela de culpa por iniciá-lo no amor. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. p. 55.

Que é nos seus braços o celeste enleio?
 Ao calor doce de seu seio,
 Não lhe verei sempre a aflição?
 Não sou eu o sem lar, a alma erradia e brava,
 O monstro sem descanso e ofício,
 Que, em ávido furor, se arroja como lava,
 De pedra em pedra, para o precipício?
 E de lado, ela, com sentidos infantis,
 Na humildade choça sobre o prado alpino,
 A atuar, doméstica e feliz,
 No âmbito de seu mundo pequenino.
 E a mim, pária em degredo,
 Não bastou que agarrasse
 Penhascos e rochedo,
 E que os despedaçasse?
 Fui arruiná-la, a ela, à sua paz!
 Tu, esta vítima exigiste, Satanás!
 À ardente espera, põe, demônio, fim!
 O que há de ser, logo aconteça!
 Possa ruir seu destino sobre mim,
 E que comigo ela pereça!³⁰⁸

Fausto parecia querer preservar o mundo de Margarida. O universo de Margarida representava um mundo que já fora o seu, fazia parte das recordações de sua infância. A vida nas aldeias fluía com espontaneidade, simplicidade, raiava com o sino da igreja e anoitecia com a Ave-Maria. Eram lembranças deste gênero que, provavelmente, enchiam o coração de Fausto de nostalgia. Margarida representava os últimos suspiros desse mundo. Fausto tinha participação na destruição. Margarida deveria ser sacrificada e com ela o seu mundo, a fim de que se celebrasse o novo. Há de se destruir o velho para que se reelabore, nas cinzas, a novidade.

Já que o mundo de Margarida deveria ser destruído, que o fosse então, pela paixão. A vítima (Margarida), no jardim de Marta, ainda tenta falar de seu mundo, numa investida intuitiva para se preservar do mal. Goethe faz Margarida transpirar de premonições,

³⁰⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 155.

embora ela nada fale. Margarida sabe a que está predestinada. Delicada, rompia devagar, astutamente, para que sua aldeia não percebesse as coisas de uma só vez. Tecia pelo avesso seus desejos, sem muito alarde, equilibrando os costumes da tradição com as mesclas da novidade. Ela sabia urdir devagarinho suas conquistas, diferentemente de Fausto, que rompia às claras, na prepotência do seu poder. Ela não era resignada, nem fraca. Era sábia no seu modo de tecer a vida.

No jardim de Marta, Margarida contesta a presença de Mefistófeles. Ele estava sempre a espreitar o casal. Essa assídua presença lhe enche o coração de maus pressentimentos. Ela, que sempre respeitara as pessoas, sentia-se mal diante de Mefistófeles. Margarida, na sua pureza, pressentia, na própria pele, no sangue que lhe fervia nas veias, que o demônio rondava muito perto. Sabia das histórias contadas na aldeia sobre o demônio rondar os homens escondendo suas patas dentro de finos sapatos.³⁰⁹

Margarida se assemelha às santas das histórias medievais que sentiam os calafrios na presença do espírito maligno. O demônio, relatavam as histórias da aldeia, se infiltrava no meio dos humanos para melhor dominá-los. Por isso ela, astutamente, fala a Fausto do seu Deus, das orações, como se a própria conversa afastasse o mau agouro que a presença de Mefistófeles trazia.

O Deus de Margarida não é o mesmo de Fausto. Fausto não ousa nomear o seu Deus, mas reconhece-lhe a força, a vida que dele emana, a totalidade que ele representa, a universal e abrangedora amplitude de sua sabedoria. Seu Deus não se assenta nas Escrituras ou na Tradição. Não é um Deus estático. Ele está presente diante de seus olhos, unidade indivisível e inviolável, a fim de que o espírito humano o capte. A verdade não estava dada, segundo Fausto, nas palavras da Escritura, mas na própria obra de Deus. Margarida, segundo

³⁰⁹ Palavras de Margarida: *Ferve-me o sangue quando está presente./ Sempre quis bem a toda gente;/ Mas, como almejo ver o teu semblante, / Dele intimo pavor me rói,/ E além do mais o tenho por tratante!! Se eu for injusta, Deus que me perdoe!* Cf. J. W. Goethe. *Fausto*. Belo Horizonte- Rio, Villa Rica, 1991, p. 160.

ele, ainda estaria voltada à escritura morta. A palavra da escritura era, para ele, morta; no entanto, a obra de Deus era viva, e era na obra que ele se detinha.

O Deus de Margarida se expressava através de limitações, em nomes, em formas, enquanto que para Fausto as limitações jamais poderiam captar a essência do infinito e ilimitado que é Deus. Depois, religião para ele não era algo a que os homens deviam estar submetidos da forma que Margarida e toda a sua aldeia estava. Deveria nascer da ação e dela receber as coordenadas, algo para ser assumido e criado na liberdade interior e não imposto como uma força estranha. Dai a atitude crítica e cética de Fausto para com a religião praticada por Margarida. A moça, na verdade, não vê muita diferença entre o que os padres falam sobre Deus e o que Fausto declara de seu Deus. Mas Fausto não frequenta a Igreja, e isso Margarida contesta, pois lhe falta o Cristianismo.

Fausto:

Compreende bem. Meu doce coração!
Quem o pode nomear?
Quem professar:
Eu creio nele?
Quem conceber
E ousar dizer:
Não creio nele?
Ele, do todo o abrangedor,
O universal sustentador,
Não abrange e não sustém ele
A ti, a mim, como a si próprio?
Lá no alto não se arqueia o céu?
Não fita o meu olhar o teu,
E não penetra tudo
Ao coração e ao juízo teu,
E obra invisível, em mistério eterno,
Visivelmente ao lado teu?
Disso enche o coração, até o extremo,
E quando transborda de um êxtase supremo,

Então nomeia-o como queiras,
 Ventura! amor! coração! Deus!
 Não tenho nome para tal!
 O sentimento é tudo;
 Nome é vapor e som,
 Nublado ardor celeste.³¹⁰

Vemos que Fausto não é um descrente, isso parece ficar claro para Margarida. Ele tem fé, existe nele um sentimento criador, uma confiança na renovação do mundo, o que já o faz um religioso. Porém, a religião que ele busca não é a mesma de Margarida, mas a que crê na renovação do mundo. A religião de Margarida não permite o progresso. Até então, essa religião havia roubado dos homens a possibilidade de tomar nas próprias mãos a direção de seus destinos. Como instituição instalada, era repressora, não permitia a renovação, nem havia fundado uma moral de verdade e nem uma ordem política e social justa. Fausto havia adquirido a consciência do estado de coisas que rondava seu tempo. A religião, segundo ele, e como manifestava a tradição, estava assentada somente na autoridade, não colocava o valor do homem na sua moral. Os homens deveriam obter a Graça por meio de obras em vez do agir moral. Assim, o padre da aldeia não se furtou a receber as jóias das mãos da mãe de Margarida. A religião a que Fausto aspirava era aquela na qual prevalecesse a condição de liberdade. Ele não ousava mais acreditar num socorro que viesse do alto, da transcendência, mas no seu próprio empenho de desvendar a verdade.

Fausto, como homem de fé, procura fundamentar, aprofundar uma outra religiosidade. Há, nele, uma descrença em relação à religiosidade estabelecida.³¹¹ Para ele, a metafísica cristã dos teólogos matou o Deus impessoal e Uno e instituiu um Deus dominador, pessoal, que amedrontava em vez de envolver, que queria guiar os homens pela revelação e

³¹⁰ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 158-159.

³¹¹ Cassirer discute a idéia de religiosidade no Iluminismo e fala que se aplica a este período, em toda a sua profundidade e sua verdade, o pensamento de Goethe. Pensamentos que vemos expressos em Fausto. *A Filosofia do Iluminismo*. p. 189-192.

destituía dos homens aquilo que para ele, Fausto, era mais caro no momento: a liberdade. Fausto acreditava na liberdade humana como forma de ação, ou seja, cada indivíduo possuía em si mesmo a capacidade de governar a sua vontade. Fausto deseja, ele mesmo, orientar sua vontade sem conceder à fé ou à Revelação o direito de fazer suas escolhas. A razão poderia fazer isso muito bem, desde que não se outorgasse um saber isolado do mundo, mas entrelaçado a ele.

No jardim de Marta, passeando, Fausto e Margarida estão ávidos de amor. Os desejos do amor fazem com que o casal compactue com a idéia de ministrar à mãe de Margarida um sonífero para que ela adormeça e aconteça um encontro entre ambos no quarto da moça.

Margarida:

Olho-te, amado, e já não sei que encanto
Me impele a agir a teu prazer;
Por ti já tenho feito tanto,
Que pouco mais me resta ainda fazer.³¹²

Assim, Margarida está disposta a correr todos os riscos por Fausto. Ela já se sabe modificada. Ela cede aos desejos de Fausto, não porque está obrigada pelo amor que os une, mas porque eles também fazem parte de seus anseios. Ela quer se entregar ao amor. A menina pura dá então mais um salto nas suas conquistas e, definitivamente, rompe com as amarras da tradição quando se entrega a Fausto pela paixão. Destrói totalmente seu mundo, quando ousa enfrentar os preconceitos da aldeia e se entregar ao homem que ama de uma forma totalmente transgressora. Margarida sela sua tragédia, pois tal atitude, ela sabia, jamais seria perdoada pela aldeia. A partir dali, ela seria alvo dos comentários e de todos os castigos

³¹² J. W. Goethe. *Fausto*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1991, p. 161.

que tal fato mereceria, segundo os dogmas da tradição. Seria afastada, condenada à vergonha. Não poucas vezes, ouvira as histórias das moças ingênuas que se entregaram aos homens e sofreram o abandono dos mesmos, da família e de toda a aldeia. Ela mesma, quantas vezes, ajudara a difamar as moças da aldeia com as “fofocas” que corriam. E agora, ela incorria na mesma falta. Margarida sabia o que a esperava, não fora por ingenuidade que se entregara a Fausto, não havia arrependimento. Ela acreditava no crescimento pelo amor, no direito à busca de uma nova vida, em algo novo que a fizesse viver. Por isso, podia dizer “ Céus! foi tão bom! ah, foi tão doce!”.³¹³ Para ela, o amor era o desejo de se identificar ao amado, tornar-se como ele, era uma maneira de crescer, isto é, o amor poderia ser uma maravilhosa fonte de conhecimento.

Ela, agora, se encontrava exposta às críticas da aldeia. O irmão soldado, que orgulhosamente havia instalado a irmã no pedestal da virtude, era o primeiro a incriminá-la. Não por Margarida, mas por ele mesmo, que como homem e irmão era motivo dos falatórios da aldeia. O irmão, que só aparece no momento de puni-la pela vergonha que o fizera passar perante a sociedade, nos transporta ao descaso que a sociedade medieval tinha para com as mulheres. Valentim, que em nenhum momento aparecera na vida de Margarida para a amparar, surge, agora, para condená-la. Antes, nas tabernas da cidade se vangloriava da santidade da irmã, dos valores religiosos que ela trazia arraigados no coração, dos valores domésticos e de sua submissão, do bom nome e respeito que ela trazia para a família. Porém, nunca ouvimos falar de sua dedicação à irmã, a não ser em causa própria, louvando sua santidade frente aos colegas de bebedeiras. Afirmava sempre não ser a irmã como as “outras”.

O mundo de Margarida desabava sobre ela. Ela suplica à Virgem que a salve do horror. Só uma mulher saberia entendê-la. Os homens representavam a tradição e nunca a entenderiam. A única jóia de seu sexo, como afirmava Valentim nas tabernas, havia se

³¹³ J. W. Goethe. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 164.

inclinado ao pecado. Ela fora repentinamente arrancada da ordem e jogada no caos. Mas a Virgem, que por amor a um homem (seu filho Jesus) passou pelas maiores dores, provavelmente entenderia essa filha desamparada. Por isso Margarida recorria a Ela.

Valentim é o representante da tradição, da igreja e da família. Não importa que Margarida seja sua irmã e que ela sofra; antes de tudo ela é uma pecadora e deve ser condenada. Ele e toda sua família estavam expostos ao ridículo e à humilhação da aldeia. Devia limpar sua honra. Como mandava a tradição, o irmão mais velho deveria fazer alguma coisa para salvar a honra da família, já que Margarida não tinha pai. Ele deveria entrar em cena para mostrar à irmã o caminho da salvação. Antes, ela nada era para ele, a não ser uma doméstica que deveria se limitar aos afazeres da casa. Agora, constituía-se em um assunto de honra, e isso era da sua alçada como irmão. De santa, Margarida passara a ser o símbolo do inferno.

O caos se instala repentinamente. Uma série de conceitos são destruídos. Abre-se uma nova possibilidade, procura-se uma solução. Mefistófeles impulsiona as ações. De Margarida cobra-se o preço, até certo ponto justo aos olhos da tradição, por ter tentado ser revolucionária. Como mulher, haveria de pagar um preço bem elevado, e isso não era de toda novidade para ela.

Valentim, em frente a sua casa, ataca Fausto. Fausto, com a ajuda de Mefistófeles, mata o irmão de Margarida. O status a ser preservado leva-o à morte. Mas ele morre como um homem de bem, com a dignidade de um soldado que na luta pela ordem e pela honra perde a vida. Valentim sabia que havia sido morto pelo demônio. Seu braço adormecera e um golpe fatal de Fausto o derrubara. Valentim, antes de morrer, fala a Margarida com palavras que ecoam a voz da tradição. Ele diz:

Já vejo o tempo, francamente
 Em que todo burguês decente,
 Qual de um cadáver roto e infecto,
 Fugir-te-á, marafona, o aspecto!
 Vai se gelar teu coração,
 Quando encontrares seu olhar!
 Na igreja não te deixarão
 Chegar aos pés do santo altar!
 Com colar de ouro e flor na trança,
 Já não te alegrarás na dança!
 Em negros antros e jazigos
 Hás de ocultar-te mendigos;
 E se o Céu te outorgar mercê,
 Maldita sobre a terra sê!³¹⁴

Margarida estava incluída entre as prostitutas da cidade. Vulnerável aos cochichos das vizinhas, aos falatórios em todas as casas, às recriminações do pároco, à seqüência de amantes que não a deixariam em paz. Um alerta aos pais, que deveriam proteger suas filhas dos burgueses janotas que só traziam problemas para a aldeia.

É noite na natureza. É noite escura e densa na alma de Margarida. Tudo se torna turvo e a lâmpada em punho pouco resolve. Não há luz nesse caos. Quando nasce a desonra, o véu da noite cai sobre as cabeças. Margarida certamente sabia que não lhe era dado o direito de buscar seu próprio lugar no mundo. Ela não era como muitas da aldeia que buscavam o simples prazer no amor. Ela não buscara o amor como prazer mas como forma de crescimento diante da vida. Ela não acreditava na vida como redução, mas como crescimento. Como Fausto, ela era uma revolucionária, talvez até mais astuta que ele. Provavelmente jamais vendesse sua alma ao demônio, mas era uma revolucionária. Fica claro que havia outras formas de ser revolucionário, como essa, realizada por Margarida: pelo amor. A Margarida não bastavam os bordados, a casa limpa, os ofícios religiosos, os cuidados com a mãe. Embora tudo isso lhe fosse muito gratificante, ela queria mais.

³¹⁴ J. W. Goethe. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 171.

Talvez a conquista do mundo, de seu espaço, de melhores condições para as mulheres de sua aldeia, que timidamente, em seus corações, ansiavam por um casamento burguês que as tirassem da vida que levavam. Para elas esse era o único caminho para melhorar suas vidas. Margarida buscava as saídas em si mesma, nos seus desejos e aspirações pessoais.

Seus pensamentos não permitiam que ela tivesse paz. O Espírito do Mal aparece como uma consciência acusadora de Margarida, que se culpava pela morte do irmão e da mãe que acabara morrendo de tanto desgosto. No meio do povo, na catedral às suas costas, o Espírito do Mal faz suas acusações. Ali, Margarida se sente sufocada pelas pilastras e pelas abóbadas. Não é mais o lugar de paz que sempre encontrara. Ouvia por todos os lados as acusações do Espírito do Mal:

Quão outra, Gretchen, te sentias
 Quando ainda plena de inocência
 Deste altar santo te acercavas,
 A balbuciar do livro gasto
 As orações,
 Em parte folgas infantis,
 Em parte Deus no coração!
 Gretchen!
 Tua cabeça, onde anda?
 No coração
 Tens que delito?
 Pela alma de tua mãe oras
 Que adormeceu por ti a interminável pena?
 De quem o sangue em teu umbral?
 E, borbulhante, já não se move algo
 Sob o teu coração,
 E te angustia, a ti e a si,
 Com existência pressagiosa?³¹⁵

³¹⁵ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 172.

E Fausto, por onde anda, será que se culpa como ela?

Fausto usou da astúcia de um sedutor. Soube conduzir a sedução ao seu ponto culminante. Margarida a ele tudo sacrificou. Tendo-a conquistado, ele agiu, porém, como o sedutor Kierkegaardiano, do *Diário de um Sedutor*. Tudo rompeu “sem que, pelo seu lado, tivesse havido a menor constância, sem que uma só palavra de amor houvesse sido pronunciada e, muito menos uma declaração de amor, uma promessa”. No entanto, algo ficara impresso em Margarida como uma marca. Porém, ao mesmo tempo havia um vazio, não havia nada em que ela pudesse se basear. Seu coração oscilava ora entre as queixas de si mesma, perdendo-o, ora não o reconhecendo mais como amante. A moça não podia mais confiar em ninguém, pois, no fundo, ela não tinha nada a argumentar.³¹⁶

Margarida, como bem fala o Espírito do Mal, havia realmente se transformado. Da sociedade em que vivia, hierárquica, preconceituosa e estática, tudo destruíra, por isso amou Fausto, na esperança de que ele a levasse para uma outra sociedade, onde pudesse viver seu amor e crescer através dele. Mas tanto ela quanto Fausto estavam condenados pela sociedade da tradição. A moça da aldeia e o doutor abalaram conceitos muito sérios para essa sociedade. Por exemplo, o problema sobre sexo e sobre classes. Fausto não pertencia à classe de Margarida, era um homem da cidade, sem vínculos com a terra, com a família, adepto de uma ilimitada liberdade. Ele representava o marginal que invadia o povoado, à caça das moças ingênuas, trazendo na bagagem tudo o que era contrário a essa sociedade fechada: um diabo irônico, sexo, dinheiro, poder, roupas burguesas, idéias mirabolantes, um desejo irresistível de novidades. Fausto representa uma realização pessoal e não uma busca do coletivo, da comunidade. Nada o liga à vida comunitária, ele vagueia solitário, representante da vida individual, das origens e das transformações da atitude individualista. Fausto vai se

³¹⁶ KIERKEGAARD. *O Diário de um Sedutor*, p. 6.

definindo segundo seus empreendimentos pessoais.³¹⁷ Sabemos pouco de seu passado, a não ser que era médico como seu pai. Fausto sai de sua solidão, vem para a comunidade, mas nela tenta sempre se firmar como individualidade. Seu mundo era inevitavelmente outro, daí a dificuldade de diálogo com o mundo de Margarida. No mundo de Margarida, jamais alguma mulher reivindicava o direito de ser feliz, ainda mais pelo amor. Margarida havia sido audaz demais, havia desejado romper com as idéias tradicionais fixadas para o mundo feminino. Fausto sabia que Margarida não teria forças suficientes para vencer o mundo da tradição que a sufocava. Uma sociedade patriarcal, e estática, jamais aceitaria uma gravidez fora do matrimônio. Margarida devia ser afastada, escondida ou banida da sociedade, como aconteciam com todas as moças nessa situação.

Fausto, mesmo sabendo do sofrimento que esperava Margarida, não assumiu a responsabilidade pelo estado em que a moça se encontrava. Arrastou Margarida no seu próprio desenvolvimento, envolveu-a na sua tragédia. Fausto nada fez para tirar Margarida daquela situação.

O mundo de Margarida e ela própria serão varridos da modernidade, ficarão deles a nostalgia e as lembranças. Não falamos apenas do mundo das tradições medievais, mas do mundo simples das aldeias calmas, das regiões agrícolas, que o progresso assola com seus interesses.

Fausto, após a morte de Valentim, foge com Mefistófeles.

Sem saber o que acontecera com Margarida depois da trágica morte de seu irmão, Fausto é levado por Mefistófeles à noite de Valpúrgis³¹⁸. Mefistófeles pede ajuda ao

³¹⁷ WATT. *Mitos do Individualismo Moderno*. p. 234.

³¹⁸ Segundo Haroldo de Campos essa cena baseia-se no lendário sabá das feiticeiras do Monte Brocken, ponto culminante do maciço rochoso de Hartz, objeto de estudos geológicos de Goethe, devido às suas formações graníticas. Na noite de 30 de abril para primeiro de maio, celebrava-se a vigília de Santa Valpurga ou Valburga, abadessa de Heidenheim, santa do calendário católico, cultuada pela veneração popular. A data coincidia com a festa de retorno da primavera, de origem pagã, viva no folclore. Segundo as crenças populares, as bruxas haviam escolhido propositadamente esta data para o seu encontro com os demônios de Brocken, num atentado contra a pureza da santa. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. p. 104.

Valpúrgis é a carnavalização e o riso irônico em contraposição à seriedade e às estruturas hierárquicas das festas religiosas, uma paródia da coletividade, uma “moral às avessas”.³²⁰ Realiza o prazer físico, uma utopia da carne, onde, como diz Bakhtin, a respeito da obra de Rabelais, “o princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo carácter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo”.³²¹ O prazer é coletivo. O espiritual é dissolvido e transfere para o material tudo o que é elevado e ideal. Há o privilégio do prazer, do sensorial e do presente, tudo misturado a uma grande paródia que destrói com a seriedade da tradição. É a total desritualização, é o jogo com os opostos, com a Vida e com a Morte, com o Certo e o Errado, com o Bom e com o Mal, com o Sacro e com o Profano.³²²

Encontramos na noite de Valpúrgis alguns aspectos do estilo carnavalesco que Goethe conhecia muito bem. Goethe tinha enorme carinho pelas características mais elementares das festas populares. Em Weimar ele foi organizador dos folguedos e mascaradas da corte, onde teve oportunidade de se dedicar aos estudos da tradição das formas das máscaras carnavalescas. A noite de Valpúrgis assemelha-se ao carnaval de Roma, sobre o qual Goethe escreveu: “O carnaval de Roma não é propriamente uma festa que se dá ao povo, mas que o povo dá a si mesmo”.³²³ Na festa de Valpúrgis, igualmente, os participantes não têm a sensação de que obtêm alguma coisa que deveria ser aceito com veneração e reconhecimento, ou, ainda, com respeito piedoso. Também não há uma procissão como sinal de fé ou admiração. Limitam-se a dar um simples sinal que desencadeia o início do júbilo e das

³²⁰ MENEZES. Menezes. *A Crise do Passado*. p. 19-20.

³²¹ BAKHTIN. citado por Philadelpho Menezes. *A Crise do Passado*. p. 20.

³²² MENEZES. *A Crise do Passado*. p. 21.

³²³ BAKHTIN. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. p.214.

Fogo Fátuo para que ele lhe mostre o caminho para os festejos da noite de Valpúrgis. A partir desse momento, Fausto vive um pandemônio. Fausto já havia tido a experiência da cozinha da bruxa e a da adega de Auerbach, quando a feitiçaria imperara em cena. Essa é uma experiência em que o demoníaco parece que vai ao extremo. Mefistófeles assume totalmente o “pé de bode”, diante das ironias bruxólicas, como diz a bruxa velha: “Bem-vindo seja ao pagode/Meu Senhor Dom Pé-de-Bode”. Aqui Mefistófeles não usa disfarce algum, ele está à vontade, pisa no seu próprio território. Acontece, nessa cerimônia um processo de “animalização” grotesca. Mefistófeles assume sua forma diabólica, pois como ele mesmo afirma, nas noites de gala “devemos exhibir as condecorações”. Fausto, de sua parte, adquire uma “obscenidade plebéia”.

Fausto é introduzido nas esferas da magia e do sonho. Toda montanha é puro tumulto. Os animais encontram-se no mais absoluto frenesi. Afloram a irracionalidade e o instinto. Fausto busca a paixão ao extremo, vai ao ápice da sua busca das paixões, no popularesco orgiástico, onde “nunca se está só com o povo miúdo”. Ali se bebe, solta-se o riso, os desejos, as amarras e ama-se junto ao fogo. Fausto vai a fundo na desmedida. No estado de sonho o demônio leva o doutor ao ritmo cósmico. Abolindo as categorias de espaço e tempo Mefistófeles liberta Fausto das barreiras terrestres, uma momentânea abertura para o infinito. Um mergulho na magia, a simbiose do humano e o universo.

Em torno da brasa, em meio as fantasias, Goethe nos apresenta mais alguns personagens de seu tempo. Os velhos reclamam do jogo da juventude. Há a figura de um general, a de um ministro, a de um parvenu³¹⁹, que se recordam do passado quando se encontravam no poder, e há também a figura de um escritor superado, todos fazendo de maneira geral uma crítica à juventude e às modificações do tempo.

³¹⁹ Francês emigrado do regime antigo.

extravagâncias, que acabam com as hierarquias (os grandes e os pequenos se aproximam) e acontece a “liberação total da seriedade da vida”.³²⁴

A Noite de Valpúrgis eleva ao máximo a crítica à orientação “intelectualista” do conhecimento teórico, que menospreza a força e a originalidade da vida instintiva. As paixões são tidas pela racionalidade (que se julga soberana) como incompatíveis com a “natureza” da alma. As idéias claras e distintas (Descartes) e não a obscuridade que caracterizam a natureza da alma (essa era a crença mais fortemente veiculada). Os desejos, as paixões sensíveis, os instintos só de forma indireta pertencem à racionalidade. A ética estaria em dominar as paixões que tumultuam a alma. Fausto na noite de Valpúrgis revela a fragilidade da razão. Mostra a tênue linha entre a racionalidade e a irracionalidade, apresenta a possibilidade de desvelar a verdade pela via das paixões, pela ironia, pela não negatividade das paixões. As paixões aparecem como um impulso originário e indispensável à vida da alma. Ou seja, não é pelo fato de a Noite de Valpúrgis ou as Bodas de Auerbach serem orgásticas, irreverentes, irracionais que nada acrescentem à alma humana. Elas desvelam um desejo dos homens, uma força de pensamento se oculta nessas procuras, um momento histórico se revela, a liberdade das paixões vence a opressão. Para Fausto é uma experiência importante que não deveria ser descartada como conhecimento. Ele concorda com o que afirma Voltaire em seu *Tratado de Metafísica*, quando ele diz que sem as paixões, sem o orgulho, a ambição, a vaidade, todo progresso da humanidade, das ciências, das artes, seria impensável.³²⁵ Para Diderot³²⁶, igualmente, tudo o que há de melhor na poesia, na pintura e na música tem como fonte as paixões. Mas para Fausto, o custo humano para aqueles que se permitem a liberdade das paixões é muito alto. Elas realmente impulsionam o progresso, mas

³²⁴ BAKHTIN. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. p. 215

³²⁵ CASSIRER. *A Filosofia do Iluminismo*. p. 152-153.

³²⁶ Diderot expressa este pensamento em sua obra *Pensamentos Filosóficos*, conforme nos informa Cassirer. *A Filosofia do Iluminismo*. p. 152.

arrastam consigo um mundo de misérias. A devastação, os remorsos, as culpas passam a fazer parte do processo humano. Diz Mefistófeles: “Por que é que entraste em comunhão conosco,/Se és incapaz de sustentá-la”.³²⁷ Ou seja, por que desejas o progresso, se não suportas as conseqüências? “Almejas voar e não te sentes livre da vertigem? Pois fomos nós que a ti nos impusemos ou foste tu que te impuseste a nós?”³²⁸ Fausto desejava o progresso, só que não conseguia aceitar a miséria humana para a qual arrastou Margarida. Não era justo a indefesa Margarida sofrer, porém Mefistófeles alerta que ela não fora e nem seria, a primeira. Como Margarida, muitos serão arrastados pela irresponsabilidade do progresso, pela irresponsabilidade do desenvolvimento. Como fazer para salvá-la? Mefistófeles se deleita com a perdição. Ele é o próprio progresso.

Fausto a Mefistófeles:

Não é ela a primeira! Lástima! Miséria! Humana alma haverá que o possa conceber? Ter soçobrado mais de uma criatura já em tão funda aflição? Não ter já a primeira, ao estorcer-se em seu mortal tormento, pago pra sempre a culpa das demais perante o olhar d’Aquele que perdoa eternamente! A mim traspassa-me, até ao âmago dos ossos, o infortúnio duma só; e escarneces tu, plácido e sorridente, o fado de milhares!³²⁹

Fausto lamenta o sofrimento de Margarida, mas o turbilhão do progresso nada tem a dever, isso é responsabilidade dos homens. Foram eles que escolheram esses meios, são os meios pelos quais os “tiranos aliviam seus pesares”.³³⁰ Mefistófeles ajudara Fausto a destruir Valentim. Foi pelos seus favores, ou melhor, pela sua mágica que Fausto conseguira dominar Valentim. Sabemos que Valentim era um soldado, conseqüentemente bastante afeito

³²⁷ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p.195.

³²⁸ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 195.

³²⁹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 195.

³³⁰ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 196.

às lutas braçais. Fausto era um aristocrata, nada sabia de lutas. Mas Mefistófeles entrou em cena. O desenvolvimento não domina os indivíduos pela força braçal, mas pela persuasão, pelas malícias, pela mágica. Mefistófeles não tem os meios para salvar Margarida, e nem interesse para tanto. O desenvolvimento é afeito à destruição e às conquistas, dificilmente receita o antídoto. O desenvolvimento não tem interesse na salvação. Assim, se isenta de toda a culpa.

Mefistófeles:

Não me é possível desprender os laços da injustiça vingadora, não posso abrir os seus cadeados, Tens de salvá-la! E quem foi que a lançou na perdição? Fui eu ou foste-o tu?³³¹

Margarida se encontra no cárcere, acusada de ter matado seu filho. Fausto vai até o cárcere. Ela o confunde com o carcereiro.

Margarida:

Estou em teu poder, bem sei,
Só deixes que o nenê ainda amamente;
A noite toda o acalentei;
Por malvadez roubaram-me o inocente,
E agora dizem que o matei,
Nunca a alegria torna a mim.
Gente má que lá canta! é comigo a canção!
Um velho fado acaba assim,
A quem faz alusão?³³²

³³¹ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 195.

³³² Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 198-199.

Margarida não segue Fausto, que a tenta libertar. Já não sente mais vibrar em Fausto o mesmo amor. Margarida: “Ai de mim, teus lábios são frios!/Mudos, também./Teu amor, onde/Se esconde?/Roubou-mo quem?” Ele buscava novas experiências, desejava salvá-la não para com ela viver, mas por piedade. Margarida sabe disso. Ela sabe que o desenvolvimento pede uma seqüência de experiências, de relacionamentos curtos, de amores passageiros, de irresponsabilidades dos atos, e tantas coisas mais. Margarida não pode deixar o cárcere. De nada adiantaria, nunca estaria livre dos cadeados que encarceravam sua consciência. Destruíra sua mãe, seu irmão, seu filho amado e toda a sua vida. “Por que fugir? Se estão mesmo a espreitar-me”.³³³ Margarida delira, entra em estado de loucura com tamanha dor. Fala coisas sobre a mãe e o filho, pede que a coloquem junto a eles depois de sua morte. Goethe nos coloca diante do drama e da tragédia dos últimos suspiros da sociedade feudal: a morte de Margarida. Ela pede ao Pai Celeste que a salve.

*Salva!*³³⁴ Margarida estava salva, dizia uma voz que vinha do alto.

³³³ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 202.

³³⁴ Belo Horizonte-Rio, Villa Rica, 1991, p. 205.

III CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez concluída a interpretação do texto *Fausto*, aparece a execução da obra na sua totalidade. Desvela-se o viés pelo qual a obra repercutiu. Das inúmeras vias que a obra se oferece para a interpretação uma se evidenciou, ou seja, esta que agora se realiza, como êxito, no sentido de que esse parece ter sido o único caminho a ser seguido, o caminho da congenialidade com a obra.

A execução uma vez concluída confere sentido ao “olhar” abordado na introdução do trabalho. Por outro lado, o sentido dado ao “olhar” ora configurado apenas esboça uma direção a essa aventura, que não se propôs instituir-se como única e muito menos dar cabo da inesgotabilidade que o texto apresenta. Dessa forma o primeiro passo será dizer que não se trata de concluir, mas antes de refletir, agora de outra maneira, sobre os pontos que a interpretação empenhou-se em trabalhar. Ou, poderíamos dizer, trata-se do exercício de avaliar a interpretação realizada. Ou, ainda, de estabelecer uma caminhada no movimento da reflexão primeira, retomando o viés que possibilitou a leitura da obra.

Resgatamos no personagem de Goethe, Fausto, a idéia de homem da modernidade, o moderno intelectual, aquele investigador que culminará com o filósofo e teólogo racionalista do século das luzes. Todos, segundo os princípios de Paracelso, buscavam o conhecimento total do Universo. *Fausto* abarca, em grande parte, a síntese dessas personalidades, principalmente no que se revela desejoso de conhecer a unidade e a harmonia do macrocosmos (Universo) e do microcosmos (homem) e fundar uma ponte entre o mundo e o transcendente. Fausto tem a ânsia de penetrar nos secretos abismos da natureza, não para dominá-la, mas para vivenciá-la. Nessa abordagem, o personagem de

Goethe realiza também o desejo dos pensadores alemães, que através do conhecimento do universo e da identificação com a natureza aspiravam compreender e apreender a ordem do universo e de Deus.

A primeira constatação de mudança do personagem perante a vida é a sua reelaboração de abordagem do mundo. Antes voltado à especulação, o personagem transforma-se e torna-se um adepto da ação. Segundo José González e Miguel Angel Vega, a *ação* será o primeiro passo para a carreira “fáustica” do personagem de Goethe. Segundo esses comentadores, na “hermenéutica de Goethe está resumida la filosofia dominante de su época: el idealismo, el sensualismo, el herdeeísmo e indiretamente parte de la filosofia de Fichte.”³³⁵

No *Fausto* nos deparamos com praticamente dois séculos do pensamento humano. Sinteticamente podemos dizer que antes do impulso de sair de seu estúdio o personagem estava preso a uma concepção de verdade que se realizava no mundo das idéias, mais precisamente no universo da metafísica clássica, no platonismo. Esta lhe conferia a possibilidade de conhecer rigorosamente as coisas mutáveis da experiência cotidiana. Fausto sai do estático e através da *ação* vai à “iluminação” progressiva, que caracteriza a modernidade. Passa a desenvolver uma razão crítica diante do mundo avaliando os erros da tradição. O que o doutor faz é negar as estruturas estáveis do Ser, para as quais o seu pensamento estava voltado, para se “fundamentar” no risco, em certezas, até certo ponto, precárias.

Conforme trabalhamos na interpretação, Fausto rompe com o universo da tradição no momento em que sai para as ruas da cidade e se defronta com o mundo lá fora.

³³⁵ Madrid Ediciones Cátedra S. A., 1991, p. 87. (Introdução)

Na caminhada do pensamento humano a idéia de verdade chega ao descobrimento de que o mundo está constituído pela intervenção do sujeito. A nova proposta de Fausto está inserida no pensamento kantiano que vai propor uma espécie de “salto” ao dizer que sem as formas *a priori* da sensibilidade e do entendimento não existe “mundo”, somente a “coisa em si” da qual nada sabemos, mesmo que não possamos negá-la. A partir de então, veremos o pensamento humano tomar várias feições. Até chegarmos, como dizem os positivistas, que o verdadeiramente real é o dado verificado pela ciência, onde o “mundo verdadeiro” é reduzido ao que está posto pela ciência, pela tecnologia e seus aparatos. A verdade posta pela “vontade de poder” do homem.

No *Fausto*, Goethe permeia todos esses pensamentos. Seu personagem reflete a longa história do pensamento humano elaborando uma crítica à sociedade, ao homem, às posições sociais, às posições racionalistas de abordagem da natureza, aos preconceitos, à contemplação de Deus e ao conhecimento do mundo em geral. Em parte, esta aventura de lançar um “olhar” para o *Fausto* de Goethe, que por ora damos como concluída, teve a pretensão de elaborar uma reflexão sobre essas questões ou, digamos, tomar esse viés oferecido pela obra.

Destaco na trajetória do personagem de Goethe três momentos marcantes, que se realizam como “ação” e que são temas da abordagem interpretativa. No primeiro momento Fausto sai do seu estúdio; no segundo rejuvenesce com a ajuda da bruxa, parte da sua incapacidade de por si só se apossar do mundo, e no terceiro momento o personagem se entrega ao amor de Margarida.³³⁶ São três momentos que impulsionam o personagem a novas conquistas na sua existência, ao mesmo tempo que rompem com o pensamento

³³⁶ Madrid Ediciones Cátedra S. A., 1991, p. 87. (Introdução)

estabelecido. O estudioso das disciplinas abstratas medievais impulsiona um movimento de conhecimento até às forças internas da natureza.

Goethe realiza no Fausto o que Nietzsche mais tarde chamará de niilismo, ou seja, a desvalorização dos valores supremos. O personagem de Goethe não está mais preocupado em salvar sua alma imortal, mas acionar o progresso de sua vida terrena. Ao desprender-se dos valores da tradição, assume outros, os da cultura popular (como a magia), opostos aos da cultura dominante. Fausto apresenta uma rebeldia à dependência metafísica.

Na cena da Gruta, nos parece encontrar-se a filosofia central da obra de Goethe. O personagem luta para realizar a integração entre o ideal e a realidade, entre seu espírito e a natureza. Integrando-se à natureza, deseja compreendê-la e compreender-se. Dessa maneira realiza uma nova metafísica, respaldada numa teoria no Ser e no Ente, e não no homem como o senhor do Ser. Deixa o Ser livre para que ele se revele sem lhe impor nada. Aqui o personagem vislumbra a possibilidade do homem conhecer a essência do mundo através da grande unidade entre o conceito (idéia) e o mundo sensível. Na visão contemplativa o Ser se revela ao homem.

Essa posição de Goethe diante do conhecimento do mundo, que se revela através de seu personagem, diferencia-se do pensamento da época. No seu tempo o pensamento mais corriqueiro era o de que só poderíamos conhecer o que estivesse dentro das categorias do espaço e do tempo (categorias do intelecto), ou seja, os fenômenos mecânico-físicos.

A cena da noite de Valpúrgis nos faz crer que o poeta ironiza os limites e a impotência da razão para resolver um vasto número de problemas na existência humana. Provavelmente nela possamos ler uma crítica de Goethe aos filósofos de sua época, que

rejeitaram certos problemas provavelmente por perceberem a impotência da razão diante dos mesmos - o problema de Deus, por exemplo, apresentado no monólogo do personagem diante da gruta.

Fausto diante da gruta já estava consciente que era impossível superar as forças da natureza. A experiência com o Gênio Sublime, bem no início de sua trajetória, já havia apontado para a integração entre materialidade e espiritualidade como a única possibilidade da realização de humanidade. O gênio conscientiza-o da predestinação do homem à prisão terrestre da sua existência física e instintiva. O conceito de humanidade não está apenas na espiritualidade, e nem apenas na materialidade, mas na inseparabilidade desses dois impulsos. Na gruta a religiosidade de Fausto se realiza na valorização da intuição e das faculdades místicas. É de natureza intuitiva. Para falar com Deus Fausto não necessita de intermediários, seu diálogo com o Divino acontece na intimidade de seu monólogo.

A partir dessa conscientização de sua humanidade, Fausto vai realizar seu segundo momento, o do rejuvenescimento. A cozinha da bruxa levará Fausto a completar seu grande "livramento" no âmbito da materialidade. Ele deveria rejuvenescer para que sua aparência lhe proporcionasse maior mobilidade no mundo das suas aspirações. Porém, rejuvenescer para o doutor fazia parte de um aspecto bem maior. A magia proporcionava-lhe vencer a finitude do corpo do herói velho sem mobilidade. Ele necessita agora de energia para pôr em prática sua ânsia de conhecimento. Precisa de disposição para o amor, e assim recobrar o tempo perdido. A poção da bruxa confere um novo conteúdo à sua forma. Fausto assume o ímpeto da juventude e sua alma fáustica está agora em perfeita conformidade com suas forças físicas.

A busca da juventude no texto de Goethe inclui o desejo de transcendência do homem à finitude da morte. A juventude é prazer, força, beleza, e não a velhice, com suas perdas e proximidade da morte. A velhice reforça a consciência de finitude humana. As “buscas faústicas” apoiam-se na “infinitude”, que passam pelos ideais próprios da juventude, da onipotência, força, “cume da vida”, onde os espaços para a finitude, a morte, parecem ficar distantes. Tanto que Fausto lamenta a morte prematura de Margarida. Um sinal de que a finitude espreita também o “cume da vida”. Assim, o rejuvenescimento do personagem acontece na cozinha da bruxa, na artificialidade da magia, pois a vida em si mesma não brinda o homem com retornos. Na juventude do herói, desenrolam-se os dramas da humanidade, amor, sedução e morte.

A aposta entre Mefistófeles e o Senhor confere validade a uma concepção de humanidade que se realiza na dupla tarefa de duas forças que impulsionam o homem para seus objetivos, o que Schiller chamou de “impulsos” (sensível e formal). A aposta é a metáfora do mito da oposição entre duas forças que tentam legislar, mas que por outro lado afirma que uma não se realiza sobre a outra. Digamos que é a luta dos Titãs. O Olimpo, segundo Homero, era um lugar de bem-aventuranças onde Zeus reinava como chefe absoluto, e onde Cronos armou um campo de luta. Zeus é a ordem, o espírito supremo da espiritualidade; Cronos é o tempo, a fome devoradora de vida, o desejo de evolução. A mitologia fala da eterna dualidade da alma humana, sempre indecisa entre os impulsos ordenadores e os impulsos destruidores do sensível.

Esse era também o tema da obra mais expressiva do amigo de Goethe, Schiller, intitulada “Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade”. É provável que o próprio Schiller observou no romance de seu amigo a realização de suas próprias reflexões sobre os impulsos no homem, em forma de poesia. Na carta de Schiller a Goethe, datada de

23 de junho de 1797, o filósofo escreve: “A duplicidade da natureza humana e a agora da aspiração de reunir no homem o divino e o físico não se perde de vista; e pois que a fábula cresce e tem de crescer em cores garridas e disformes, não se desejará parar no objetivo, mas sim ser levado dele para as idéias. Em suma, as exigências do ‘Fausto’ são simultaneamente filosóficas e poéticas...”³³⁷ Schiller em suas cartas sempre se expressou em relação ao Fausto como uma obra filosófica. Era essa igualmente a expectativa de outros filósofos da época, enquanto esperavam a edição do texto.

Diante disso não podemos deixar de atribuir uma certa semelhança entre as duas almas que Fausto diz pulsar em seu coração e os impulsos de Schiller. Assim, por vários momentos aproximamos à interpretação os pensamentos filosóficos de Schiller. O impulso sensível, segundo Schiller, parte da existência física do homem, e está ocupado em submetê-lo às limitações do tempo e em fazê-lo matéria. O impulso formal, segundo o filósofo, parte da existência absoluta do homem, e está empenhado em pô-lo em liberdade. É no debater-se entre esses dois impulsos que querem legislar um sobre o outro, podemos observar, que consiste o tema do *Fausto* de Goethe. Harmonizar a natureza humana, compreendida como a unidade entre o formal e o material, com o divino que se explicita na Natureza, segundo as aspirações fáusticas do personagem – isso é mergulhar no enigma do Universo.

Como propunha Schiller, essa busca significa uma longa caminhada, onde cada indivíduo deveria conquistar lentamente, no dia a dia, sua perfeição no próprio mundo dos fenômenos e não distante dele. Seria a caminhada fáustica. O personagem de Goethe para desvencilhar-se da tradição, que reclamava a primazia da contemplação, teve que

³³⁷ São Paulo, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1958, p. 569.

estabelecer com o demônio um pacto. A metáfora do pacto desencadeia com o mundo sensível um movimento de erros e acertos, onde o protagonista do texto expõe os segredos da natureza humana. As situações que vemos o personagem enfrentar não diferem das de todos os homens comuns, no que tange aos seus anseios e desejos. É devido a isso que não é difícil afirmar e falar da universalidade da obra de Goethe.

Ocorre-nos, por exemplo, a respeito da questão acima, que grande parte da humanidade continua interessada no pacto com o demônio. A sedução que o mundo capitalista, a industrialização e a tecnologia provoca no homem moderno está em perfeita conformidade com as colocações do *Fausto*. Os “faustos” da modernidade continuam se interessando pela cozinha da bruxa, em busca de seu rejuvenescimento corporal, na alquimia dos remédios. Porém, não há, no *Fausto* da primeira parte, um rejuvenescimento apenas pela aparência, o personagem parece aspirar sempre a algo maior que a mera representação. Fausto fez da aparência um meio para alcançar seus fins. Por outro lado, não podemos afirmar que Fausto não se corrompa no hábito da troca, da barganha e da sedução.

Na verdade o personagem de Goethe realiza-se na transgressão. E por transgredir ele adquire uma solidão que parece aquela própria dos homens livres. Fausto faz uma trajetória de solidão, embora atrelado ao mundo. Talvez esteja tão só como antes no seu quarto “gótico”. Seu único amigo é o demônio com o qual realizou o pacto. Mas ele consiste numa figura estranha, que nada entende dos desejos de Fausto.

Diante do sacrifício de Margarida a solidão do personagem vai ao extremo. A impotência de Fausto perante o sacrifício de Margarida, frente à porta do cárcere, compara-se à dúvida que paira sobre nós, por termos depositado extrema confiança no desenvolvimento, na situação plena de poder do homem diante dos valores da tradição e no racionalismo desmedido que tem permeado a concepção positivista do progresso. A postura

profética que reconheço no Fausto é a de que, conforme nos atesta Vattimo, “tanto la creencia en la verdad ‘objetiva’ de las ciencias experimentales, como la fe en el progreso de la razón hacia su pleno esclarecimiento aparecen, precisamente, como creencias superadas”.³³⁸

A solidão de Fausto centra-se nessa sensação de abandono que é própria do herói moderno. Ele está só. Está desamparado por Deus. Parece não haver mais nenhum laço que o una a nada maior que ele. Todo conflito centra-se nele mesmo. Nem mais ao destino ele pode atribuir a responsabilidade de suas desgraças. Cabe a ele mesmo responder por elas. Mas seus momentos de solidão são momentos de verdade. A tragédia é a catarse do herói. A morte de Margarida leva Fausto ao limite máximo da alienação de si mesmo. Talvez possamos aludir que o Fausto do segundo momento entra no espaço mítico, como uma fuga da realidade, uma necessidade de preservar a vida ou de conquistar a clareza de si mesmo.

Sobre a ação, há o registro de alguns esquemas de Goethe destinados ao *Fausto*, que destacamos com o intuito de mostrar que essa era uma das questões importantes a serem abordadas no texto. As frases: “Gozo da ação para o exterior”, “Gozo com consciência, Beleza”, “Gozo de criar de dentro”. E ainda: “Aparecimento do espírito como Gênio do Mundo e da Ação. Luta entre a Forma e o Informe. Vantagem do conteúdo informe perante o vazio da forma. Conteúdo traz consigo a forma, a forma nunca existe sem conteúdo”. Os esquemas que se conservaram entre os manuscritos de Goethe não têm data precisa, provavelmente são do período dos trabalhos Schiller-Goethe. As três primeiras frases encontraremos com mais precisão na segunda parte do *Fausto*, (que

³³⁸ VATTIMO. *Creer que se Cree*, p. 22-23.

não se constitui em objeto de estudo deste trabalho), em que a ação se exterioriza impulsionando o progresso. A idéia da ação em Goethe aproxima o pensamento das experiências, ou seja, a sua teoria do conhecimento vai à totalidade, vê a relação da experiência e do pensar como um todo.

Fausto é o espaço das angústias de dois impulsos fundamentais, a espiritualidade e a materialidade, a infinitude e a finitude. Toda a tragédia do doutor na primeira parte da obra desenvolve-se no movimento de afastar-se e aproximar-se da materialidade. Fausto oscila entre a contemplação e a ação. Energia infinita e impossibilidade de transcender o finito são os grandes pólos onde se desdobra a história fáustica.

Mas, num determinado momento, Fausto escolhe entre “No princípio era o Verbo” e “Era no princípio a Ação”. Ele opta pelo segundo. No movimento se encontra a inseparabilidade da forma e do conteúdo, e a Idéia se anexa ao mundo fenomênico. O “pensar” no doutor deve se tornar experiência, para que ele possa aprofundar seu conhecimento sobre o mundo. Digamos que Fausto desperta para o fato de que sua mente não é um recipiente que traz em si os pensamentos, mas que ela percebe as idéias. A mente é, então, um órgão de observação como seus olhos e seus ouvidos, ela é simultânea à experiência. Pela Ação Fausto vai ao mundo para fazer dele mais que uma “aparição evocada do Espírito”, como pensavam os românticos a partir do pensamento de Fichte. Ele busca reconhecer nos fenômenos a própria Idéia, a própria essência, na unidade da forma e conteúdo.

Provavelmente podemos fazer a leitura do personagem de Goethe referindo-nos a ele como um novo hermeneuta, que resolve fazer uma “outra” leitura do mundo. Essa sua inovadora interpretação exige um pacto com o sensível, pois a nova leitura exige a

participação do corpo. É o corpo que será o instrumento de percepção do mundo. Será a ele que se dará um novo sentido (rejuvenescendo-o) e é ele quem vai decidir colocar-se frente ao amor. Anexando o corpo à sua leitura do mundo, Fausto capta um mundo onde o ser não se manifesta como absoluto na sua verdade. Nessa leitura o Ser é advento, acontecimento, sempre novidade. Ele não é nada fora do seu acontecimento.

Porém, muito embora Fausto não abandone seus ideais, as lembranças nostálgicas de um passado distante (sinos da igreja, no quarto de Margarida, as lembranças paternas, da tranquilidade da aldeia etc.), constantes em sua alma, nos fazem ver o desenraizamento do homem das pertencas tradicionais, das suas bases na comunidade orgânica da aldeia, da família, que vem abalar a fé que os indivíduos depositaram no progresso. Percebe-se que uma vasta gama de valores humanos peculiares acabaram completamente ameaçados. Talvez fosse o caso de não abandonar por completo os valores, pois, como nos mostra Gadamer, não há uma linha divisória que separe definitivamente passado de presente, quando ele diz: “Nossa vida cotidiana é um passar constante pela simultaneidade de passado e futuro.”³³⁹ Ou como diria Bergson³⁴⁰, sobre a duração no elã vital, são como nuances de um espectro colorido onde uma anuncia a outra. Não existe uma linha estanque a separá-las. Assim, nosso passado, conforme Bergson, nos segue, no enrolar-se e no desenrolar-se contínuo, como o fio de uma bola. Ele “cresce sem cessar a cada presente que incorpora em seu caminho; e consciência significa memória”. Não se trata de expor uma visão de linearidade, mas de ilustrar as marcas que deixam na humanidade as aventuras do passado. São através delas que remodelamos as abordagens no tomar o Ser.

³³⁹ GADAMER. *A Atualidade do Belo*, p. 20.

³⁴⁰ BERGSON. *Introdução a Metafísica*, p.136.

Assim, a existência trágica, o niilismo no qual mergulha o personagem goethiano confere-nos o sentido de deixar “ir o ser como pensamento”, ou como diz Nietzsche, é um apelo ao “deixar ir”. Não é o caso de nos perdermos nos jogos da técnica e da racionalidade moderna, no valor que reduz a si o Ser, pois a partir do momento que estabelecemos a técnica como verdade, estaremos novamente elegendo “novos valores supremos”. Poderíamos dizer, enfim, que não se trata de dissolver o Ser no valor de troca, mas defender uma zona ideal do valor de uso. É a partir daí que o niilismo pode ser visto como uma “chance” e é dessa forma que o personagem de Goethe tenta, ao meu ver, realizar o niilismo.

A partir do ponto descrito acima podemos obter no texto *Fausto* a seguinte reflexão, que cabe no momento como consideração final: deveríamos procurar uma postura diante do mundo que permanecesse no “limiar”. Ou seja, que as “transgressões” não invalidem todas as posturas do passado, substituindo-as por outras posturas tão rígidas quanto as que anteriormente considerou um erro, mas que encontre entre ambas uma atitude diante do mundo que permita a flexibilidade do Ser.

A “chance” no texto de Goethe se revela na metáfora do demônio. Fausto não é um mero evocador do demônio (das paixões e da materialidade). Ele evoca o Espírito da Terra, um outro deus, o deus da Ação. É a partir daí que encontramos a possibilidade de desenvolver no texto a questão do niilismo conforme lemos em Vattimo, leitor de Heidegger e Nietzsche.³⁴¹

O personagem de Goethe aspira a outra forma de captar o Ser do mundo. Porém, sua exacerbada individualidade, nesse primeiro momento (primeira parte do *Fausto*,

³⁴¹ VATTIMO. *O Fim da Modernidade*, p. 21-29.

nosso objeto de estudo), parece ser um empecilho à realização do desejado. Na verdade essa aspiração ao conhecimento faz toda a grandeza de Fausto. Mas por outro lado ela o conduz inelutavelmente a levar suas ambições além dos limites da humanidade. No ímpeto de destruir com o estabelecido o protagonista do drama junta-se ao adversário (o demônio) e aliena a sua liberdade, enquanto julga afirmá-la. O pacto com Mefistófeles pode ser um pacto com as forças do Mal que o esmagam. Isso, de um lado.

De outro, existe no texto de Goethe uma certa confiança no homem que aspira à consecução de seus ideais, tanto que Fausto e Margarida são salvos, embora não sem sofrerem tragicamente as conseqüências de um pacto com o Mal. O simbólico aí inserido expressa o desejo de eternidade e a impaciência com seus próprios limites, que afligem os homens dos tempos modernos. Se há o “pecado”, há também inúmeras “chances” para convertê-lo, pois ao Ser é dado infinitas possibilidades de realização. A “debilidade” do Ser que descrevemos na introdução, conforme a leitura de Vattimo, como proposta para a realização da leitura da obra de Goethe, parece já fazer parte das propostas do drama. O personagem de Goethe faz sua caminhada inventando o modo de fazê-la, no sentido de que não há um ponto absoluto de chegada (o Absoluto) que ele vislumbre diante de si. O que há é a realização de um processo.

No Fausto, observamos que ao lado da revolução da razão prepara-se a rebelião da espontaneidade e da interioridade. O personagem é a objetivação desse impulso de espontaneidade da natureza contra a legalidade intelectualista abstrata. A razão se anexa à natureza e a rebeldia individualista de Fausto é necessária a fim de que aconteça o acordo entre mundo e natureza, para posteriormente se elevar sobre o costume na forma de *humanitas* espiritual. Na proposta entre uma ciência do espírito e uma ciência da natureza,

Fausto tenta realizar uma ciência do espírito. No texto de Goethe o personagem encarna o homem romântico com seus ímpetos, que hesita entre os desejos imediatos e as aspirações mais profundas de seu ser. É por desespero que ele aceita as propostas do demônio.

Como afirma o próprio Goethe em suas conversações com Eckermann, o personagem Fausto vai do subjetivo ao objetivo. Os conteúdos gerais da humanidade são os conteúdos objetivos que se revelam no lugar das paixões individuais da primeira parte. O Fausto da segunda parte vive em ambientes diferentes (históricos e mitológicos).

Fausto não está mais preocupado com seu final, com as questões da vida após a morte. A trajetória de sua vida em si mesmo é a sua meta. O processo de seu desenvolvimento é o que conta. A própria vida em si é o fim. Fausto não aspira a uma perfeição absoluta porque ela está fora do alcance do homem. A vida se constitui para o personagem goethiano em uma caminhada cheia de erros e acertos rumo ao progresso, não à perfeição. Fausto não está preocupado em ser perfeito como homem, mas em acumular experiências novas; antes, criar. A luta deve ser nobre. A nobreza consiste em elaborar uma vida criadora. Para tanto Fausto se transforma num destruidor, um hermeneuta constante.

Na sua caminhada Fausto busca apreender o Ser. Embora saiba nunca vir a alcançá-lo. Porém, a apreensão desejada pelo personagem não compreende o Ser como uma estrutura estável, previamente estabelecida, mas o Ser enquanto “acontecimento”. Verificamos que a nova proposta de abordagem do Ser que se realiza no texto goethiano apresenta duas faces. Uma que desorienta a atividade do pensar. Pois captar o ser enquanto “acontecimento” compreende a singularidade e a multiplicidade de propostas no percurso da captação que instaura um certo “debilitamento” do Ser, que não se realiza nunca como finitude nem como verdade absoluta. Essa face a princípio pressupõe uma insegurança. Porém, de outro lado a aparente debilidade possibilita ao personagem uma liberdade nunca

antes pensada. Novos modos de abordar a realidade surgem como “chance”. Assim, a “vontade de poder” que se revela no personagem de Goethe é essencialmente vontade de abertura de novas perspectivas de interpretação do mundo, ou, diríamos, de afirmar-se o Ser como um inventor da liberdade.

IV BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1962.
- ALTER, Robert. *Em Espelho Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC, Brasília: EDUNB, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Papirus, 1992.
- BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, Um Lírico No Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. Walter. *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BERGSON, Henri. *Introdução à Metafísica*. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Série Os Pensadores)
- BERMAN, Marshal. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BONDER, Nilton. *A Alma Imoral: Tradição e Traição através dos tempos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Documento de Cultura, Documento de Barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *O Arco Íris Branco*. Rio: Imago, 1997.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura Alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Filosofia de las Formas Simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, S. A., 1971.
- _____. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: UNICAMP, 1997.
- CITELLI, Adilson. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 1986.

- CITATI, Pietro. *Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHÂTELET, François. *O Pensamento de Hegel*. Lisboa: Presença, 1985.
- CUESTA ABAD, José. *Teoría Hermenéutica y Literatura*. Madrid: Visor Distribuciones S. A., 1991.
- DERRIDA, Jaques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental. Autores e obras Fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: EDUC-HUCITEC, 1995.
- FRANK, Manfred. *El Dios Venidero*. Barcelona: Serbal, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg. *Mito y Razón*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1993.
- _____. *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. São Paulo: Vozes, 1997.
- _____. *A Atualidade do Belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GIRARD, René. *EL Chivo Expiatório*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1948.
- _____. *Fausto*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- _____. *Fausto*. Belo Horizonte-Rio: Villa Rica, 1991.
- _____. *Fausto*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1991.
- _____. *Fausto*. São Paulo: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1958.
- _____. *Poemas*. Coimbra: Centelha, 1986.
- _____. *A Natureza* (Natur- fragmento) Hamburger Ausgabe Band. Trad. Marcelo da Veiga Greuel.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Don Quixote Ltda., 1979.
- HAMILTON, Edith. *Mitologias*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte.*(Vol. I e II) São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. *De Camino al Habla*. Espanha: Adós, 1987.

- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- KANT, Emmanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- _____. *Resposta à Pergunta: O que é Iluminismo*. Lisboa: Edições 70, 1988
- KIERKEGAARD, S. Aabye. *Diário de um Sedutor*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Série Os Pensadores)
- KOTHE, Flávio R. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1986.
- LANZ, Rudolf. *Do Goethianismo à Filosofia da Liberdade*. São Paulo: Antroposófica, 1985.
- MAGY, John. *História da Literatura Mundial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.
- MAX, Karl. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. São Paulo: Nova Cultura, 1991 (Série Os Pensadores)
- MIELIETINSKI, E. M. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Florense, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Série Os Pensadores)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Sens et Non-Sens*. Paris: Nagel, 1966.
- MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado*. São Paulo: Experimento, 1994.
- MONTERO, Paula. *A Magia e o Pensamento Mágico*. São Paulo: Ática, 1986.
- NASCIMENTO, Carlos Arthur R. do. *Atualidade do Mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- NOGUEIRA, Carlos Alberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Rio de Janeiro: Edições 70, s/d.
- PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoria da Formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1997.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1986.
- ROHDEM, Valério. *Interesse da Razão e Liberdade*. São Paulo: Ática, 1981.
- SALGADO, Joaquim Carlos. *A Idéia de Justiça em Kant*. Minas Gerais: Imprensa Universitária, s/d.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. São Paulo, EPU, 1991.

- SCHLEGEL, Dorothea. *A História do Mago Merlin*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Portugal: Coimbra, 1983.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. São Paulo: Atena, 1960.
- STAROBINSKI, Jean. *A Invenção da Liberdade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- STEINER, Rudolf. *Arte e Estética Segundo Goethe. Goethe como inaugurador de uma estética nova*. São Paulo: Antroposófica, 1994.
- _____. *A Obra Científica de Goethe*. São Paulo: Antroposófica, 1984.
- TORRES FILHO, Rubens R. *O Espírito e a Letra*. São Paulo: Ática, 1972.
- VATTIMO, Gianni. *As Aventuras da Diferença*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- VATTIMO, Gianni y ROVATTI, Pier Aldo (eds.) *El Pensamiento Débil*. Madrid: Cátedra, 1990.
- VATTIMO, Gianni. *Creer que se Cree*. Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 1996.
- _____. *O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Presença, 1987.
- _____. *Para além da interpretação*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.
- WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZIMA, Pierre V. *La Déconstruction: Une critique*. Paris: Presses Universitaire France, 1994.