



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I- CAMPINA GRANDE
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

JOSÉ CÂNDIDO RODRIGUES NETO

A DIALÉTICA DO DIVINO E DEMONÍACO NO FAUSTO DE GOETHE

CAMPINA GRANDE

2023

JOSÉ CÂNDIDO RODRIGUES NETO

A DIALÉTICA DO DIVINO E DEMONÍACO NO FAUSTO DE GOETHE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutor.

Área de concentração: Literatura e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães.

CAMPINA GRANDE

2023

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

R696d Rodrigues Neto, José Cândido.
A dialética do divino e demoníaco no Fausto de Goethe
[manuscrito] / José Cândido Rodrigues Neto. - 2023.
110 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães,
Departamento de Filosofia - CEDUC. "

1. Movimento dialético. 2. Hermenêutica. 3. Demoníaco. 4.
Divino. I. Título

21. ed. CDD 801.95

JOSÉ CÂNDIDO RODRIGUES NETO

A DIALÉTICA DO DIVINO E DEMONIACO NO FAUSTO DE GOETHE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutor.

Área de concentração: Literatura e Hermenêutica.

Aprovado em: 28/08/2023.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Examinador interno)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva (Examinador interno)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. José Carlos Cariacás Romão dos Santos (Examinador externo)
Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)



Prof. Dr. Frederico Pieper Pires (Examinador externo)
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Dedico este trabalho a todos aqueles que de alguma forma contribuíram com minha formação, em especial minha mãe (In memoriam), minha avó (In memoriam) e minha tia.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares por toda dedicação e carinho para comigo.

Aos meus amigos por todo o companheirismo e pelos momentos de diversão juntos

Aos meus colegas de doutorado por compartilharem diversos saberes ao longo desse curso.

Aos professores que tive, ao longo de toda minha jornada acadêmica, por toda dedicação e por serem os responsáveis pela minha formação.

Aos meus queridos alunos, por me instigarem a sempre querer saber mais um pouco.

Ao meu orientador Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, por ter contribuído desde minha graduação, me aceitando em seu grupo de pesquisa e sempre me orientando ao longo de minha jornada acadêmica.

Ao Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves, que muito contribuiu com este trabalho, sempre sugerindo leituras e fazendo valiosas ponderações.

Ao Professor Dr. Eli Brandão da Silva, que participou de minha banca de qualificação e de defesa, e sempre colaborou com minhas pesquisas, com seus apontamentos e ponderações.

Ao Professor Dr. Luciano Barbosa Justino, por ter participado de minha qualificação e defesa, enriquecendo o trabalho com suas valiosas contribuições.

A minha prima Duzinha e toda sua família por terem me acolhido tão calorosamente em sua casa sempre que precisei.

Aos professores Dr. Frederico Pieper Pires e Dr. José Carlos Cariacás Romão dos Santos, por contribuírem com meu trabalho participando da banca de defesa.

A Toinha e toda sua família, por sempre acreditarem em mim, me motivando cada vez mais.

A minha irmã Maria Eduarda, por seu companheirismo.

A minha esposa Maria Júlia Bento Rodrigues por sempre estar ao meu lado me motivando.

Ao meu pai Alexandre, por seus ensinamentos de pessoa exemplar.

Ao pequeno e grande mundo, por propiciarem a jornada do autoconhecimento.

“Rasgo dos mundos o velário espesso;
E em tudo, igual a Goethe, reconheço
O império da substância universal!”

Augusto dos Anjos

“Quando te leio, as cenas animadas
Por teu gênio, as paisagens que imaginas,
Cheias de vida, avultam repentinas,
Claramente aos meus olhos desdobradas...”

Olavo Bilac – XXII A Goethe

“O mais feliz dos homens é aquele que consegue ligar o fim de sua vida ao início.”

Goethe.

RESUMO

Este trabalho é de natureza bibliográfica e hermenêutica e apresenta elementos textuais do poema trágico *Fausto*, de Johann Wolfgang Goethe, que configuram o movimento dialético entre demoníaco e divino, e a forma como a condição humana se mostra a partir do embate de tais forças. Defendemos que tal movimento dialético coloca o personagem Fausto, de Goethe, como uma síntese do espírito moderno, assim como compreendia seu autor. As inquietações e ânsias de Fausto representam a postura do homem moderno que se lança na contemporaneidade, cheio de inquietações e com poucas bases metafísicas sólidas. Fausto também expressa o homem que busca encontrar a solução para seus dilemas no campo da imanência, sem recorrer às forças de transcendência. O *Fausto*, de Goethe, sempre foi visto como uma obra dividida em duas partes com características distintas e pouco comunicáveis entre si, como sugerem Bandet (1989) Carpeux (2013) e Antônio Feliciano de Castilho (s.d.), tradutor do *Fausto*. No entanto, neste trabalho nos propomos a fazer uma leitura dialética do *Fausto* de Goethe, compreendendo que os elementos contidos na primeira e segunda parte convergem para uma síntese integradora, própria do projeto goetheano de criar uma obra de arte completa, que seria representante de seu conceito de literatura universal. Como subsídios teóricos para realizar este trabalho, recorreremos aos textos do comentador Marcus Vinicius Mazzari, e dos críticos Haroldo de Campos (1981) e Rintelen (1949).

Palavras chave: Goethe; Fausto; Demoníaco; Divino.

ABSTRACT

This work is bibliographical and hermeneutical in nature and presents textual elements of the tragic poem *Faust*, by Johann Wolfgang Goethe, which configure the dialectical movement between demonic and divine, and the way in which the human condition is shown from the clash of such forces. We argue that such a dialectical movement places the character Faust, by Goethe, as a synthesis of the modern spirit, as understood by its author. Faust's concerns and anxieties represent the posture of modern man who throws himself into contemporaneity, full of concerns and with few solid metaphysical foundations. Faust also expresses the man who seeks to find the solution to his dilemmas in the field of immanence, without resorting to the forces of transcendence. *Faust*, by Goethe, has always been seen as a work divided into two parts with distinct characteristics that barely communicate with each other, as suggested by Bandet (1989) Carpeux (2013) and Antônio Feliciano de Castilho (s.d.), translator of *Faust*. However, in this work we propose to make a dialectical reading of Goethe's *Faust*, understanding that the elements contained in the first and second parts converge to an integrative synthesis, typical of the Goethean project of creating a complete work of art, which would be representative of its concept of universal literature. As theoretical subsidies to carry out this work, we will resort to the texts of the commentator Marcus Vinicius Mazzari, and of the critics Haroldo de Campos (1981) and Rintelen (1949).

Keywords: Goethe; Faust; Demonic; Divine.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A COSMOVISÃO DE GOETHE.....	18
2.1 Dualidade e dialética.....	18
2.2 Teologia na cosmovisão de Goethe.....	27
2.3 Entre a liberdade de criação e a capacidade educativa: A relação entre ética e autonomia estética na cosmovisão goetheana.....	33
2.4 A Weltliteratur goetheana como um espaço intercultural.....	44
3. O HUMANO ENTRE O DIVINO E O DEMONÍACO.....	49
3.1 O Fausto de Goethe como síntese cultural.....	49
3.2 Através do Pequeno e Grande mundo: Análise da trajetória fáustica.....	55
3.3 O mito faustico da modernidade.....	62
3.4 As aspirações do doutor Fausto: da contemplação para a ação.....	77
4. TEOLOGIA E RELIGIÃO NO FAUSTO DE GOETHE:.....	83
4.1 Monoteísmo, politeísmo e panteísmo no Fausto.....	83
4.2 Carnavalização e profanação da ordem sacra.....	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	104

1. INTRODUÇÃO

Johann Wolfgang Goethe nasceu na cidade de Frankfurt, hoje pertencente à Alemanha, em 28 de agosto do ano de 1749, filho de uma família burguesa e aristocrática, que sempre pôde lhe proporcionar uma sólida formação, englobando aulas de desenho, pintura, filosofia e letras clássicas. O pai de Goethe, Johann Kaspar Goethe, que era advogado, pretendia encaminhar também o seu filho na carreira jurídica e o envia para estudar direito em Leipzig, quando este completa 16 anos. Porém, logo o jovem Goethe percebe que sua grande vocação é a literatura, deixando o direito em segundo plano.

Ao publicar seu livro *Os sofrimentos do jovem Werther*, em 1774, Goethe se torna famoso em toda a Europa, e recebe um convite do Duque de Weimar, para fazer parte do seu alto ministério. Goethe aceita o convite e se muda para este ducado, tornando-se um dos altos funcionários do governo e diretor de teatro. Em Weimar, o poeta passa o resto dos seus dias, dividindo seu tempo entre as suas incumbências como funcionário da corte e sua produção literária e científica.

Goethe produziu uma obra que pode ser compreendida como uma verdadeira síntese cultural. Segundo Bandet (1989), Schiller enxergava a produção goetheana como uma síntese da antiguidade com a modernidade. Madame de Staël, uma notável intelectual francesa, do fim do século XVIII e início do século XIX, escreveu uma obra intitulada *Da Alemanha* (2016), que traça um panorama da cultura alemã no período moderno. Nesta obra Staël coloca Goethe como o mais influente e representativo escritor da Alemanha. Diz ela:

Goethe poderia representar toda a literatura alemã: não que não existam outros escritores que lhe sejam superiores, sob alguns aspectos, mas ele é o único a reunir tudo o que distingue o espírito alemão, não existindo ninguém tão notável para um gênero da imaginação de que nem os italianos, ingleses ou franceses podem reclamar alguma parte. (STAËL, 2016, p. 159)

O diálogo com diversas vertentes artísticas e variados ramos do saber, propiciaram uma criação versátil e diversificada por parte do poeta alemão. Assim como seu personagem Fausto, Goethe alimentou um grande afã pelo conhecimento, tendo diversos campos de interesse, como a filosofia, literatura, artes plásticas, botânica, mineralogia entre outras coisas. Seu amplo interesse pelo conhecimento o tornou um dos autores mais produtores da literatura alemã, e quiçá mundial. Como dito por Koneski:

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 indiviso, 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. (KONESKI, 1999, p 27).

Além de escrever uma obra que sintetizasse inúmeras formas de produção cultural como a arte, a filosofia, a ciência e a teologia, Goethe também buscou criar uma obra que coadunasse elementos culturais de diversos povos e nações, promovendo uma integração artística, naquilo que ele compreendia como *Weltliteratur* (literatura universal). Com isto, o poeta alemão buscava superar o provincialismo isolador, tão em voga em sua época.

Não restam dúvidas de que o poeta alemão manteve um intenso contato com elementos de diversas culturas, desde o Classicismo helênico, presente em algumas obras como *Ifigênia em Tauride* e *Egmont*, até o Romantismo do *Werther* (2009) e o medievalismo de *Gotz von Berlichingen*, e os traços supersticiosos e exotéricos da cultura germânica como no poema *O aprendiz de feiticeiro* (2005) e o *Conto da serpente verde* (2012). Além disso, Goethe manteve um intenso contato com mitologias variadas como a germânica, nórdica e a judaico-cristã.

Diante de uma obra tão diversificada, não é possível enquadrar os escritos de Goethe em rotulações e conceitos estanques. Ele próprio buscava produzir seus textos de forma criativa, sem se prender a regras e padrões próprios de tendências literárias ou filosóficas, e também tinha aversão a rigidez conceitual própria do pensamento de sua época. Assim como a natureza, esse autor também buscava produzir de forma livre, autêntica e por isso ele dizia que, “O horizonte da força ativa deve no gênio ser tão amplo quanto a natureza mesma”. (GOETHE, 2008, p. 62). O indivíduo criador deveria ser dotado do mesmo afã produtor que é próprio da natureza. O artista deveria encontrar sua inspiração no mundo natural, não apenas para produzir suas obras, mas para emular o espírito criativo do cosmos.

Da mesma forma que a unidade cósmica, Goethe buscava erigir uma obra de arte total, integrando uma poderosa síntese entre aspectos aparentemente contrários como essência e aparência, razão e sentimento, e também objetividade e subjetividade. Com base nestes pressupostos, partimos da perspectiva de que a obra literária de Goethe seja constituída não por uma dualidade, mas por uma unidade polarizada, que se coaduna em uma poderosa síntese integradora, buscando a obra de arte completa, através daquilo que Rintelen denomina de *índole romântica* e *índole*

clássica (1949). Rintelen utiliza estes dois termos para expressar a tensão que existe nas produções goethianas, marcadas pelas influências dos movimentos artísticos, Romantismo e Classicismo.

A *índole romântica* evoca as produções de Goethe marcadas pelo lirismo, pela sensibilidade e pela ênfase na subjetividade. Como exemplo desta índole podemos destacar os poemas líricos e os escritos da fase *Sturm und Drang*, como o romance *Werther*. Por outro lado, a *índole clássica*, representa as produções mais objetivas e voltadas para um equilíbrio das paixões e sobriedade. Como exemplo de *índole clássica* destacamos o romance de formação *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (2009) e as produções do classicismo de Weimar, tais como: *Torquato Tasso*, *Ifigênia em Táurida* e *Egmont*. Neste período Goethe tinha a intensa colaboração de Schiller, a partir da troca de correspondência entre ambos. Juntos, estes dois poetas sedimentaram aquilo que viria a se chamar de Classicismo de Weimar. Sobre este período da produção goethiana em Weimar, Bandet (1989) diz que a admiração de Goethe pelo gótico, que expressa o espírito alemão, dá lugar ao encantamento pela estética helenística.

Como dito por Lukács (1968), a cultura filosófica de Goethe e Schiller, nesta época, é a cultura dialética idealista do período clássico alemão. Para Lukács (1968) o classicismo de Goethe e Schiller não se dá apenas pela apelação à antiguidade, sobretudo grega, onde estes artistas trabalham com temas clássicos, provenientes de tragédias e epopeias da cultura helênica, mas o viés classicista dos dois poetas alemães, na percepção de Lukács, ocorre pelo profundo estudo das leis da arte antiga e suas formas, empreendido por Goethe e Schiller, e discutidas em um conjunto de correspondências trocadas pelos dois. Lukács defende que Goethe e Schiller não foram só literatos, mas que as discussões empreendidas por ambos no campo da estética representam importantes contribuições para o pensamento alemão da modernidade.

Assim, o epistolário entre Goethe e Schiller (2010) não pode ser compreendido apenas como uma mera conversa entre dois poetas amigos, onde ambos emitem suas impressões sobre arte e poesia, mas tais epístolas representam um importante debate teórico sobre o fazer poético, traçando um diagnóstico de sua atualidade e lançando diretrizes para toda uma época posterior. O diagnóstico da arte moderna que se apresenta nas correspondências entre Goethe e Schiller pode se expressar na compreensão que este tinha da hibridização de gêneros, presentes no *Fausto*, escrito

por aquele. O *Fausto* de Goethe realmente é uma obra que alarga as fronteiras dos gêneros textuais, sendo difícil sua catalogação em um único gênero. Como dito por Lúckas (1968), a presença de uma dialética dos gêneros no *Fausto*, faz com que essa obra aponte para problemas próprios da arte moderna.

El que Goethe derive las leyes formales aplicadas al Faust de su conocimiento de la épica y no del drama y la tragédia, nuestra rotundamente que las frases antes citadas acerca de la consciência de Goethe y Schiller sobre la intrincación dialéctica de los géneros no son bizantinismo formalista, sino algo que nace del conocimiento de los problemas específicos del arte moderno. (LÚKACS, 1968, p. 159)

Além de suscitar reflexões sobre o fazer artístico, por meio de sua forma, que é marcada pela hibridez de gêneros literários e textuais, em seu conteúdo o *Fausto* também reflete sobre diversas questões do campo da arte e da literatura. No *Fausto* há uma clara alusão ao fazer poético, que se constrói a partir dos versos 5.3000. Nesses versos, ocorre que enquanto alguns poetas estão entretidos em uma conversa com um vampiro, o arauto da poesia evoca a mitologia grega, a partir daí se descortina um verdadeiro desfile de figuras da mitologia clássica, como as parcas, as fúrias, deuses e heróis. Tais figuras representam as forças vitais que mobilizam o ser humano em sua lida diária. Esse acontecimento, na peça, é descrito da seguinte forma:

Os poetas noturnos e macabros pedem desculpas por estarem metidos numa conversa interessantíssima com um Vampiro recentemente criado, na qual vêem a possibilidade do surgimento de uma nova forma poética; o Aituto se conforma e convoca entrementes a Mitologia grega, a qual não perde o seu caráter e o seu encanto apesar das máscaras modernas. (GOETHE, 2008, p. 117)

Com isto, Goethe faz uma crítica à literatura gótica, que se perde em temas fantásticos, como assombrações e vampiros e deixa de lado as potências criativas da Grécia clássica, que representam os diversos âmbitos da vida humana. Isto aponta para uma noção de que o mito grego representa o homem em sua realidade mais concreta, sem jamais perder seu poder de encanto, visto que, segundo o próprio Goethe, tal poder não se arrefece, apesar de suas “máscaras modernas”. Por outro lado, as fantasmagorias gótico/românticas expressam um escapismo do mundo real para uma subjetividade doentia, que perde a referência com o mundo. Sobre isto o poeta alemão diz:

O poeta ocupa-se da exposição. O grau mais elevado desta é quando ela rivaliza com a realidade, isto é, quando as suas narrativas, modeladas pelo espírito são de tal modo vivas, que valem para qualquer homem como presença da realidade. No seu mais alto cume a poesia parece absolutamente extraordinária: quanto mais ela recua para a intimidade tanto mais se lança pelo caminho que leva ao abismo. (GOETHE, 1987, p.136)

Tais palavras expressam a ideia de que a poesia não pode se perder na pura interioridade/subjetividade do poeta, deixando de lado a referência com o mundo externo. Para Thielicke (1992), em Goethe o autoconhecimento não significa se fechar sobre si mesmo, mas se expandir rumo ao exterior, e por vezes, chegando ao esquecimento de si. Logo, em Goethe a subjetividade não deve buscar a negação do mundo, de maneira solipsista, como ocorre em alguns românticos, os quais levam Goethe a fazer as seguintes afirmações: “Clássico é o que é são, romântico o que é doente”. (GOETHE, p. 234) e “O romântico já tombou no seu abismo. É difícil pensar que se possa descer ainda mais baixo no enjoo das produções (literárias). (GOETHE, 1987, p. 234). A subjetividade buscada por Goethe, ao contrário do solipsismo e escapismo românticos, busca se unir ao mundo, abraçar a realidade e se confundir com o cosmos.

Mazzari (2008) corrobora com nossa percepção sobre essa crítica de Goethe aos poetas românticos, ao dizer que essa cena do Fausto, na qual os poetas se ocupam a conversar com um vampiro, seria uma alusão aos poetas românticos e alguns temas trabalhados por estes como igrejas noturnas, cemitérios, encruzilhadas e o vampirismo, que na visão de Goethe eram temas repugnantes. Mazzari (2008) ainda cita uma conversa entre Goethe e Eckermann, datada de 14 de março de 1830, na qual Goethe teria dito as seguintes palavras sobre os temas góticos do romantismo: “Em lugar do belo conteúdo da mitologia grega surgem demônios, bruxas e vampiros, e os sublimes heróis dos tempos antigos têm de ceder lugar a trapaceiros e galeotes” (apud MAZZARI, 2008, p. 117)

Além de ser uma obra que apresenta um diagnóstico das questões envolvidas na criação artística do período moderno, o *Fausto* é apontado por Schiller como uma síntese do espírito da vida moderna. Diz ele sobre o *Fausto* “[...]una elaboración del todo no podía proceder sino en el sentido de una configuración de la totalidad extensiva de la vida moderna”. (apud LÚKACS, 1968, p.159) Com efeito, o *Fausto* de Goethe através de sua tensão dialética, entre romântico e clássico, pode ser compreendido como uma obra que pretende sintetizar o espírito da modernidade e seus rumos em direção a uma contemporaneidade que se anuncia. Esta obra também pode ser compreendida como permeada pela índole romântica e clássica, presentes na produção goetheana.

Apesar de Rintelen (1949) utilizar os termos *índole romântica e clássica* para tornar mais didático o estudo da obra de Goethe, ele nos lembra que estas duas

tendências não apresentam uma ruptura, e tão pouco representam fases passageiras e temporárias da obra goetheana, ao invés disso, tais tendências coexistem nas produções do poeta alemão, muitas vezes sendo retomadas em dados momentos.

Uma das obras mais complexas e emblemáticas da literatura de Goethe é a peça teatral *Fausto*, que representaria a pretensão goetheana de erigir uma obra de arte completa, universal, que sintetizasse o espírito de seu tempo. *Fausto* é uma das grandes referências para a literatura universal, dando vazão a inúmeras, adaptações, releituras e estudos. Podemos dizer que a história do Dr. Fausto se torna um paradigma literário. Esse poema trágico possui importantes aspectos que estão presentes na totalidade da obra goetheana. Basta lembrar que esse texto foi produzido ao longo de toda a vida de seu autor e, por isso, possui escritos de Goethe em várias etapas e fases de sua produção literária.

Na primeira parte do *Fausto* impera a *índole romântica*, marcada pela subjetividade e aspiração ao infinito do Dr. Fausto, sua paixão por Margarida, a figura de Mefistófeles e das bruxas, que carregam uma série de elementos culturais do norte europeu. A segunda parte da peça é marcada pela *índole clássica*, que se efetiva na busca de redenção do personagem principal, tentando restabelecer o equilíbrio e a harmonia, evocando figuras emblemáticas das epopeias gregas, como Aquiles, Paris e Helena de Troia.

Em uma conversa com seu editor Eckermann, datada de 17 de fevereiro de 1831, o próprio Goethe afirma as seguintes palavras sobre a relação entre as duas partes do seu *Fausto*:

A primeira parte é quase inteiramente subjetiva: tudo parte de um indivíduo mais desconcertado, mais passional, e sua penumbra pode também agradar muito às pessoas. Mas na segunda parte quase nada é subjetivo; aqui se manifesta um mundo mais elevado, mais vasto, mais claro, mais desprovido de paixão, e quem não andou um pouco por aí e não vivenciou algumas coisas não saberá o que fazer dele. (ECERMANN, 2016, p. 435)

Percebemos que o próprio Goethe confirma a prevalência de traços subjetivos na primeira parte do *Fausto*, enquanto que a segunda parte seria marcada pela objetividade e equilíbrio das paixões. No entanto, compreendemos, em conformidade com Mazzari (2020), que apesar das duas partes apresentarem diferenças entre si, elas são complementares. Logo, inferimos que os elementos presentes nas duas partes desta obra se relacionam entre si, produzindo uma unidade.

Com efeito, o estudo do *Fausto* de Goethe pode apresentar importantes aspectos da obra de seu autor. Compreender esse texto através de uma perspectiva

de dialética entre aspectos românticos e clássicos, divino e demoníaco, pode trazer à tona uma série de elementos ainda não explorados, visto que muitos estudiosos, como Bandet (1989), Capeaux (2013) e Castilho (s.d.) concebem a obra de Goethe como sendo marcada por uma cisão entre uma primeira fase romântica e uma fase clássica posterior, que seria iniciada pela viagem de Goethe à Itália. Dentro desta perspectiva, estrutura-se a primeira parte do *Fausto* como romântica e a segunda parte como clássica. Nós, por outro lado, abordaremos esse poema pressupondo que há um movimento dialético entre romântico e clássico, no qual poderíamos encontrar elementos de um estilo presentes no outro estilo, o que promoveria a unidade do poema. Acreditamos que este tipo de abordagem poderá trazer novas indagações e novas ferramentas interpretativas para a obra do poeta alemão, que decorrem dessa abordagem dialética. Como dito por Mazzari, o *Fausto* de Goethe representa:

Uma criação poética que, provavelmente mais do que qualquer outra da literatura universal, merece a designação “obra de vida”, pois que acolheu em si as marcas pré-românticas do período “Tempestade e Ímpeto” (Sturm und Drang), os acordes harmoniosos do “Classicismo de Weimar”, a depurada expressão simbólica e alegórica de sua velhice. (2020, p. 8)

É possível cogitar que o *Fausto* se insere dentro de uma dinâmica própria da obra de Goethe, que é marcada por uma tensão entre movimentos contrários que convergem para uma síntese unitária. Disto, podemos inferir que o *Fausto* tende para um movimento dialético entre suas primeira e segunda partes, que seriam marcadas não por uma cisão, mas por uma unidade. Com efeito, buscaremos entender de que forma a relação entre romântico-clássico, culmina com a dialética divino-demoníaco, marcando o caráter sintético e o efeito de totalidade da obra. O caráter unitário dessa obra seria semelhante à unidade buscada pelo poeta alemão para explicar o movimento da vida, que para ele é marcado por um duplo impulso de expansão (diástole) e contração (sístole), que visa um todo orgânico. Podemos dizer que grande parte da obra goetheana é abalizada por esse sentido de unidade. O próprio poeta diz que devemos buscar “à grande ideia de que o todo não é senão uma unidade harmônica, sendo ele, por sua vez, [também] uma unidade harmônica [...]” (GOETHE, 2012, p. 50).

Goethe certa vez chega a dizer que: “o mais feliz dos homens, é aquele que consegue ligar o fim de sua vida ao início”. (GOETHE apud MAZZARI, 2020, p. 8). Portanto, o *Fausto* representaria o ponto de junção entre os arrebatamentos apaixonados do jovem Goethe e seu equilíbrio proveniente dos anos de maturidade. Desse modo,

poderíamos compreender *Fausto* como um microcosmos contido no macrocosmo da obra goetheana.

Diante disso, buscaremos responder as seguintes questões: Quais elementos evidenciam o movimento dialético, expresso no *Fausto* de Goethe? De que maneira tal dialética, presente no *Fausto*, representa o espírito da modernidade/contemporaneidade, assim como compreendida por Goethe? Para empreender a investigação aqui proposta tomaremos como texto base as duas partes do *Fausto* de Goethe. Buscando compreender como se dá as tensões entre romântico e clássico; sagrado e profano; divino demoníaco, bem e mal, tomaremos como referência os conceitos de *índole romântica* e *índole clássica*, desenvolvidos por Rintelen (1949) e também as figuras que revestem os temas do divino e do demoníaco, apontadas por Haroldo de Campos no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981).

Compreender a obra de Goethe é de fundamental importância para compreendermos o pensamento moderno, tanto no âmbito literário, como filosófico. São inúmeros literatos, artistas, filósofos e pensadores de diversas áreas do saber humano que foram influenciados pelo poeta alemão. Além disso, a recepção da obra goetheana constitui uma rica parcela da produção em crítica literária. Grandes autores como Thomas Mann, Haroldo de Campos e Anatol Rosenfeld publicaram importantes estudos sobre a obra de Goethe.

Diante do contexto apresentado, buscaremos defender a tese de que o *Fausto* de Goethe é marcado por uma tensão dialética entre movimentos contrários como o romântico e o clássico, o caos e o cosmos, demoníaco e o divino, subjetividade e objetividade, onde tais forças convergem para uma síntese integradora, que busca representar o espírito do homem moderno, que caminha rumo à contemporaneidade.

Assim, não é possível delimitar nem classificar, de forma unívoca, os elementos presentes no *Fausto*, uma vez que cada elemento carrega parcelas de sua força contrária, em forma de antítese. A exemplo disto poderíamos citar a figura de Mefistófeles, que representa as forças negadoras, as forças caóticas que desafiam o divino e sua criação, no entanto Mefistófeles representa também o caos criativo e primordial, que lança o Dr. Fausto em sua aspiração por novos significados para a existência humana. O Dr. Fausto representaria o espírito inquieto e produtor, que não se contenta com os significados já dados e herdados, mas que desafia a criação divina em busca de se tornar criador de novos significados.

Com o intuito de desenvolver o trabalho aqui proposto, optamos pela seguinte organização estrutural: no primeiro capítulo buscaremos expor importantes elementos da cosmovisão goetheana, que são fulcrais em sua produção literária. Temas como natureza, sociedade, divino e demoníaco estão presentes no pensamento desenvolvido por Goethe, nas diversas atividades em que este autor se ocupou ao longo de sua vida, que não foram poucas, desde suas investigações do mundo natural até as diversas incumbências exercidas enquanto ministro da corte de Weimar. Sendo assim, nesse primeiro momento da tese apresentaremos os elementos do pensamento goethiano que impactam diretamente em sua produção literária, e conseqüentemente no *Fausto*. No segundo capítulo, faremos uma imersão interpretativa no *Fausto* de Goethe, a luz dos conceitos supracitados e buscando evidenciar o movimento dialético, entre o estilo romântico e clássico que está presente nas diversas fases de produção do poeta alemão. Por fim, no terceiro capítulo iremos nos aprofundar nos aspectos teológicos do *Fausto*, buscando apontar de que forma eles possibilitam uma interpretação mais acurada da peça, convergindo para a perspectiva dialética aqui trabalhada. Nesse momento, iremos apontar como a dialética goetheana, que se expressa também pelos termos clássico e romântico, converge para a relação entre as forças divinas e demoníacas que se apresentam na peça e a forma pela qual a ideia de humanidade emerge a partir do embate de tais forças.

Gostaríamos também de ressaltar que esta tese é fruto de um longo e contínuo trabalho de pesquisa, orientado pelo professor Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães. Em minha trajetória acadêmica os estudos de Goethe remontam ao período da graduação, no qual defendi a monografia intitulada *A concepção de Natureza em Goethe (2017)*, mais tarde publicada em livro impresso, onde estudo a cosmovisão goetheana e a maneira como sua concepção de natureza incide em sua produção literária. Na dissertação de mestrado, intitulada *Natureza e Subjetividade no Werther de Goethe (2019)*, também publicada posteriormente em formato de livro, busquei investigar a relação entre natureza e subjetividade no romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, a luz da cosmovisão do poeta alemão.

Desse modo, a investigação que se desdobra nesta tese tem todo o escopo teórico decorrente de uma pesquisa já sedimentada e inúmeras leituras da obra do poeta alemão Johann Wolfgang Goethe.

2. A COSMOVISÃO DE GOETHE

2.1 *Dualidade e dialética*

Para Gonçalves 2008, Goethe tem a compreensão de que a natureza se apresenta como totalidade racional. Esta compreensão se dá através da intuição de que cada ser individual constitui uma unidade e que tal unidade possui uma relação com o todo, pois “Na natureza vivente não ocorre nada que não esteja numa ligação com o todo [...]” (GOETHE, 2019, p. 91). Segundo esta autora, Goethe teria influenciado Hegel a pensar o mundo como totalidade, superando a oposição entre exterior e interior, objetivo e subjetivo. Percebemos, portanto, que a noção goetheana de natureza como totalidade, aponta para um pensamento dialético, que compreende a realidade como unidade polarizada.

A partir de suas investigações acerca da natureza, Goethe passa a acreditar que a realidade é composta de polaridades, que se complementam. Nesta perspectiva, o mundo seria regido por um duplo impulso de contração e expansão, união e separação, sístole e diástole. Como dito por Rintelen (1949), Goethe não acreditava que o mundo pudesse ser concebido como uma dualidade, mas como uma unidade polarizada. O perpétuo movimento entre os polos dessa unidade, seria um movimento dialético, que busca uma síntese integrativa. Em um polo estão contidos os germens de seu oposto, o que garantiria a perene dinâmica da existência.

O próprio Goethe defende, em sua obra *A metamorfose das plantas* (2019), que mesmo um único ser individual não pode ser considerado como singularidade, mas como pluralidade. Cada ser carrega em si uma múltipla diversidade, que aparentemente complexa e divergente, converge para uma síntese. Tal síntese se processa através de um incessante movimento, pois “Se considerarmos, porém, todas as figuras, em particular as orgânicas, percebemos que nunca ocorre um algo que permaneça, que esteja quieto, terminado, mas, ao contrário, tudo se perde num movimento constante.” (GOETHE, 2019, p. 23).

Segundo Pietro Citati (1996), como um antigo naturalista grego, Goethe procurava entre a riqueza dos fenômenos o “modelo único”, o arquétipo segundo o qual o universo fora construído. Citati (1996) ainda defende que para Goethe a natureza não gosta de rigidez, assim que encontra uma forma essencial brinca com ela e produz o múltiplo. Esse contínuo movimento que Goethe identifica na natureza se assemelha

ao fluxo criativo da arte, disto decorre que a natureza se reveste de uma áurea de misticismo e plasticidade.

Para captar, em certa medida, esse plástico devir que habita o cosmos o investigador do mundo natural precisa ter a índole de um artista, uma vez que “se quisermos alcançar em alguma medida uma intuição viva da natureza, teremos de nos manter de fato tão móveis e formáveis quanto o exemplo com que se nos apresenta” (GOETHE, 2019, p. 24). Disto podemos inferir que as investigações naturais de Goethe não são marcadas apenas pelos métodos científicos matemáticos e racionais, em voga no seu contexto histórico, mas o poeta alemão buscava abordar os mistérios do mundo natural através de um afã artístico, compreendendo o mundo como uma obra da *poiesis* universal.

Como sugere Gonçalves (2008), a dialética na cosmovisão de Goethe pode ser percebida em sua doutrina das cores, onde ele busca compreender a relação entre os fenômenos das cores e a subjetividade. Na *Doutrina das cores* (1993), Goethe pretende demonstrar aspectos subjetivos da percepção das cores. Para ele tudo que se vê surge do jogo entre claro e escuro, luz e sombra, a partir da relação dialética desses elementos. Vale lembrar que a teoria das cores de Goethe não buscava uma aplicação científica, mas uma aplicação no âmbito da pintura e da estética, ou seja, sua doutrina das cores tinha um viés mais voltado para o estético, e não para o científico. “Ao lado da ideia de metamorfose, é importante para Goethe a ideia de polaridade, a qual perpassa todas as suas pesquisas. O escuro não é mera ausência de luz – caso contrário, não seria perceptível –, mas si uma antiluz positiva”. (BENJAMIM, 2009, p. 148)

Como defende Gonçalves (2008), a concepção de unidade polarizada e totalidade orgânica, presente no pensamento de Goethe, teria influenciado Hegel, um dos principais defensores do pensamento dialético na modernidade.

Essa parece ser a maior lição aprendida por Hegel de toda teoria da natureza de Goethe: superar a aparente oposição entre interior e exterior, entre objetivo e subjetivo em relação aos fenômenos da natureza que preenchem não apenas o mundo que nos cerca, mas também e principalmente o nosso mundo interior. No fundo só existe um único mundo, uma totalidade absoluta e complexa que serve de palco, ao mesmo tempo em que é o ator principal, deste grande teatro que é a natureza”. (GONÇALVES, 2008, p. 40).

Portanto, essa concepção em que as oposições aparentes são superadas em uma síntese integradora, que se estrutura a partir de uma totalidade orgânica, concebida como uma unidade polarizada, é um dos principais pressupostos da cosmovisão

goetheana, que de acordo com Rodrigues Neto (2019), dá subsídios à produção literária do poeta alemão. Podemos inferir que a cosmovisão goetheana tem forte impacto em sua poética. As produções literárias de Goethe são marcadas pela sua forma de conceber o mundo, a vida, a natureza e a realidade. Tal cosmovisão decorre dos ricos estudos de Goethe nos mais variados ramos do saber, como a filosofia, a teologia, a botânica, a morfologia e até mesmo a alquimia.

Partido dos pressupostos supracitados, podemos compreender a obra literária de Goethe através de um movimento dialético, que converge para a síntese de polos aparentemente antagônicos, como objetividade e subjetividade, divino e demoníaco, clássico e romântico. A produção desse autor é marcada pela tensão entre subjetividade e objetividade, de um lado o poeta alemão produziu textos que afirmam a subjetividade e a pujança do Eu, tais como o poema *Prometeu* e o romance *Werther*, cujo personagem narrador é um gênio das paixões que afirma sua subjetividade por meio de elementos naturais.

Por outro lado, Moura (2011), afirma que através do conceito de gênio, que é muito presente nos escritos de Goethe, podemos deduzir que a criação artística não se dá apenas pelo âmbito da subjetividade, mas principalmente pela objetividade, visto que a criação do gênio consiste em uma revelação do mundo, feita por meio das forças naturais que se revelam por meio da arte.

Pode-se concluir que, para Goethe, a criação não é um fator subjetivo, mas de revelação do mundo, visto pelo homem criador em uma interação entre magia (poder mágico do gênio) e razão. Ao passar pelo íntimo do artista, a criação não se transforma em produto puramente subjetivo mais sim uma necessidade, através da qual o homem pode despertar sua razão, sua consciência do ato de criação (MOURA, 2011, p.119)

Por meio das criações geniais o homem passaria a ser um coautor da natureza, que revelaria a objetividade do mundo por meio de suas criações. Dessa perspectiva, a criação do artista não seria apenas um produto da pura subjetividade humana, mas resultado da objetividade do mundo que se mostraria por meio das mãos do gênio. No entanto, não acreditamos que isto resuma de forma definitiva a concepção de criação em Goethe. Pensamos que ela é marcada por uma tensão entre subjetividade e objetividade. Podemos pensar em uma tentativa de síntese entre estes dois polos quando Goethe fala que é preciso “unir a pura sensibilidade com a intelectualidade, mediante as quais unicamente é produzida a verdadeira obra de arte”. (GOETHE, 2008, p. 91) Isso aponta para uma tentativa de junção entre índole

romântica/sensibilidade com a índole clássica/intelectualidade, que resultaria em uma obra completa e total.

Além disso, como dito por Moura (2006), em Goethe o conceito de totalidade vai além de sua visão acerca do mundo e pode ser estendido para a compreensão de sua obra, que pode ser concebida como um todo, pois “A dinâmica da natureza, caracterizada pela polaridade, está contida na obra de Goethe como se fosse um espelhamento do macrocosmo, no qual cada obra se revela como um microcosmo”. (MOURA, 2006, p. 41)

Sobre a relação entre subjetividade e objetividade na obra de Goethe, Moura (2006) defende que haveria uma mudança na perspectiva produtiva do poeta alemão, na qual o jovem Goethe, influenciado pelo ímpeto dos poetas stürmer e a devoção à natureza, deixaria de lado os arroubos da subjetividade e da interioridade, para encontrar as supremas leis da natureza por meio do intelecto, buscando um sentido de exterioridade. Portanto, Moura (2006) argumenta que no pensamento de Goethe existe uma mudança, que se procede por meio do trânsito entre interioridade e exterioridade, sentir e pensar. Estes poderiam ser caracterizados dentro de um movimento oscilatório, que também expressa a tensão dialética entre subjetividade e objetividade no pensamento deste autor.

Guidotti (2012) defende que a tensão entre objetividade e subjetividade na obra de Goethe encontra seu ponto culminante na Viagem à Itália. Segundo esta autora muitos críticos defendem a existência de um Goethe anterior e posterior a viagem. Em conformidade com isso, percebemos que alguns autores como Carpeaux (2013), Ferreira Gullar (2008) e Backes (2008), têm utilizado como referência a viagem para a Itália, feita por Goethe, para marcar um período de transição na escrita deste autor, definindo como romântico o período anterior a viagem, marcado pelo movimento *Sturm und Drang*, pelos arrebatamentos da juventude, pelo romance *Werther* e também a primeira parte do *Fausto*. O período posterior à viagem marcaria o período clássico da obra de Goethe, que seria representado pelo Classicismo de Weimar, a busca pela sobriedade e por algumas peças da maturidade como *Ifigênia em Tauride* e a segunda parte do *Fausto*.

Malgrado isto ocorra, acreditamos que a viagem para a Itália não pode ser compreendida como um marco definitivo no pensamento estético de Goethe, já que ele retomaria na velhice algumas concepções da juventude, assim como antecipa na juventude alguns pressupostos estéticos da maturidade. Em consonância com essa

ideia, Thomas Mann (2011) diz que o Goethe maduro não foi um homem de invenções e novos esboços, sua produção teria sido no fundo um retrabalhar e concluir conceitos que remontam a sua juventude. Além do mais, como é possível depreender do texto de Guidotti (2012), a própria Viagem para à Itália, ao invés de marcar uma divisão entre clássico e romântico na obra de Goethe, promove simultaneamente o desenvolvimento destas duas tendências, pois o clássico se fortalece a partir do contato com o mundo greco-romano e com o equilíbrio da arte clássica e o romântico é estimulado pelo desenvolvimento de uma via sensualista na fruição da arte.

Conforme defende Rintelen (1949), a *Índole romântica* também se encontra presente no Goethe da maturidade, mesmo a despeito dele mesmo, assim, índole romântica e clássica coexistem e se complementam. Rosenfeld (1993), corrobora este pressuposto quando diz que um pensamento como o de Goethe, que é haurido de várias fontes, deve ser necessariamente de ordem dialética. Apesar da *Viagem para a Itália* (2017) demarcar a preponderância de alguns destes elementos sobre outros, acreditamos que tais tensões perpassam toda a obra de Goethe. Isto se evidencia em uma conversa entre o poeta alemão e seu amigo e editor Eckermann, onde Goethe confessa ter encontrado traços românticos em uma obra sua que se mostrava, até então como clássica. Os traços românticos teriam sido identificados em um primeiro momento pelo amigo e correspondente de Goethe, o poeta Friedrich Schiller. Sobre isto Goethe diz: “Ele (Schiller) me provou que eu mesmo, contra minha própria vontade, era romântico, e que minha *Ifigênia*, graças ao predomínio do sentimento, não era de modo algum tão clássica e de acordo com os modelos antigos quanto se poderia pensar”. (GOETHE apud ECKERMANN, 2016, p. 393)

A dialética goetheana entre clássico e romântico se expressa na mistura de gêneros na qual *Fausto* foi produzido. Staël (2016) defende que, no *Fausto*, Goethe não se sujeita a escrever em um gênero específico, nesse texto o poeta alemão buscou produzir de maneira livre e criativa. Disto decorre que o *Fausto* é uma obra que se mostra marcada pela hibridez de gêneros textuais. Acreditamos que a hibridez entre poema trágico e peça teatral, representantes do gênero dramático, na qual o *Fausto* é escrito, pode ser compreendida com uma forma de expressar esse duplo movimento entre subjetividade e objetividade, que marca a obra goetheana. Ao discorrer sobre a obra *Fausto*, em um posfácio para a tradução de Jenny Klabin Segall, Sérgio Buarque de Holanda (19991) defende que nesta obra Goethe estaria empenhado em captar a viva realidade através de um sentido de totalidade.

Como dito por Rosenfeld (1985), em sua teoria dos gêneros, não há uma pureza total entre os gêneros literários, podendo ser encontrados traços de um gênero em outro, por exemplo, traços do gênero lírico podem ser encontrados no gênero dramático. A partir disto, podemos destacar que o formato de poema trágico/peça teatral do *Fausto*, por pertencer ao gênero dramático, daria ênfase à objetividade, já que como nos diz Rosenfeld (1985), no gênero dramático prevalece a objetividade do mundo. No entanto, o *Fausto* também é rico em trechos de lirismo, como nos monólogos do Dr. Fausto, a exemplo da primeira cena no quarto de estudos, na qual o protagonista da peça deixa transparecer toda sua angústia, por ter estudado de tudo e continuar tão ignorante como dantes. A hibridez dos gêneros, presente no *Fausto*, pode ser entendida como um aspecto romântico dessa obra, pois Segundo Lukács (1968) o Romantismo tornou as formas artísticas mais intrincadas, provocando a quase dissolução dos gêneros.

Esa interacción dialéctica de los géneros literarios, esse enriquecimento recíproco de todos ellos, es un rasgo característico de la teoría y la práctica literarias del período postrevolucionario. Desde el punto de vista de la teoría de los géneros podría identificarse incluso el núcleo de la estética romántica en la acentuación de este momento, que es sin duda al mismo tiempo una exageración. (LUKÁCS, 1968, p.136)

Em conformidade com isso Lúckacs (1968) também nos diz que:

La dúplice tendéncia es, como siempre, todavía más clara en Goethe. No es nada casual el que tras una larga pausa haya reanudado el trabajo del Faust precisamente en la época de colaboración com Schiller. No puede sorprendernos el que tanto Goethe cuanto Schiller notaram em esse trabajo, en el estilo del Faust, uma certa contradición com sus tendéncias classicistas. (p. 158)

Com efeito, a interação dialética dos gêneros também pode ser compreendida como uma das marcas expressivas do *Fausto* de Goethe. Desse modo, o temperamento épico e lírico de Goethe, aludido por Ludiwig (1949) encontraria seu ponto de intersecção em *Fausto*, uma obra dramática, perpassada por traços de lirismo.

Além de utilizar variados gêneros para expressar sua visão polissêmica, Goethe também utilizava uma variedade de vozes em seus textos literários, buscando fazer dialogar as diversas concepções que integravam sua cosmovisão. Cada personagem da literatura goetheana expressa uma parcela de seu pensamento. Como nos diz, Ludwig, Goethe:

Nunca confiou a uma personagem única o cuidado de representar sua dualidade psicológica. Nenhum dos heróis goetheanos é todo Goethe. O poeta se reparte sempre entre vários companheiros masculinos e femininos

[...] E talvez a melhor das razões em virtude das quais este temperamento épico e lírico emprega tão constantemente a forma dramática, cuja obsessão não o larga nunca. (1949, p. 122)

Tais palavras sugerem que a voz que expressa a concepção de mundo do poeta alemão não se dá a partir de uma única voz em sentido unívoco. Ao invés disto, a cosmovisão goetheana se mostraria a partir de uma variedade de vozes, que expressam amplas possibilidades de enxergar a realidade, a arte e a existência humana. Para Ludwig (1949) As antíteses existentes no espírito do poeta alemão encontram sua forma de expressão máxima no Fausto.

Mas é somente com Fausto que a antítese goetheana se revela finalmente com toda precisão. [...] As duas personagens, a de Fausto e a de Mefistófeles, são tipicamente “demoníacas”, mas sua soma é necessária para exprimir exhaustivamente todo o demoníaco de Goethe”. (Ludwig, 1949, p. 123)

Segundo Ludwig (1949), Fausto e Mefistófeles representam a voz de Goethe, em um monólogo dividido em dois personagens. Além do mais, Ludwig (1949) acrescenta que Schiller defendia que no Fausto se revela a duplicidade da natureza humana, no esforço humano de reunir divino e terrestre. Com isto Ludwig sugere que a cosmovisão de Goethe não pode ser reduzida a um sentido unívoco e preso a um significado estanque, mas ao contrário, o poeta alemão enxerga a vida e a realidade a partir de amplas possibilidades. Fazendo referência a isto, Ludwig (1949) defende que o espírito de Goethe é marcado por uma dualidade, que encontra vazão em suas produções literárias, por meio das quais esse autor expressaria suas concepções a partir das vozes plurais de seus diversos personagens.

A tensão goetheana entre subjetividade e objetividade também teria sido percebida por Hegel, grande leitor da obra de Goethe. Segundo Werle (2001) é possível traçar relações entre a filosofia de Hegel e a Literatura de Goethe. No entanto, Werle (2001) nos alerta que a relação entre Goethe-Hegel não pode ser resolvida de modo generalista, por apenas uma abordagem, mas deve-se utilizar de várias abordagens, levando em consideração as particularidades de cada situação. A relação entre estes dois autores teria dois pontos de contato principais: 1) O sistema de pensamento (Estética/Filosofia); 2) Mundo artístico – Fazer artístico da época de Goethe. Segundo Werle, um dos pontos mais fortes na relação Goethe-Hegel seria a discussão feita pelo segundo sobre a poesia lírica, que encontrou um de seus pontos máximos na modernidade, no período romântico, sob a forma de Lied. Goethe e Schiller, portanto, teriam sido, na visão de Hegel, mestres deste tipo de composição.

A lírica busca a expressão dos sentimentos. Todavia para Hegel a tarefa do poeta lírico não é ficar preso a sua subjetividade, mas mostrar que através dela ele atinge um estágio de liberdade subjetiva, que dá vazão aos sentimentos e alcança a objetividade. Em outras palavras, para Hegel a tarefa do poeta lírico era atingir a objetividade do mundo através da expressão da interioridade subjetiva. Na perspectiva de Hegel, Goethe seria um exemplo de realização desta tarefa do poeta lírico. Hegel acreditava que Goethe seria o poeta que mais se aproximava de uma objetividade, através de sua interioridade.

Para o Filósofo de Iena, Goethe em seus *Lieder* não fica restrito ao sentimento interior, mas buscava alcançar a objetividade. Disto pode-se inferir que Hegel considerava que Goethe transitava da subjetividade para a objetividade por via de um movimento dialético. Para Hegel, Goethe e Schiller tentaram reconstruir a individualidade para que esta se voltasse para um compromisso com o mundo, da mesma forma que ocorria na tragédia grega. O filósofo de Iena julgava que estes dois poetas buscavam equilibrar a subjetividade moderna com a objetividade do mundo. Werle (2001) também constata que Ernst Bloch teria evidenciado a existência de pontos de convergência entre a *Fenomenologia do espírito* de Hegel e o *Fausto* de Goethe, ambas as obras estariam marcadas por uma superação do projeto emancipatório Iluminista, buscando algo além da instância única da razão.

Para entender melhor esta tentativa goetheana de integrar objetividade e subjetividade podemos recorrer ao ensaio de Schiller sobre a Poesia ingênua e sentimental. Segundo Lukács (1968) em *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller distingue entre dois tipos de poeta: aquele que é uno com a natureza e que busca essa unidade, sob a forma de aspiração. O primeiro tipo representa o período antigo e clássico, denominado de poeta ingênuo; O segundo tipo representa a modernidade e suas contradições, pois a divisão de trabalho capitalista, própria do mundo moderno, divide o homem em duas instâncias: razão e sensibilidade, separando-o da natureza. Nesta temática, Safranski (2012) enxerga um grande paradoxo na sociedade moderna. Enquanto ela se desenvolve e caminha para o progresso, tornando-se uma totalidade rica, o indivíduo torna-se cada vez mais um homem fragmentado, diferente do indivíduo na antiguidade, que se apresentava como uma pequena totalidade. Isto é decorrente da especialização e da divisão do trabalho presente na modernidade.

Lukács (1968) argumenta que desde jovem Goethe estaria atento a esta problemática e logo cedo vislumbra a contraposição entre personalidade e sociedade.

O poeta alemão teria compreendido que as forças sociais, advindas do desenvolvimento capitalista, ao passo que contribuem com o desenvolvimento da personalidade, impõe obstáculos a essa. A crescente especialização no mundo do trabalho, como aponta Lukács (1968), torna o homem mais fragmentário.

A poesia ingênua seria mais voltada para o real, enquanto que a poesia sentimental seria mais idealista, visto que busca resgatar a unidade perdida com o paradoxo moderno. Desta feita, Schiller identifica Goethe como um representante da poesia ingênua. Schiller considerava Goethe como modelo da poesia ingênua e se considerava representante da poesia sentimental. Para Schiller o diferencial entre o poeta ingênuo e o sentimental é a relação de ambos com a natureza. O primeiro se harmoniza com o mundo natural, enquanto que o segundo se separa da natureza, tendo a unidade perdida como grande ideal. Nesse contexto, Schiller considera que a grande maioria dos autores modernos, sobretudo os românticos, são representantes da poesia sentimental, até ele próprio, Schiller, se considera um poeta sentimental. Goethe por sua vez, na visão de Schiller, seria o grande protótipo de poeta ingênuo, algo tão raro na modernidade.

Entretanto, mesmo Goethe sendo um representante da poesia ingênua por representar uma unidade com a natureza, segundo Schiller, ele também trabalha temas próprio da poesia sentimental. Nessa perspectiva, a partir da leitura de Lukács (1968) a poesia ingênua de Goethe ocorreria através da representação do real/objetivo que se dá pela subjetividade, o que representa a unidade entre poeta e natureza. Goethe critica recorrentemente a poesia romântica por se afastar da realidade e se lançar na pura subjetividade, perdendo seu referencial com o mundo. Como dito anteriormente, em Goethe, a subjetividade deve abraçar o mundo e não se afastar dele.

Em consonância com essa ideia, Benjamim (2009) compreende que Goethe se afasta de uma idolatria da natureza, que pode ser vista nos poetas românticos, através do saudosismo e da idealização do mundo natural, configurando a poesia sentimental descrita por Schiller. No entanto, Benjamim (2009) também acredita que Goethe não determina limites a sua concepção de natureza, sendo que a natureza passa a ser algo que permanece inexplicável, algo que preserva o caráter inefável e que está para além de qualquer crítica imposta pela razão. Isto evocaria um caráter mítico à natureza.

Desse modo, porém, ele (Goethe) privou-se da possibilidade de estabelecer limites. De forma indiferenciada, a existência sucumbe ao conceito de natureza que cresce monstruosamente [...] A rejeição a toda crítica e a idolatria da natureza são as formas de vida míticas na existência do artista. Que elas tenham adquirido em Goethe a mais elevada intensidade, isto se pode ver sinalizado no nome olímpico. (BENJAMIM, 2009A p. 47)

Portanto, dessa união entre poeta e natureza, que segundo Schiller apud Lukács (1968) e Benjamim (2009) expressaria a relação entre Goethe e mundo natural, decorre que a natureza passa a preservar uma área de mistério e um caráter mítico. Contrastando, com a natureza mecânica, proveniente da visão de mundo do século das luzes. Tal visão acerca da natureza desemboca em uma concepção teológica, própria do pensamento goetheano, que será trabalhada no próximo tópico deste capítulo.

2.2 Teologia na cosmovisão de Goethe

Ao adentrarmos a cosmovisão de Goethe e seus escritos literários, percebemos que este autor buscava combater uma noção unívoca de religiosidade. Para Goethe, a institucionalização da crença torna a religião dogmática e cerceia as potências criativas do homem. Em conformidade com essa ideia, Thomas Mann (2011) defende que para Goethe o proselitismo é um grande empecilho à evolução humana, seja o proselitismo religioso, político, na ciência ou nas artes, enfim, todo tipo de proselitismo. Isto se expressa na seguinte fala: “Enquanto investigadores da Natureza somos panteístas, enquanto poeta, politeístas, e enquanto seres morais, monoteístas”. (GOETHE, 1987, p. 201)

Nesta citação percebemos que Goethe busca fugir do aprisionamento dogmático, proveniente de uma crença institucionalizada, rígida e monoteísta, apontando uma concepção religiosa para cada aspecto da vida humana. Thielicke compartilha deste entendimento ao dizer que:

A forma de crença monoteísta, isto é, cristã, pode sem dúvida representar à “personalidade de homem ético” uma forma de acesso adequada. Mas, opina Goethe, é que não sou apenas “homem ético”, como artista, defronto-me com uma multidimensionalidade da realidade que só pode ser descrita de forma politeísta, e, como pesquisador da Natureza, deparo com uma imanência universal de Deus no cosmo. (THIELICKE, 1992, p 21)

Disto decorre que “É difícil fazer-se uma idéia uniforme sobre a crença de Goethe em relação a Deus”. (RINTELEN, 1949, p. 63) Thielicke (1992), reforça isto argumentando que em Goethe a vastidão da realidade divina não pode ser abarcada

por apenas uma forma de crença, todas as formas de acesso ao divino devem ser utilizadas, já que elas não teriam uma relação de exclusão, mas de complementariedade.

Thielicke (1992) também ressalta que o respeito é um conceito fundamental na religiosidade de Goethe, pois para ele nenhum indivíduo deveria aceitar alguma forma de religiosidade pelo temor, pois com isto estaria se afastando da própria interioridade e da possibilidade desta em se ligar com o divino. “Seu modo polihistórico de ver as coisas levou-o, finalmente, a essa mistura de religiões que concede e exige maior grau de tolerância.” (LUDWIG, 1949, p. 183). Diante disso, podemos compreender que a abrangente visão de Goethe, em torno da ideia de crença, religiosidade e divino, desemboca em uma concepção de tolerância religiosa, algo tão necessário nos dias atuais, nos quais vivenciamos inúmeros casos de preconceito e intolerância religiosa, sem falar nos conflitos mundiais, ocasionados pelo extremismo e fundamentalismo da fé.

Para Goethe, o fechamento em uma fé unívoca inviabiliza a produção artística, por cercear as potências criativas do homem. Um episódio da vida de Goethe é bem sugestivo nesse sentido. Ele inicia um contato intelectual com Johann Caspar Lavater, em agosto de 1773, a partir do qual as teorias naturalistas deste teriam exercido, no primeiro momento, forte atração no espírito do poeta alemão. Na doutrina de Lavater “Goethe reconheceu algo do espírito de sua própria contemplação da natureza.” (BENJAMIN, 2009, p. 132). No entanto, o cristianismo exaltado de Lavater e suas tentativas de associar suas teorias ao pietismo, acabam por decepcionar Goethe, que se afasta cada vez mais deste intelectual até uma ruptura definitiva que ocorre em 1782. Tal ruptura ilustra a recusa de Goethe em se prender a uma religiosidade institucionalizada e dogmática.

Neste mesmo sentido, Goethe empreende um embate intelectual com Jacobi, especialmente contra seus escritos pietistas que defendem a ideia de que a natureza esconde Deus. Goethe se contrapõe a este pressuposto defendendo a ideia espinoziana de que a natureza expressa um lado evidente de Deus. Sobre este episódio, Benjamin (2009) nos diz o seguinte:

Quando ele se levanta contra os escritos pietistas de seu ex-amigo Jacobi, porque este defendia a tese de que a natureza oculta Deus, isso significa que, para Goethe, o mais importante em Espinosa é que a natureza, tanto quanto o espírito, representa um lado evidente do divino. (p.145)

Essa recusa a uma religião institucionalizada parece ter se formado no espírito de Goethe desde sua tenra juventude, apesar de ele ter sido educado em um contexto marcado pela predominância do protestantismo, a Alemanha do século XVIII. Em sua autobiografia *Poesia e verdade* (2017), Goethe relata a impressão que as aulas de religião e catequese causavam em seu espírito jovial.

É escusado dizer que, além das outras aulas todas, tínhamos também aulas contínuas e progressivas de religião. No entanto, aquele protestantismo eclesiástico que nos transmitiam, no fundo, não passava de uma espécie árida de moral: não se pensava em produzir uma apresentação mais espirituosa daquilo tudo, de modo que a doutrina não nos conseguia dizer à mente e ao coração. (GOETHE, 2017, p. 62-63)

Ao passo que se afastava de uma doutrina mais rígida e, nas palavras dele, mais “árida, o jovem Goethe parece abraçar cada vez mais uma concepção estética e polissêmica do divino. Um Deus que se manifesta na natureza e na beleza do mundo. Como dito pelo próprio poeta Tal concepção seria marcante na cosmovisão goetheana e permearia os seus escritos literários. Sobre esta concepção do divino, despertada prematuramente, Goethe faz o seguinte relato, falando de si na terceira pessoa:

Seja como for, o fato é que colocou na cabeça a ideia de começar imediatamente a aproximar-se do grande Deus da Natureza, criador e mantenedor do céu e da Terra, cujas manifestações de ira, que tanto marcaram o menino antes, já há muito haviam dado lugar às impressões de beleza do mundo e das múltiplas benesses de que nele podemos partilhar. Contudo, o caminho escolhido foi muito singular. (GOETHE, 2017, p. 63)

Além disso:

O grande poeta (Goethe), que foi educado num ambiente de protestantismo evangélico-luterano, começou a afastar-se do cristianismo, melhor diríamos do *teísmo cristão*, por volta dos 24 anos (1773), para aderir, pouco a pouco, a uma visão filosófica do mundo e da vida de caráter panteísta, profundamente influenciada pelo pensamento do filósofo luso-holandês, Bento de Espinoza (ou Baruch Espinoza). A própria índole de Goethe que sentia como que pulsar-lhe no sangue a Natureza, em toda a sua majestade e dinamismo infinitos, levou-o a buscar em Espinoza a formulação racional da sua intuição panteística [...] Para Goethe-Espinoza o pensamento fundamental é que a Natureza é Deus, embora a inversa não seja a verdadeira (Deus não é somente a Natureza!). A Natureza não foi criada por Deus: ela é uma das infinitas dimensões do ser de Deus, um dos infinitos atributos eternos do Absoluto Divino, dos quais o homem conhece precisamente dois, a Natureza e o Pensamento. A Natureza é portanto o Absoluto Divino enquanto exteriorizado no espaço-tempo e, o homem, como ser natural, é assim um modo da Divindade. (MOTA, 1987, p. 9-10).

Com efeito, notamos a partir das citações acima que Goethe aos poucos vai se afastando de uma visão árida e aprisionadora acerca da religião e vai aderindo a uma visão mais plural do divino, que é compatível com o panteísmo de Espinosa. Tal visão de mundo marcará profundamente a produção literária goetheana.

Essa concepção, de um divino que está presente no cosmos é muito comum na cosmovisão de Goethe. Percebemos que tal noção também é extremamente importante na construção interpretativa do *Fausto*, evidenciando que essa obra se estrutura, não apenas em uma visão de mundo judaico-cristã, como outras versões anteriores do mito fáustico, como *A trágica história do Dr. Fausto* (2001), de Christopher Marlowe, mas, ao invés disso, o *Fausto* de Goethe, está plasmado em uma visão polissêmica do divino, fazendo dialogar várias formas de teologia, como monoteísmo, panteísmo e politeísmo.

Diante do que foi exposto é possível notar a trajetória teológica do pensamento de Goethe, que vai se afastando de uma noção institucionalizada da fé, marcante em seu contexto de infância e juventude, e vai aderindo a uma noção mais plural do divino, influenciada pelo panteísmo de Espinoza, no qual a sensibilidade estética passa a ser fundamental na contemplação do divino.

Além de combater o dogmatismo e a rígida institucionalização, presentes na fé monoteísta. Goethe também era avesso ao materialismo, por acreditar que esta concepção filosófica seria responsável por destituir a espiritualidade da natureza. Vale lembrar que o poeta alemão demonstrou muitas ressalvas ao sistema materialista e ateu do filósofo iluminista Holbach. Goethe fez severas críticas ao sistema escrito por Holbach, dizendo que tal obra para ele teria sido decepcionante, árida e sem graça. Goethe diz as seguintes palavras sobre a obra do filósofo francês;

Em seu livro, nem bem acaba de propor alguns conceitos gerais e logo os abandona para tentar transformar aquilo que é mais elevado que a natureza, ou aquilo que surge como de mais elevada natureza na natureza, em algo material, em algo pesado, em algo que pode até ser dinâmico, mas que é também natureza sem forma e sem direção – e, com isso, o autor ainda acreditava ter alcançado grande coisa. (GOETHE, 2017, p. 588)

Essa fala de Goethe é bem sugestiva, pois aponta para uma postura, do poeta alemão, que é contrária ao materialismo e mecanicismo, presentes, em certa medida, na filosofia iluminista e na concepção de Holbach. Esta fala de Goethe aponta para uma rejeição à uma natureza disforme, mecânica, materialista e sobretudo destituída de plasticidade e sentido. Isto nos sugere que Goethe seja mais afeito a uma natureza espiritualizada, plástica e dotada de um sentido de progressão e evolução.

Todavia, também é importante ressaltar que Goethe não era afeito a uma ideia de finalismo definitivo, uma vez que o poeta alemão compreendia que uma finalidade última das produções naturais poderia comprometer o movimento do mundo natural. Nesse sentido, Suzuki (2005) nos lembra que:

O universo goethiano, como já podemos pressentir, não tem começo nem fim. Pode-se recuar ou avançar na série do organismo, que se encontrará, da forma mais simples até a mais complexa – “tanto no menor ratinho quanto no colosso do elefante, tanto no menor musgo quanto na maior palmeira” – sempre um mesmo princípio. Em termos filosóficos, as consequências dessa concepção são enormes, [...] esse universo pode dispensar um criador exterior a si, e uma finalidade e um sentido impostos, de fora, por esse criador (SUZUKI, 2005, p. 208).

É nesse sentido que podemos compreender que o cosmos goetheano dispensa um ato de criação de um Deus transcendente. Para o poeta alemão a natureza é dotada de uma alma cósmica que impele sua constante renovação de formas, sendo responsável por engendrar a si mesma, num processo de autopoiesis, que conduz a um eterno renovar-se, em uma transição evolutiva de formas menos complexas para as mais complexas.

Essa “inteligência” ou mente do mundo (alma cósmica) não é um criador, um arquiteto ou demiurgo que se encontra fora do universo, mas um princípio interno a ele, um princípio de estruturação intrínseca ao próprio jogo das formas ou, para usar a expressão certa do autor (Goethe), ela é uma “forma interna” (inward form) (SUZUKI, 2005, p. 204).

A evolução do mundo natural permaneceria, por tanto, na concepção goetheana, como sendo uma dinâmica infinita, um perpétuo movimento que jamais alcança definitivamente sua meta, porém trilha um sentido de evolução, saindo do menos complexo para o mais complexo. É nesse sentido que Goethe diz que: “Quanto mais incompleta for a criatura, mais serão essas partes iguais ou semelhantes umas às outras, e mais igualarão ao todo. Quanto mais completa se torna a criatura, mais dessemelhantes tornam-se entre si as partes”. (GOETHE, 2019, p. 24).

É importante mencionar que em suas investigações naturais e científicas Goethe defendia o pressuposto de que formas menos primitivas se desenvolviam para formas mais complexas e ricas de variedade. É assim, que na obra *A metamorfose das plantas* (2019) ele parte da ideia de que as diversas variedades de plantas teriam evoluído a partir de um protótipo de planta primitiva, a chamada planta-originária (Urpflanze). Seria esse movimento da natureza o responsável pela grande dinâmica do cosmos.

Nessa mesma perspectiva, Goethe considera o ser humano uma das formas mais complexas da natureza, o ser humano segundo Goethe (2019) reuni em si a mais alta mobilidade e liberdade. Como dito:

O que de mais alto recebemos de Deus e da Natureza é a vida, o movimento de rotação em torno de si mesmo, o qual não conhece descanso nem repouso. O impulso para cuidar e cultivar a vida é inato e indestrutível em

todo homem. A essência íntima de tal impulso, contudo, permanece para nós e para os outros um enigma. (GOETHE, 1987, p. 101)

Cada ser humano é constituído por uma diversidade infindável de seres, que integram a totalidade de sua existência.

Diante do exposto é possível perceber que Goethe contrapõe sua visão de mundo ao sistema de Holbach, o que é bem sugestivo, já que esse autor é um importante representante do sistema Iluminista. Para o poeta alemão não se pode dissecar a natureza, por métodos analíticos, tão caros aos cartesianos e racionalistas dos séculos XVII e XVIII, tal procedimento levaria apenas a uma imagem fixa e estática da natureza, aquilo que Goethe chama de figura (Gestalt). Goethe define a Gestalt da seguinte forma: “O alemão tem para o complexo da existência de uma essência efetiva a palavra figura (Gestalt). Com essa palavra abstrai-se daquilo que é móvel e assume-se que algo conexo seja estatuído, terminado e fixado caracteristicamente”. (GOETHE, 2019, p. 23). Ao contrário disto, Goethe defendia a ideia de que é preciso captar a dinâmica do cosmo em seu incessante devir, seu movimento plástico, em sua inacabável poiesis, que é chamado por Goethe de formação (Bildung).

Os pressupostos presentes na cosmovisão goetheana nos permitem inferir que sua visão de natureza está atrelada a uma visão teológica e vitalista acerca do mundo natural, uma vez que a formação da natureza (Bildung) busca sua principal síntese, que é a vida. Além do mais, Goethe acreditava que o divino estava presente em toda a transformação da natureza, vale lembrar que: “Quem quiser desmentir que a Natureza seja um órgão do divino – esse que desminta igualmente toda a Revelação. (GOETHE, 1987, p. 201)

Com efeito, podemos compreender *Fausto*, poema trágico de Goethe, como sendo marcado por esses pressupostos da obra do autor, sobretudo o embate dialético de forças antagônicas, que, por vezes se manifestam no campo teológico. O caos demoníaco é representado por Mefistófeles, que expressa a irreverência diante do sagrado. Pois “Há nos discursos de Mefistófeles uma ironia infernal dirigida a toda a criação, e que julga o universo como um livro ruim do qual o diabo se faz censor”. (STAËL, 2016, p. 314) Haroldo de Campos (1981) nos sugere que este personagem nega o divino através de um processo de carnavalização. Fica notável, neste poema, que o diabo é uma figura bem representativa, pois ao passo que nega a ordem já estabelecida, por meio de sua irreverência à criação divina, ele tenta se tornar um criador de novos sentidos, um *daimon* produtivo, uma espécie de agente do caos

criativo. O Dr. Fausto, por sua vez, tenta atingir uma compreensão mais elevada por meio do conhecimento e do intelecto, mas se vê tentado a buscar outras vias de acesso à realidade, o que culmina com o seu pacto. Já o cosmos, neste poema, é representado pelas forças divinas da criação, que buscam resgatar Fausto de sua perdição e restabelecer o equilíbrio e a harmonia do enredo. Todavia, o próprio Mefistófeles também se apresenta como força criativa, ao tentar estabelecer uma nova ordem baseada na aspiração pelo infinito, onde o homem não se contentaria em ser um mero joguete do divino, mas criar novos significados baseados em suas próprias aspirações.

No antagonismo entre Deus e o Diabo, Sagrado e Profano, identificado por Haroldo de Campos (1981), encontraremos a jornada do humano em busca de sua autoafirmação. Staël, por sua vez afirma que o embate entre maldade diabólica e bondade divina afirmam o vazio, a fraqueza e a finitude de tudo que perpassa a esfera do humano. Diz ela:

É singular o acordo que ocorre entre maldade suprema e a sabedoria divina; ambas reconhecem igualmente o vazio e a fraqueza de tudo o que há na Terra: mas uma proclama essa verdade apenas para repudiar o bem e a outra apenas para se elevar acima do mal". (STAËL, 2016, p. 314)

Desse modo, o embate entre as titânicas forças de criação e destruição, sagradas e divinas, que estão presentes no *Fausto*, na verdade reveste preocupações de ordem eminentemente humana, como o sentido da ação e a condição do homem em um mundo tão dinâmico e mutável. Isto aponta para a afirmação das aporias humanas que não se resolvem no plano metafísico e transcendental, mas que estão condenadas a permanecer infundáveis no plano da imanência, impelindo a busca do homem por novos sentidos. Portanto, a teologia, decorrente da cosmovisão goetheana e fulcral para sua produção literária. A noção de divino livre de institucionalizações e de conceituações dogmáticas, e por vezes áridas, também está presente nos escritos literários de Goethe, especialmente no *Fausto*, sendo tal teologia fundamental para a construção desta obra. Entendemos que a relação entre divino e demoníaco é central para a construção do Dr. Fausto como uma síntese do espírito moderno

2.3 Entre a liberdade de criação e a capacidade educativa: A relação entre ética e autonomia estética na cosmovisão goetheana

Na cosmovisão goetheana a obra de arte se apresenta como autônoma, bastando a si mesma e criando um mundo próprio e autossuficiente. Como dito: “É uma grande vantagem para uma obra de arte ser autônoma, ser fechada” (GOETHE, 2008, p. 120) além do mais “O que não necessita ser útil deve necessariamente ser um todo que subsiste por si mesmo e ter uma relação em si mesmo” (GOETHE, 2008, p. 63). Goethe compreende que o belo basta a si mesmo e não busca finalidade alguma. Segundo Benjamim (2009), isto aproximaria o poeta de Weimar da concepção estética de Kant. “A unidade do belo, mesmo do belo natural, é sempre independente de fins – nisso, Kant e Goethe estão de acordo”. (BENJAMIM, 2009, p. 149). Disto decorre que a arte terá suas próprias regras, bastando a si mesma, de maneira autossuficiente. Como dito por Goethe em uma conversa com seu editor Eckermann (2016), a arte possui suas próprias leis e não está sujeita nem mesmo à necessidade natural. Segundo Goethe (2000), não se pode exigir das artes que elas tenham um caráter moral. Para ele, a arte e a moralidade teriam uma relação accidental. Diante disso, este tópico buscará refletir sobre como se dá a relação entre autonomia da arte e ética na cosmovisão Goetheana.

Podemos dizer que a concepção estética de Goethe estaria em conformidade com o que seria desenvolvido no Século XIX em termos de estética. Como dito por Jimenez (2000), neste século a arte se apresentaria como autônoma, obedecendo a seus próprios critérios, e não estaria submetida a regras transcendentais. A arte autônoma, que se fortalece no século XIX, não estaria sob a tutela da teologia, da metafísica e da moral, mas fundaria uma realidade autônoma, que teria valor por si mesma. Conseqüentemente, nesta perspectiva, a literatura não tem a função de criar um código moral ou de ser um receituário de condutas. Ela pode até refletir sobre questões éticas e morais, no entanto, isto não é colocado em primeiro plano, sob pena de que a obra perca sua autonomia e o artista seja cerceado em sua liberdade de criação. Isto pode ser corroborado por uma conversa de Goethe com seu editor Johann Peter Eckermann, na qual o poeta teria dito as seguintes palavras, que foram transcritas por Eckermann:

Não tenho nada contra um poeta dramático ter em vista um efeito moral; mas quando se trata de colocar seu objeto diante dos olhos do espectador com clareza e eficácia, de pouco lhe vale um objeto moral, ele precisa antes de mais nada possuir um grande domínio da arte representativa e um grande conhecimento do palco para saber o que fazer e o que evitar. Se no objeto subjaz um efeito moral, este se manifestará mesmo se o poeta não tiver em vista nada além do tratamento eficaz e artístico de seu objeto. (ECKERMANN, 2016, 573)

Portanto, nesta fala do poeta alemão, transcrita por seu editor Eckermann, percebemos que Goethe defendia que o escritor não deveria colocar em primeiro plano o efeito moral de sua obra, pois isto poderia limitar o seu trabalho. Para Goethe, seria necessário que o escritor sofisticasse o seu fazer literário, elevando-o a uma grande capacidade expressiva. Com isto, mesmo que o artista não tivesse intenções de produzir um efeito ético e moral por meio de sua obra, no entanto, ela carregaria esse efeito junto com sua grande capacidade de dizer e comunicar.

Em sua autobiografia, *De minha vida: Poesia e Verdade* (2017), Goethe critica o dicionário enciclopédico de estética, escrito por Sulzer, por colocar os efeitos morais de uma obra de arte acima de qualquer coisa, o que segundo Goethe limitaria o fazer artístico e criativo. Ainda falando sobre o tratado de Sulzer Goethe diz que “uma grande obra de arte até pode ter – certamente terá consequências de ordem moral, mas exigir do artista um escopo moral é o mesmo que acabar com seu ofício” (GOETHE, 2017, p. 646).

Isto se evidencia quando Goethe critica o conceito de *catarse* proposto por Aristóteles. O poeta alemão identifica um caráter purificador da tragédia, proposto por Aristóteles, pelo meio do qual a função da tragédia seria a purificação do ânimo do expectador, e a pacificação de suas paixões, por meio da apresentação de acontecimentos comoventes nas peças teatrais. Goethe compreende que para Aristóteles as tragédias estariam presas a sua função de expurgar as paixões de seus expectadores, por meio da vivificação de cenas em que os sentimentos fossem exteriorizados sob forma de tragédia. Apesar disso, Goethe questiona o efeito de *catarse* atribuído por Aristóteles às tragédias gregas. Para o poeta alemão a tragédia não teria esse efeito purificador. Isto pode ser percebido pela seguinte fala de Goethe, sobre o efeito da *catarse* pensado por Aristóteles:

Assim que o poeta completou sua tarefa, um nó significativamente atado e valorosamente resolvido, o mesmo vai se passar no espírito do espectador. A confusão irá perturbá-lo, a solução esclarecê-lo, mas ele não vai para casa melhorado: se fosse suficiente atento e asceta, iria admirar-se consigo mesmo, por se achar novamente em sua moradia, tão descuidado quanto obstinado, tão impetuoso quanto fraco, tão amoroso quanto sem amor, do mesmo modo que era antes. (GOETHE, 2000, p. 22)

Com essa fala, Goethe parece defender que não se deve esperar que a arte tenha um valor educativo ou sirva a uma função de purificação dos sentimentos. Disto decorre, que esse autor defende que as criações literárias não podem ficar subjugadas à esfera do utilitário. Isso aponta para uma compreensão de que a arte

precisa preservar sua autonomia e liberdade de criação, para proporcionar a experiência da liberdade. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1991), o processo criativo para Goethe “devia ser como o de uma obra da natureza, isto é, sem lógica humana e sem cálculo. Na elaboração artística, um excesso de cálculo parecia-lhe pernicioso e contraproducente, [...]” (p. 453). Tal noção se insere dentro da concepção de Gênio, defendida por Goethe e também por artistas e pensadores românticos, como Novalis, e os irmãos Schlegel. Dentro de tal concepção, o artista louvável seria aquele que conseguisse criar uma arte autêntica e original, sem se submeter a regras externas a sua própria arte. Essa concepção de gênio, para Jimenez (2000), estaria atrelada a noção de autonomia da arte e teria exercido um forte impacto sobre as produções de Goethe. Como podemos perceber:

Tomar partido pelo gênio, por esse dom natural inexplicável, mas atestado pelas obras, que impele os homens para o grande e para o sublime significa pronunciar-se em favor do indivíduo, criador de suas próprias leis e cuja liberdade recém-adquirida encontra seu lugar na autonomia estética nascente. [...]Este conceito de gênio fora do comum e do artista genial como sendo o único capaz de sair dos caminhos batizados seduziu Diderot e os pré-românticos alemães, sobretudo Goethe, Schiller, Novalis e os irmãos Schlegel. (JIMENEZ, 2000, p. 94, 93)

Com efeito, através da concepção de gênio, percebemos que em Goethe a liberdade estética se expande para o domínio ético, a liberdade de criação na arte aponta para a liberdade do ser humano no domínio da ética, algo muito presente nas discussões éticas do período moderno. “Nesse sentido, graças ao gênio, as Idéias estéticas juntam-se às Idéias da razão, a arte assimila-se à liberdade, e o belo, inicialmente distinto do bom, torna-se símbolo da moralidade” (JIMENEZ, 1999, p. 134). Esta concepção, é defendida também por Goethe e está presente em seus escritos literários. Podemos mencionar o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (2009), uma vez que o personagem narrador deste romance critica o excesso de racionalidade, presente na visão de mundo Iluminista e as regras morais que sufocam o lado natural do homem e o oprimem sob o peso de uma vida prosaica e extremamente artificial. O personagem protagonista, de outro romance de Goethe, intitulado de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* reflete da seguinte forma sobre essa questão:

Oh, que inútil severidade da moral – exclamou – quando a natureza a seu modo amoroso, nos forma para tudo aquilo que devemos ser! Oh, as estranhas exigências da sociedade burguesa que primeiro nos confunde e nos desencaminha, para depois exigir de nós mais que a própria natureza! Pobre de toda forma de cultura que destrói os meios mais eficazes da verdadeira cultura e nos indica o fim, ao invés de nos tornar felizes no

caminho, propriamente! (GOETHE, 1994, p. 492-493).

Werther, por sua vez, busca instituir um *ethos romântico*, baseado na sensibilidade e autenticidade, estetizando a existência e sua própria vida. Esse personagem diz o seguinte:

Tenho-me embriagado mais de uma vez, as minhas paixões roçaram sempre pela loucura, e disse não me arrependo, porque só assim cheguei a compreender, numa certa medida, a razão por que, em todos os tempos, sempre foram tratados como ébrios e como loucos os homens extraordinários que realizaram grandes coisas, as coisas que pareciam impossíveis (GOETHE, 2003, p. 263).

Para Werther, o homem deveria ser conduzido pela sua liberdade e autenticidade, tornando sua vida uma obra de arte. Este romance de Goethe explicita o embate entre natureza e cultura, que perpassa a obra do poeta alemão e que é fulcral para as implicações éticas em seu pensamento. Através da dicotomia entre natureza e cultura, Goethe tece críticas às convenções sociais estabelecidas em sua época. O amor patológico de Werther e os seus excessos e desatinos antissociais denunciam a incapacidade da moral em atender aos apelos de uma subjetividade que se acentuava no período moderno e que encontra em Werther um de seus grandes heróis, e também um mártir. Sobre o amor desmedido e doentio de Werther, Nitschak diz que: “Em nome deste amor, Goethe critica muitas vezes, nos textos dele, as convenções sociais duma sociedade ultrapassada”. (NITSCHAK, 1983, p. 83)

Essa dicotomia entre cultura e natureza, presente nos escritos literários de Goethe, como em seu romance *Werther* (2009), e também no *Fausto*, onde aparecem inúmeras discussões em torno da capacidade humana em controlar a natureza, como a cena em que Fausto tem a visão de pessoas trabalhando em prol da construção de diques para conter as águas do oceano. Além disso, na segunda parte desse poema nos deparamos com a empreitada do pupilo de Fausto, Wagner, que tenta emular o poder da natureza, ao criar uma vida em laboratório, o homúnculo, que surge para trazer à baila a discussão sobre a origem da vida. Para aprofundar tal discussão, Goethe introduz os filósofos pré-socráticos, com o intuito de confrontar as duas teorias sobre a origem da vida: 1) netunismo, que defendia que a vida teria origem na água; 2) vulcanismo, que defendia que a vida tem origem no fogo. Essa tentativa de criar vida nos conduz para uma série de discussões éticas presentes na modernidade, em torno das capacidades humanas e de suas tentativas de emular a natureza ou se igualar a um Deus. O homúnculo permanece como um ser inacabado, incapaz de viver a vida em sua plenitude, como ele mesmo diz “lhe falta os pingos dos is”. Isto sugere

que só a natureza pode criar vida em sua plenitude e palpitação. A arrogância humana jamais será capaz de emular a esta perfeita síntese do mundo natural, que é a vida. O homúnculo, portanto, aparece nessa obra como alegoria da artificialidade que toma conta do mundo moderno, decorrente do avanço da capacidade técnica humana, pois Goethe faz uso deste personagem individual para aludir a ideia geral de criação artificial.

Em suas *Máximas e Reflexões* (1987), Goethe define a alegoria como um procedimento pelo qual o poeta utiliza o particular para expressar o universal, de maneira consciente. Como dito por ele mesmo: “Há uma grande diferença entre o poeta buscar o Particular em direção ao Universal e contemplar o Universal no Particular. A primeira maneira dá origem à alegoria, (GOETHE, 1987, p78)”. Como dito por Mazzari (2019), “A forma alegórica, portanto, sempre se manifesta nesse drama enquanto conteúdo social”. (p. 86). Para Mazzari (2019) a alegoria seria uma forma muito utilizada pelo velho Goethe, sobretudo no Fausto II. Mazzari (2015) defende que malgrado Goethe tenha condenado a alegoria, durante o seu período de produção no classicismo de Weimar, a segunda parte do Fausto é uma das mais alegóricas obras desse autor. Em conformidade com isso, acreditamos que a alegoria é um procedimento estético bastante recorrente no *Fausto* de Goethe, nesse sentido, em nossa interpretação também buscaremos indicar outras alegorias que se apresentam nessa obra.

Em Goethe (1987), é possível perceber que a diferença entre alegoria e símbolo reside no fato do primeiro procedimento ser mais racional e partir de uma ideia geral, que é exemplificada por um ser concreto. Já o símbolo se apresenta como um procedimento mais intuitivo, que tem o caráter de vislumbre e ocorre por meio de um ser individual, que faz emergir uma outra realidade que até então permanecia inefável, e que se mantém incompreensível em sua totalidade, mas que pode ser percebida de maneira parcial por meio de uma breve visada, como uma intuição do todo através de suas partes. Além do homúnculo, vários personagens e figuras do drama podem ser compreendidos como alegorias. O próprio Dr. Fausto pode ser entendido como uma criação alegórica, que expressa a ideia de humanidade na era moderna, apresentando seus grandes dilemas e contradições.

Fausto quer perscrutar o íntimo das coisas e desvendar os mistérios da existência, e com isso desafia à própria natureza, tentando se igualar a um deus. No entanto, como dito por Helena Cortés Gabaudan, em uma conferência sobre Goethe

proferida na Fundación Juan March em 2020, do Fausto de Goethe podemos depreender que só a natureza é capaz de produzir vida em sua plenitude.

Nesta mesma conferência, Gabaudan alega que, no *Fausto*, Goethe tece ironias em torno da capacidade da ciência suplantar a natureza, visto que só a natureza é capaz de criar vida, conclusão a que chegaria o Dr. Fausto. Segundo essa autora, Mefistófeles, que é uma figura medieval, seria um niilista, negando o período do medievo e renunciando a modernidade, e com ela o fortalecimento das pretensões humanas em domar a natureza. Como dito por Bornheim (1959), Rodrigues Neto (2019 e 2022) e Guidotti (2011), Goethe seria um grande crítico da racionalidade e da ética Iluminista e de suas pretensões em dissecar a natureza e explicá-la através de frios cálculos da razão. A crítica à racionalidade pode ser ilustrada a partir da manifestação contrária, feita por Goethe em sua autobiografia *Poesia e Verdade* (2017), a um tratado materialista do Francês Holbach, em que este autor buscava explicar a natureza a partir de um método racional e materialista, tornando o mundo natural destituído de espírito.

Especialmente significativa é sua declaração a respeito do famoso manifesto do materialista francês Holbach, o Sistema da natureza, no qual já se fazem sentir os ventos cortantes da Revolução Francesa. Parecia-lhe, esse sistema, “tão cinzento, tão quimérico, tão lúgubre”, que ele recuava horrorizado, como diante de um fantasma. Parecia-lhe a “própria quinta-essência da senilidade, insípido, até mesmo de mau gosto”. Sentia-se oco e vazio nessa “triste semiescuridão ateuísta”. Tal era a sensação do artista criador, mas também a do filho de uma família patriciana de Frankfurt. (BENJAMIM, 2009, p. 126)

Vale lembrar que Goethe não era completamente contrário à capacidade racional do ser humano, porém ele era crítico ao exclusivismo da Razão, tão em voga nas filosofias de sua época. Como dito por Holanda:

Goethe não se opõe ao racional, na medida em que o racional esteja intimamente vinculado às demais formas de saber e às atividades mais generosamente criadoras, mas na medida em que proclama sua independência e se transforma, desse modo, em força estranha e desagregadora da realidade. (1991, p.454)

Portanto, a crítica goetheana é direcionada à frieza da racionalidade Iluminista, que instrumentaliza aquilo que ela toca e interfere de maneira nociva na relação entre homem e natureza, uma vez que esta seria reduzida a mero objeto de estudo daquele. Desse modo, encontramos no *Fausto* ironias em torno da capacidade da ciência e das pretensões modernas em desenvolver uma teoria apta a explicar a totalidade da vida e dos fenômenos. Por meio de tal discussão, Sullivan (2012) compreende que o

Fausto representa um importante documento da ecocrítica, visto que suscita questões em torno da relação entre homem e natureza.

A discussão em torno de natureza e cultura também está presente na concepção estética e de crítica literária de Goethe, e nos ajuda a compreender outro ponto importante sobre a noção de autonomia da arte. Em Goethe, conforme dito por Bornheim (1959) e Jimenez (1999), a autonomia da arte é análoga à liberdade da natureza, que é concebida pelo poeta alemão como um espírito produtor, criativo e indomável, Goethe defende estas duas instâncias como sendo destituídas de finalidade particular. Portanto, nem a arte nem a natureza estariam presas ao domínio do utilitário e do trivial. Apesar de Goethe não simpatizar com o caráter sistemático do pensamento de Kant, o poeta alemão louva o filósofo de Königsberg por sua teoria estética, que também concebe arte e natureza como destituídas de finalidade. Isto pode ser percebido através das seguintes palavras de Jimenez:

Goethe, poeta do *Sturm und Drang*, pouco sensível à aridez do sistema kantiano e aborrecido com sua terminologia bastante espinhosa, percebeu a importância da Crítica da faculdade de Julgar. Celebrou com entusiasmo o aparecimento da obra [...] Se a natureza e a arte não visam a fins particulares, isto quer dizer que diante delas o homem é livre, e que a experiência da arte, por mais subjetiva que seja, é também uma experiência da liberdade. Isto quer dizer que esta experiência é acessível a todos e válida universalmente. (1999, p. 139)

Diante do que foi visto, podemos dizer que apesar de Goethe não pretender colocar em primeiro plano nas suas obras literárias as discussões sobre a ética e a moralidade, ou qualquer outra discussão conceitual, é possível deduzir consequências do plano ético presentes em sua visão de mundo e em sua escrita literária. Destarte, podemos dizer que em Goethe, a autonomia da arte, e a liberdade de criação decorrente desta, está diretamente relacionada à questão ética. Disso procede que no pensamento goetheano a ética e a estética se misturam. Com efeito, é possível pensar uma ética na cosmovisão de Goethe, subjacente a sua compreensão estética. Vejamos, através de mais alguns exemplos, como isto ocorre.

Em um ensaio intitulado *Shakespeare e seu fim*, no qual Goethe aborda a relação de Shakespeare com os escritores antigos e modernos, o poeta alemão defende que um dos maiores dilemas do ser humano é decorrente do embate entre dever e querer. Goethe diz que tal embate se explicita por meio da literatura, sendo representado por ela. Segundo o poeta alemão, os antigos davam primazia ao dever, através das tragédias, uma vez que o dever tinha a função de engrandecer o efeito trágico. Já os modernos teriam trabalhado mais o querer, sob a forma do drama. Com

isto Goethe defende que a poesia e a literatura, desde a antiguidade, sempre representaram o embate entre dever e querer. Para o literato alemão, não se pode tentar separar estas duas instâncias, mesmo que uma tenha primazia sobre a outra, ambas permanecem juntas integrando a completude do ser humano. “Mas como dever e querer não podem ser radicalmente separados no homem; é preciso que se encontrem sempre ambos os aspectos, ainda que seja um em primeiro plano e outro num plano secundário”. (GOETHE, 2000, p. 44) Diante disto, Goethe afirma que a grandeza de Shakespeare reside no fato deste autor equilibrar estas duas instâncias, o dever e o querer. A partir daí Goethe constata que nas obras de Shakespeare:

Querer e dever procuram pôr-se em equilíbrio nas suas peças; ambos se enfrentam com violência, mas sempre de tal modo que o querer fica em desvantagem. [...] Talvez ninguém tenha apresentado de modo tão magnífico o primeiro grande enlace do querer e do dever no caráter individual como ele fez. A pessoa, considerada a partir do caráter, deve: ela é ilimitada, determinada a algo particular, mas como ser humano ele quer: é ilimitada e exige o universal. (GOETHE, 2000, p. 47)

Com isso, Goethe parece valorizar a capacidade de Shakespeare em conciliar o dever e o querer, fazendo com que estas duas instâncias coexistam de forma pacífica e equilibrada no ser humano. Esse embate entre querer e dever também perpassa todo o *Fausto*. Theodor (1991) corrobora esta leitura ao dizer que Goethe desenvolve amplamente no *Fausto* o tema da oposição entre comportamento social e a peculiaridade individualista. Nesse caso, o dever seria representante do engajamento social do indivíduo, ao passo que o querer expressa suas idiossincrasias individuais. No início da peça o Dr. Fausto é movido pelo seu grande querer e sua vontade insaciável de obter conhecimento. A sanha desenfreada de Fausto acaba fazendo vítimas, como a sua amada Margarida, que tem sua vida arruinada, sendo diretamente responsável pela morte de seu irmão e de sua mãe, para atender os desejos eróticos do doutor Fausto. Margarida ainda é encarcerada, na prisão ela comete infanticídio, tirando a vida do seu filho com Fausto. Além de Margarida, Fausto também é responsável pela morte dos anciãos Filémon e Baucis, na segunda parte do poema. Todas estas, são vítimas do querer implacável deste personagem.

No entanto, próximo do final da peça, Fausto vai aos poucos deixando seu egoísmo de lado e tem um sonho visionário, em que indivíduos livres trabalham em prol de um objetivo comum. Isto expressa, a passagem que ocorre entre o querer de Fausto, representado por sua ânsia em atender suas necessidades egoístas, e o dever, representado pela ideal altruísta que ele alimenta no fim de sua vida, tal ideal

representa o engajamento do ser individual com a coletividade. De tal maneira, a mudança na motivação fáustica, que se dá do egoísmo para o altruísmo, também representa a transição do querer para o dever, podendo ser compreendido como o apontamento para um caminho ético. Ribes (1994) corrobora com isso ao dizer que a motivação de Fausto muda ao longo da peça. Ele deixa de querer dar provas de seu poder e passa a buscar a liberdade humana, que se expressa em seu sonho utópico. Destarte, esse personagem deixa de pensar em si mesmo, para pensar em uma ideia de humanidade livre. O grande ideal de Fausto transita do individualismo e egocentrismo para o altruísmo e coletivismo.

Portanto, a passagem do querer para o dever, que ocorre no *Fausto* representa o efeito de unidade desta obra, visto que o conflito iniciado na primeira parte encontra uma tentativa de resolução no fim da peça. Além do mais, a passagem de querer para dever expressa a capacidade da literatura em refletir questões éticas. Este mesmo conflito entre querer e dever, segundo Hyppolite (1999), é um dos pontos centrais dos romances de formação do século XIX, gênero no qual Goethe foi precursor, com o seu romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2009). Para Mazzari (2009) o romance de formação, gênero no qual Goethe foi pioneiro, teria sido a maior contribuição alemã para a cultura do ocidente.

Segundo Hippolyte (1999) no romance de formação os heróis abandonam suas primeiras convicções, que são individualistas e egocêntricas, e atingem o senso de coletividade. Em conformidade com isso, Lukács (1968) defende que o principal conflito que se dá em *Wilhem Meister* ocorre por meio da renúncia de uma atitude puramente subjetiva, para se chegar a uma compreensão objetiva da realidade. A relação entre individualidade e coletividade no *Wilhem Meister* aparece por meio da discussão em torno da moralidade, que se sedimenta neste romance. Lukács (1968) defende que nesta obra Goethe indica que a moral aparece não como algo que deve ser seguido cegamente e servilmente, mas deve ser algo que precisa ser interiorizado através da harmonização orgânica entre o desenvolvimento da individualidade e os interesses da coletividade. Aquele que consegue tal intento é denominado de bela alma. “El “alma hermosa” es para Goethe una armoniosa unificación de consciencia y espontaneidade, de actividad em el mundo y armónica vida interior”. (LUKÁCS, 1968, p. 102).

Portanto, para Goethe a bela alma é aquele indivíduo que consegue conciliar os anseios de sua subjetividade/individualidade com as demandas do mundo

objetivo/coletivo. Sintetizar os apelos da individualidade com as demandas e anseios da coletividade constitui o ideal de educação para Goethe. Thomas Mann (2011) nos lembra que em Goethe a educação é a transição do mundo interior e individual para o mundo social e coletivo. Acreditamos que esse mesmo trajeto também tenha sido traçado pelo Dr. Fausto, ao longo de sua viagem pelo pequeno e grande mundo.

Para Goethe, a literatura deve preservar seu caráter autônomo, mas também pode ser um espaço para as reflexões éticas, uma vez que estas são consequência da liberdade estética. Podemos dizer que a concepção de autonomia da arte, assim como defendida por Goethe, carrega em si um dilema: se por um lado a arte necessita se preservar como livre de imposições externas, por outro lado ela necessita fazer referência ao mundo, uma vez que a perda total desta referência com a realidade a deixaria inócua e meramente decorativa. Como dito por Jimenez:

Mas, neste ponto, esta autonomia também é ambígua: a arte e a estética a reivindicam e a recusam ao mesmo tempo. Elas a reivindicam a fim de poder fixar elas próprias as regras do jogo, sem coerção exterior, ao abrigo da agitação da realidade. Elas a recusam também, pois uma esfera estética plenamente liberta da realidade torna a arte inútil, puramente decorativa, consagrada apenas a uma função recreativa. (JIMENEZ, 2000, p. 116)

De fato, se o artista perder sua capacidade de se referir à realidade, rompendo seu elo com o cotidiano, ele abrirá mão de muito da capacidade artística, limitando o poder comunicativo de suas produções. Goethe parece não querer abrir mão desta capacidade de refletir o mundo e a vida por meio da arte e da literatura. Isto se evidencia através de sua autobiografia *Da minha vida: Poesia e verdade* (2017), onde este autor faz uso de uma escrita literária. Os acontecimentos da vida do poeta alemão são narrados por ele mesmo neste livro, através de uma escrita marcadamente literária, rica em figuras de linguagem e recursos estilísticos próprios de sua poética, como a estetização da natureza. Ao lermos sobre a vida deste autor, contada por ele mesmo, temos a impressão de que estamos adentrando mais um de seus romances. O próprio subtítulo da obra, *Poesia e Verdade*, é bem emblemático, pois sugere que o autor narra sua história de uma forma poética, mas sempre tendo como referência a realidade do mundo.

Nesse sentido, Carpeaux (2013) defende que em Goethe a arte e a vida estão estritamente ligadas, o que o aproxima do Romantismo. Além disso, Ortega Y Gasset (1994) defende que Goethe não enxergava a vida como uma substância acabada e pronta, mas como algo que deveria ser moldado, como uma obra de arte inacabável. Para Carpeux (2013), Goethe fez de sua vida uma obra de arte, e dentre os maiores

romances de formação da literatura alemã, podemos destacar a biografia do poeta alemão como o maior exemplo deste gênero. Pensando em conformidade com Carpeux (2013), talvez possamos conceber a autobiografia de Goethe, *De minha vida: Poesia e verdade* (2017), como um grande romance de formação da literatura alemã, ou pelo menos podemos pensar que Goethe teria tornado sua própria vida em ficção, criando com sua própria história mais um de seus romances, a sua própria autobiografia. Essa ideia de vida como obra de arte inacabada também é muito presente no *Fausto*, personagem que encontra na ação o sentido de seus grandes anseios e como forma de moldar sua existência de maneira intensa e autêntica. Isto converge para a interminável aspiração de Fausto, que enxerga na capacidade de agir, ou seja, no viver, o sentido para sua procura interminável. No entanto, Fausto encontra o sentido de sua busca, porém nunca chega a sua meta, e por isso, nunca se satisfaz.

2.4A *Weltliteratur* goetheana como um espaço intercultural

Destarte, a pujante reflexão veiculada pela literatura goetheana não deixaria de lado as reflexões éticas. Além disso, como nos assegura Nitschak (1983), da cosmovisão goetheana também é possível extrair desdobramentos éticos e políticos. A despeito de não presar por uma escrita sistemática e conceitual, própria das reflexões éticas de seu período, conforme defendido por Moraes Filho (1999), a ética era um dos temas preferidos de Goethe, sendo este tema bastante trabalhado pelo poeta alemão em sua literatura e, também, em sua produção voltada para a crítica literária.

Geralmente, as questões éticas discutidas por Goethe ganham espaço por meio de seus personagens, que vivem dilemas existenciais e nos fazem refletir sobre a condição humana no mundo. No entanto, para além dos personagens goethianos, podemos pensar as questões éticas também através das discussões de crítica literária, feitas por esse autor. Um destes conceitos, seria a noção de literatura universal (*Weltliteratur*), proposta por Goethe.

Como dito por Heise (2007) *Weltliteratur* é um conceito recorrente na obra de Goethe e que não se limita à literatura, mas aponta para um *ethos* universal, que se aproximaria de um caráter moral voltado ao diálogo intercultural. Isto ocorre porque o conceito de literatura universal, da forma como pretendia Goethe, torna-se palco para

a alteridade e a comunicação entre as diversas culturas, por meio de uma literatura que seria domínio não de um determinado povo, mas da humanidade, de forma geral. Mazzari (2020) nos ajuda a aprofundar essa compreensão, quando diz que *Weltliteratur* não significa simplesmente uma soma quantitativa das diversas literaturas, produzidas em vários tempos e lugares, mas aponta para uma noção dinâmica de intercâmbio artístico, intelectual e espiritual entre as diversas nações, buscando uma concepção de alteridade e tolerância. Para Goethe mesmo que os diversos povos “não possam se gostar entre si, que ao menos aprendam a se tolerar uns aos outros” (GOETHE apud Mazzari, 2020, p. 24) Nesta acepção, a *Weltliteratur* deveria assumir um caráter formativo, de valor universal, e que deve transmitir valores humanos. Diante disto, Heise (2007) diz que Todorov (1991), considera Goethe o primeiro teórico da interação cultural. Essa noção é reforçada por Ribes (1994), que nos diz que Goethe era o grande europeu aberto a antiguidade clássica, a poesia oriental, a Idade Média alemão, e à poesia popular, integrando todas essas influências em prol de uma cultura alemã amadurecida.

Portanto, por meio do conceito de *Weltliteratur* Goethe teria sido um pioneiro nas discussões sobre interação cultural. O conceito de *Weltliteratur* passa por uma dimensão comunicativa entre as literaturas do mundo. “A grande ambição a ser alcançada pelas literaturas que devem constituir a literatura universal é alcançar repercussão social e, pela percepção de tendências e sentidos comuns, agir como fonte de tolerância e entendimento.” (HEISE, 2007, p. 45). Portanto, isto sinaliza que Goethe defendia uma cultura cosmopolita, em detrimento ao nacionalismo exacerbado e ufanista de seu tempo, que teria sido acentuado pelas ocupações napoleônicas. Esta ideia cosmopolita se basearia em uma nova ética que busca sentido na cultura humana como um todo. Conforme defendido por Heise (2007), Goethe era um autor de pretensões universalistas. Além disso, podemos inferir que o conceito de *Weltliteratur*, se situaria dentro da cosmovisão goetheana, que busca a unidade em meio à pluralidade.

Para Goethe é necessário superar o estágio da literatura nacional e chegar ao advento da literatura mundial. Através da *Weltliteratur* rompe-se com a primazia do particular e busca-se o universal. No entanto, como apontado por Heise (2007), ao privilegiar uma literatura universal, Goethe não pretende abandonar a literatura nacional, mas propõe a valorização daquilo que é universal na literatura nacional e popular. Goethe diz que a *Weltpoesie* é uma manifestação pura da poesia que ocorre

de forma universal e está presente em todas as culturas. A *Weltpoesie* se manifesta de maneira mais natural na poesia popular. Desse modo, conforme Heise (2007), a *Weltpoesie* seria o elemento primordial para a transmissão da literatura universal. Visto que para o autor alemão o dom poético é algo que se manifesta em todos os tempos e em todos os povos, através da *Weltpoesie*, então, cada literatura teria elementos universais e atemporais. Disto decorre que as criações literárias não são domínio de apenas um povo ou cultura, mas de toda humanidade. Isto é reforçado pelo importante papel da tradução, que segundo Mazzari (2020) e Heise (2007), para Goethe seria central para o desenvolvimento da *Weltliteratur*.

Em sua coletânea de textos sobre a tradução, intitulado de *Da transcrição* (2011), Haroldo de Campos faz um paralelo entre a atividade de tradução e a atividade mefistofélica, pois para este autor a tradução aparece como recriação. Isto evidencia a insatisfação de Haroldo de Campos com as traduções mais subservientes que acreditavam na preservação de significados transcendentais. A boa tradução deve ser luciferina, como Mefistófeles, e irreverente perante significados transcendentais. Em seu livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981), Campos exercita atividade luciferina do tradutor ao transcriar trechos do final da segunda parte do *Fausto*. Certamente Goethe ficaria satisfeito ao saber que o seu *Fausto* contribui imensamente com o intercâmbio cultural dos povos, ao propiciar inúmeras traduções, adaptações, releituras e transcrições, como a de Haroldo de Campos.

A partir do que foi exposto nos parágrafos acima, compreendemos que Goethe não buscava esmagar o particular sob o peso do universal, visto que ele valorizava o papel da leitura das obras a partir de suas traduções para os diversos idiomas locais. O tradutor seria um mediador nesse processo de criação de uma literatura universal. Visto que a tradução respeita a especificidade de linguagem de cada povo. Em conformidade com isso, Mazzari (2019) defende que para Goethe o tradutor tem papel fundamental na literatura mundial. Deste modo, podemos compreender que Goethe buscava alcançar aquilo que seria universal a partir do particular, a literatura universal seria construída pelas diversas recepções, que seriam imersas nas diversas peculiaridades de cada povo, a começar pelo idioma. Para Goethe seria necessário superar o provincialismo e atingir aquilo que é universal na literatura e que pode ser partilhado pelos povos, com isto a literatura fundaria um espaço de intercâmbio cultural, onde:

É preciso conhecer as peculiaridades de cada uma (dessas nações), para que elas as guardem para si, e, exatamente através disso, ter a possibilidade de trânsito entre elas: pois as particularidades de uma nação são como sua língua e as suas moedas, elas facilitam o trânsito, sim, elas é que o tornam totalmente possível. Uma total e verdadeira tolerância é alcançada de forma mais segura quando se deixa o peculiar de cada um dos homens e dos povos e, com essa percepção, conclui-se, entretanto, que, com isso, o mais verdadeiramente meritório se torna notável e este pertence a toda a humanidade. (Goethe, 1977, p.932 apud HEISE, p. 49)

Como dito anteriormente, ao prestigiar a noção de uma literatura universal, Goethe não pretendia sufocar as especificidades de cada cultura e povo, sob o peso de uma pretensa universalidade. Ao contrário disso, ele buscava a uma mentalidade de tolerância e valorização das heterogeneidades e características próprias da literatura de cada povo.

Literatura universal poderia preencher sua determinação: fazer que os povos se conheçam uns aos outros em suas peculiaridades, sem que sejam apagadas ou descaracterizadas as diferenças. Assim irão exercer uma complementação mútua e contribuir para a formação geral uns dos outros, por meio de uma doação recíproca. O elemento vital da Weltliteratur encontra-se nas transformações pelas quais cada literatura nacional passa em tempos de trocas universais. (HEISE, 2007, p. 51)

Conforme Heise (2007), é possível perceber um jogo dialético entre nacional e universal, nos pressupostos defendidos por Goethe. Disto podemos inferir que Goethe propõe um novo *ethos* universal, que apesar de em alguns aspectos se assemelhar ao conceito moderno de globalização, não está preso aos interesses utilitaristas de produtividade e lucro, mas busca o reconhecimento de uma cultura do plural, que aspira à união e o contato entre os povos, no sentido de troca de bens culturais.

Como foi possível perceber ao longo deste tópico, o poeta Alemão J. W. Goethe desenvolveu uma consistente visão de mundo, culminando em uma concepção estética que busca preservar a autonomia da arte. Goethe, em conformidade com sua época, acreditava que o artista deveria ser livre para criar, sem estar sujeito a regras externas a seu fazer artístico e poético. Disto decorre que a arte não necessita dar primazia a discussões conceituais, ou colocar em primeiro plano as pretensões de transmitir um código ético e moral. Para Goethe, o artista deve ser fiel ao aprimoramento de sua arte, buscando sofisticá-la, produzindo-a através de sua pura criatividade. Desse modo, a arte não poderia estar sujeita a ditames externos, nisto consiste a autonomia pensada por Goethe. No entanto, o poeta alemão também considera que uma obra de arte autêntica tem a capacidade de dizer sobre o mundo, e ser comunicativa. Com isto, podemos dizer que Goethe não buscava abrir mão da capacidade que a arte tem de refletir sobre o mundo, e sobre a vida. Com efeito,

podemos perceber uma concepção ética subjacente à visão de mundo goetheana. Através de sua literatura e de seus ricos personagens, Goethe consegue refletir sobre os dilemas existências do ser humano, como a dicotomia entre natureza e cultura, dever e querer e o artificialismo e individualismo da vida moderna. No entanto, apesar de nos trazer reflexões sobre a ética e a moralidade, através de seus escritos literários, também é possível identificar uma preocupação de natureza ética nos trabalhos de Goethe sobre estética e crítica literária, podemos perceber isto através de seu conceito de Literatura Universal (*Weltliteratur*), que tem um sentido de intercâmbio cultural e alteridade. Com este conceito, Goethe buscava romper com o isolamento dos provincialismos e fundar um *interlugar* entre os povos, mediado por uma literatura que seria domínio, não de uma nação ou lugar, mas da humanidade como um todo.

Diante do exposto, podemos dizer que a autonomia da arte pensada por Goethe não prescinde da capacidade que a arte tem de refletir sobre a vida e buscar o enriquecimento das potencialidades do ser humano. Desse modo, podemos defender que há uma relação dialética entre a liberdade da arte e sua capacidade de educar. Estas duas coisas, em Goethe, não podem ser pensadas como antagônicas, mas complementares, já que para o poeta alemão, ao passo que o artista produz uma obra autêntica, livre e original, essa arte proporciona a experiência da liberdade ao ser humano, elevando sua condição e tornando-o mais digno e justo. Além do mais, podemos compreender o *Fausto* de Goethe como uma verdadeira empreitada de produzir uma obra universal, que sintetizasse variadas concepções de sua época e de épocas ulteriores. A atualidade do *Fausto* é muito patente, visto que este personagem expressa a angústia e a incessante busca do humano, em um mundo dinâmico e cada vez mais carente de significados. O *Fausto* também representa uma grande fonte de intercâmbio cultural, visto que é muito lida, traduzida e recriada.

O pacto fáustico representou um verdadeiro paradigma para a literatura e sempre é motivo de inúmeras obras, como por exemplo o romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão veredas*. A temática mefistotélica também aparece no conto *A igreja do Diabo*, de Machado de Assis. Diante disto, não restam dúvidas do êxito de Goethe, em construir uma obra que pudesse promover o intercâmbio cultural entre vários povos, assim foi o seu poema *Fausto*. Com base nesses pressupostos, no próximo capítulo, buscaremos mostrar como o *Fausto* busca promover uma síntese cultural, fazendo dialogarem elementos aparentemente contrários, como as tendências romântica e clássica; demoníaco e divino.

3. O HUMANO ENTRE O DIVINO E O DEMONÍACO

3.1 O Fausto de Goethe como síntese cultural

É bem certo que o *Fausto* é considerado, unanimemente pela crítica literária como o trabalho de maior fôlego, o *Magno Opus* da obra goetheana, visto que o autor dedicou toda sua vida para produzir as duas partes deste poema dramático, que ao todo demorou quase sessenta anos para ficar pronto.

Nos quase sessenta anos através dos quais o poeta de Frankfurt se dedicou ao livro, seu *Fausto* – e digo "seu" porque, como sabemos, o mito fáustico remonta no mínimo à Idade Média, popularizando-se na literatura, antes mesmo da versão de Goethe, com a comédia elisabetana de Christopher Marlowe – tratou de agregar as diferentes fases, estilos e preocupações estéticas do autor, tornando-se, com isso, uma espécie de síntese da célebre existência literária de Goethe. Ou seja, é impossível encerrar *Fausto*, artística ou filosoficamente, dentro de um único estilo ou escola, já que, onde os elementos românticos parecem predominar, emerge sempre algo de neoclássico, onde a metafísica idealista parece ditar as regras, eis que surge uma inesperada estética da imanência. (CASTRO FILHO, 2008, p. 115)

O poema dramático de Goethe é uma obra que:

Provavelmente mais do que qualquer outra da literatura universal, merece a designação “obra de vida”, pois que acolheu em si marcas pré-românticas do período “Tempestade e Ímpeto” (Sturm und Drang), os acordes harmoniosos do “Classicismo de Weimar”, a depurada expressão simbólica e alegórica de sua velhice. (MAZZARI, 2020, p. 8)

A esse texto o poeta alemão teria combinado variadas tendências estéticas, literárias e filosóficas, as quais teria tido contato ao longo de sua trajetória intelectual. Conforme as palavras citadas acima, o *Fausto* teria sido a grande síntese do espírito goetheano, como dito por Ribes (1994), a síntese da cosmovisão goetheana em seu devir. Para Carpeaux, o *Fausto* de Goethe pode ser considerado um grande exemplar literário da modernidade, marcando o início de uma nova época. Percebemos isto nas seguintes palavras deste crítico:

Com efeito, o último grande poema dos tempos modernos é o Fausto de Goethe: encerrando as épocas da literatura “antiga” e abrindo a nossa, assim como a Divina Comédia de Dante encerra a Idade Média sem perder, até hoje, a ressonância. Não se trata de comparar valores, mas de determinar funções. Fausto desempenha na literatura moderna a mesma função da Divina Comédia na literatura medieval. Assim como Dante, centro do poema épico, é o homem-tipo da civilização medieval, assim é Fausto o homem-tipo da civilização moderna. (CARPEAUX, s.d., p. 15)

Diante desta fala de Carpeaux é possível perceber a importância do *Fausto*, visto que esta obra teria sido responsável por traçar um panorama do espírito da modernidade, através da figura do Dr. Fausto, que é um protótipo do homem moderno.

Já Mazzari (2019) nos lembra que Oswald Spengler compreende o *Fausto* como um retrato de toda uma cultura, o homem ocidental é por excelência fáustico. Galvão (2016) também reforça essa ideia ao defender que o *Fausto* de Goethe representa uma expressão trágica do homem moderno. Para esse autor, as inquietações da modernidade estariam presentes no poema de Goethe. Temas como conhecimento, religião, política, economia e ciência são reunidos de maneira a traçar um panorama do modo de vida do homem moderno. Galvão (2016) também nos lembra que Púchkin teria dito que o *Fausto* de Goethe representa para os modernos aquilo que a *Ilíada* representou para os gregos antigos.

Com efeito, acreditamos que o Fausto além de representar as angústias do homem moderno, também expressa a condição humana de maneira atemporal. As inquietações de Fausto provavelmente assolaram indivíduos das mais variadas épocas.

Fausto reúne em seu caráter todas as fraquezas da humanidade: desejo de saber e fadiga do trabalho; necessidade do sucesso, saciedade do prazer. É um perfeito modelo do ser mutável e móvel, cujos sentimentos são mais efêmeros ainda do que a curta vida da qual ele se lamenta. Fausto tem mais ambição do que força; e essa agitação interior faz que ele se revolte contra a natureza e recorra a todos os sortilégios para escapar das condições duras, mas necessárias, impostas ao homem mortal. (STAËL, 2016, p. 315)

Nas palavras de Staël percebemos Fausto como representação do humano e suas contradições, que em sua luta para escapar da finitude, através de uma ambição exacerbada, se descobre cada vez mais como um ser limitado e marcado por fraquezas. Para Fernándes-Fígares (2019) Fausto remete ao aspecto pessoal e individual do ser humano. Mas também faz referência à situação coletiva de sua época. Isto ocorre em uma dupla perspectiva, que transita entre a objetividade do mundo e os anseios subjetivos de Fausto, tal tensão perpassa o todo desta peça, estando presente em suas duas partes.

Sobre a relação entre as duas partes do poema, Carpeaux (2013) defende que o *Fausto I* é predominantemente romântico, pois contém os seguintes elementos do *Sturm und Drang*, movimento pré-romântico dos anos de juventude de Goethe:

1. Grandes Monólogos desesperados;
2. O ambiente Gótico da Alemanha antiga;
3. Humorismo demoníaco de Mefistófeles;
4. A tragédia de Gretchen seduzida e abandonada.

Carpeaux pressupõe a cisão entre romântico e clássico, nas duas partes do Fausto. O que se evidencia quando ele diz que:

Realmente, o trabalho na Segunda Parte já começou por volta de 1810. Mas progrediu com a maior lentidão, sujeita a influências as mais variadas. Agora, Goethe já não era um pré-romântico tempestuoso, mas um clássico, um admirador da Antiguidade. Já não amava Margarida, a moça do povo, a garota alemã, mas Helena, o protótipo da beleza grega. [...] Eis os elementos de Fausto. Segunda Parte, publicado em 1883, depois da morte de Goethe. As duas partes são, como se vê, incomparáveis e incomensuráveis. A primeira apresenta Fausto como espírito titânico destinado a fracassos. A segunda parte apresenta Fausto como representante de uma humanidade nova, destinada a vencer, a triunfar. (CARPEAUX, s. d., p. 23- 24)

Muito embora Carpeaux apresente essa opinião sobre as duas partes do poema, a retomada do tema da redenção, através de figuras do catolicismo, evidencia nessa obra a coexistência de elementos gregos, medievais e germânicos e, portanto, a coexistência da índole clássica e romântica, que se mostra através da mistura de elementos simbólicos de culturas diferentes. Para Carpeaux (2013) o céu católico no fim do *Fausto II* aparenta ser uma concessão ao Romantismo medievalista. Em relação à questão do céu católico, é possível compreender isso como uma retomada dos elementos do *Fausto I*, onde prevalecem traços medievais e da cultura Germânica. De acordo com Koneski (1999) e Mazzari (2020), nós compreendemos o *Fausto* como sendo marcado pela complementação entre suas duas partes. Acreditamos que o poema, como dito por Koneski (1999), caminha para uma unidade dinâmica e não estática.

Diante disso, é possível perceber que com o *Fausto*, Goethe tinha em mente uma espécie de síntese cultural, na qual essa obra estaria inserida, como uma tentativa de realização de seu ideal de produzir uma literatura universal (*Weltliteratur*). Como dito por Carpeaux (2013), O fundamento de *Bildung* (cultura) é o conceito de literatura universal. (*Weltliteratur*), criada por Goethe. Desse modo, a noção alemã de *Bildung*, como formação ou aquisição cultural, seria herdeira do projeto goetheano de literatura universal. Conforme Heise (2007), *Weltliteratur* é um conceito que perpassa toda a obra de Goethe e não se restringe apenas à literatura, tal conceito aponta para um *ethos* universal, que buscaria promover o intercâmbio cultural e o fim dos provincialismos de toda natureza. Goethe acreditava que o papel da *Weltliteratur* seria transmitir valores universais, que pudessem abranger toda a humanidade. Deste modo, o poeta alemão defendia a literatura como um património de todo o mundo.

Com efeito, defendemos que o *Fausto* representa uma tentativa, por parte de Goethe, de produzir uma obra de valor universal. Carpeaux (2013) fala que a segunda

parte do *Fausto* de Goethe não se enquadra em seu contexto temporal por ser bem peculiar e com caráter bem específico, podendo ser considerada como uma obra extra temporal. Provavelmente essa teria sido a intenção de Goethe, com o seu *Fausto*, produzir uma obra extra temporal, que materializasse suas noções sobre uma literatura universal (*Weltliteratur*), que seria uma ponte intercultural, agregadora de uma poética comum a todos os povos (*Weltpoesie*). Como dito por Heise (2007) A *Weltpoesie* é uma manifestação pura da poesia que ocorre de forma universal e está presente em todas as culturas e seria responsável pela transmissão da Literatura universal (*Weltliteratur*).

No *Fausto* estão contidos elementos diversos de várias manifestações culturais, como no germanismo presente no arsenal de bruxaria que se apresenta na cena *A Cozinha da Bruxa*, na qual uma feiticeira oferece a Fausto uma porção do rejuvenescimento. O festim, presente na cena *Noite de Valpúrgis*, da primeira parte da obra também exemplifica elementos culturais e folclóricos do norte da Europa. Segundo as mitologias germânicas, a noite de Valpúrgis, que ocorre na passagem da noite do dia 30 de abril e se estende até a noite de 1 de maio, seria o dia em que todas as forças do mal estariam libertas e se reuniriam em um festim diabólico.

Na *Noite de Valpúrgis*, da primeira metade do *Fausto* aparecem diversas figuras do folclore germânico como duendes, bruxas e feiticeiros. Esse festim maléfico encontra sua contraparte na segunda parte do poema, no qual ocorre a noite de Valpúrgis clássica, que seria a reunião de diversas figuras que remetem à Grécia clássica, como Hércules, Paris, Aquiles e Helena de Troia. O movimento pendular entre cultura Germânica e Clássica, é descrito por Mazzari nas seguintes palavras:

Ele (Fausto) se deslocará assim de uma acanhada cidade medieval (e de um sufocante e embolorado quarto “gótico”) para a ampla Corte Imperial do Fausto II, da sombria região do Hartz e do Monte Brocken, onde tem lugar a “Noite de Valpúrgis nórdica, às harmoniosas regiões da Hélade com a sua “Noite de Valpúrgis clássica”, do escuro cárcere de Margarida ao luminoso céu em que Fausto ingressa por fim na esfera do “Eterno-feminino. (2020, p. 22)

Portanto, as palavras de Mazzari nos fazem perceber que a passagem do espírito romântico/nórdico/medieval para o espírito clássico/greco-romano é marcada pela mudança de cenários. Na primeira parte da peça impera os ambientes soturnos, medievais, como o quarto gótico e empoeirado, em que Fausto dedica horas vãs ao estudo; o ambiente onde mora Margarida, que é uma pequena vila medieval e também a cozinha da Bruxa, que se caracteriza como um cenário sinistro, com a presença de

líquidos em ebulição, teias de aranha e animais híbridos de símio com outros tipos de mamífero.

A “cozinha da Bruxa” tem todos os ingredientes das fantasmagorias nórdicas, do “mundo de névoa” gótico, de sobrevivências medievalescas, pelo qual Goethe se sentira particularmente fascinado (sob o influxo de Herder) durante o período anterior ao do assumido classicismo weimariano, e cujo “clima” ele procurara retomar, na propícia temporada romana, ao se defrontar com o manuscrito do *Urfaust*, já velho de quinze anos. [...] A bruxa do Fausto é da raça das feiticeiras de Macbeth. O “romantismo grotesco” do *Sturm und Drang*, em cuja atmosfera foi escrita a protoversão do Fausto, encontrou na redescoberta de Shakespeare (como assinala Bakhtin) uma das formas de reagir contra o estreitamento racionalista do Iluminismo. (CAMPOS, 1981, p. 89)

Vale lembrar que esta cena da cozinha da Bruxa, foi escrita quinze anos depois do primeiro fragmento do *Fausto*, o *Urfaust*. Apesar de ter elementos do Romantismo germânico, Goethe nessa época já se encontrava na fase do classicismo de Weimar. No entanto, ele revisita a primeira parte de seu *Fausto* e retoma os elementos que evocam o romantismo do *Sturm und Drang*. Sobre a produção dessa cena o próprio Goethe anota as seguintes palavras em seu diário: “No que diz respeito ao tom da obra como todo, estou tranqüilo. Acabei de escrever uma nova cena e se eu fizesse amarelescer o papel, creio que ninguém a conseguiria distinguir das antigas.” (GOETHE, 1788 apud CAMPOS, 1981, p. 89). Esta fala de Goethe nos permite perceber com que facilidade ele transitava de sua índole clássica para a índole romântica. Em sua maturidade Goethe facilmente conseguia retomar os pressupostos estéticos de sua juventude e produzir a partir deles com ampla naturalidade.

Além dos ambientes soturnos e fechados, na primeira parte também ocorrem espaços abertos e montanhosos, caraterísticos da geografia germânica, como o monte Brochen e o Hartz. Tal cenário é palco da Noite de Valpúrgis nórdica, da primeira parte da peça. Sullivan (2012) nos diz que as montanhas, presentes na primeira parte do Fausto, servem de palco para eventos transcendentais que vão além da realidade concreta e apontam para a tentativa do humano em se elevar rumo ao divino. Para Goethe

Nós o contemplamos [o verdadeiro] apenas como reflexo, como exemplo, símbolo, em fenômenos particulares e afins. Nós o percebemos como vida incompreensível e, contudo, não podemos renunciar ao desejo de compreendê-lo. Isso vale para todos os fenômenos do mundo apreensível” (GOETHE apud MAZARRI, 2015, p. 295)

Como dito por Mazarri (2015), para Goethe o conhecimento do verdadeiro se mostra como símbolo e fenômenos particulares. Portanto, as montanhas presentes na primeira parte remetem a essa tentativa de Fausto, em apreender um

conhecimento de ordem elevada, por meio do sentimento de grandeza, propiciado pela grandiosidade das montanhas. Tal tentativa remete ao conceito de sublime, que segundo Jimenez (1999), estaria tão em voga no período romântico, e que teria sido influenciado pela filosofia kantiana.

Por outro lado, o plano de fundo em que ocorrem as ações do *Fausto II*, se caracteriza pelas regiões serenas, planas e ensolaradas; próprias da Hélade. A segunda parte do poema se inicia em um local denominado de “Região amena”, que evoca os ambientes bucólicos da Grécia. Como é possível perceber, a transição de tendências estilísticas no *Fausto* é acompanhada por mudanças na geografia dos cenários, transitamos dos locais soturnos e montanhosos para a amenidade das planícies gregas. Com isto também concorda Carpeaux (s. d.) que explica a mudança de cenários no *Fausto* da seguinte forma:

Na mocidade, quando escreveu o *Urfaust*, (Goethe) admirava a catedral gótica de Estrasburgo e colocou seu personagem num “quarto em estilo gótico”. Mais tarde, transformado em classicista e admirador incondicional da arte grega, levou seu *Fausto* a encontrar-se com Helena, ideal da beleza. (s.d. p. 25)

Além de todos estes elementos da cultura germânica e clássica, não podemos esquecer da intertextualidade e releitura do mito bíblico de Jó, que se mostra no início do *Fausto* através da aposta por uma alma, feita entre Deus e o Diabo. Para Koneski (1999), o *Fausto* busca uma tentativa de síntese entre Romantismo e Classicismo. Para essa autora o motivo do *Fausto* partiria de uma lenda popular germânica, revestida de outros elementos culturais. “Fausto será um erudito da Renascença, com a cabeça cheia de superstições, mas apaixonado pela beleza grega (KONESKI, 1999, p. 5). Além disso, Koneski ainda nos apresenta a seguinte visão acerca do *Fausto* de Goethe:

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” [...] 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. (KONESKI, 1999, p.6-8)

Segundo Koneski (1999), o *Fausto* de Goethe se apresenta como uma unidade orgânica, todavia, para essa autora, unidade não se mostra como algo estático, mas em um constante movimento de ebulição, que buscaria integrar poética, filosofia e religiosidade em uma única cosmovisão. Acreditamos que além de buscar uma

integração entre diferentes instâncias do conhecimento humano, Goethe também buscava uma mediação cultural, que vai bem além da síntese greco-alemã, aludida por Koneski (1999), mas na verdade uma síntese universal e atemporal, conforme a noção goetheana de *Weltliteratur*, pois para o poeta alemão seria necessário superar o estágio da literatura nacional e chegar ao advento da literatura mundial.

Como foi possível perceber ao longo deste tópico, partimos da concepção de que a cosmovisão de Goethe perpassa seus escritos literários, pois “A teoria literária de Goethe só adquire toda a sua diafaneidade quando considerada face à sua teoria da natureza”. (CAMPOS, 1981, p. 151) Disto decorre que sua literatura pode ser compreendida como rico organismo que integra variados aspectos, buscando o sentido de unidade, mas não unidade estática, e sim dinâmica. Como nos aponta Rintelen (1949), Goethe concebe a realidade como uma unidade polarizada, que se desenvolve através do rico movimento de conciliação entre polos aparentemente antagônicos. De posse destes pressupostos, podemos compreender *Fausto* como um organismo rico e dinâmico, onde se procede uma tentativa de síntese entre aspectos aparentemente contrários, como subjetividade/objetividade, índole romântica/índole clássica, divino/diabólico.

A complexidade do *Fausto*, e sua rica mescla de elementos torna esta obra bastante desafiadora, não se pode enquadrar o *Fausto* em uma linha estética ou interpretativa. No entanto, as grandes aspirações do Dr. Fausto, suas desilusões com o conhecimento humano e seus anseios de experimentar a vida, tornam esta obra atemporal, convidando leitores de diversas épocas e lugares a interpretar e refletir a experiência do viver e a condição humana, diante das titânicas forças de criação e destruição, deuses e diabos, bem e mal, divino, demoníaco e humano.

3.2 Através do Pequeno e Grande mundo: Análise da trajetória fáustica

A Forma escolhida, por Goethe para compor o *Fausto*, é o poema dramático, ou peça teatral. No entanto, Segundo Carpeaux (s. d.), o próprio Goethe não tinha em mente a encenação de sua peça no teatro, muito embora este texto se revelasse com amplas capacidades teatrais. “Esse insaciável “*elan vital*” transcende as formas da epopeia e da poesia lírica. Fausto é dramático. É um poema dramático. É um drama filosófico.” (Carpeaux, s. d., p.16). Neste tópico nos deteremos a fazer uma análise

do *Fausto*, buscando encontrar elementos que apontem para uma concepção dialética nesta obra.

No Prólogo no Teatro, Goethe inicia uma discussão sobre o valor da arte e sua autonomia. O diálogo é conduzido por três personagens, o Poeta (Dichter), o Diretor (Direktor) e o Bufo (Lustige Person). O poeta defende, de forma intransigente, que a arte deve ser livre e seguir suas próprias regras, assim, o artista não deve ficar submisso aos ditames do público, tendo que escrever para agradar a grande massa. Isto se expressa na seguinte fala do poeta:

Oh! Não me fales da vã multidão
Cuja presença o gênio nos desgasta.
Deixa-me oculta a humana flutuação
Que, ao seu remoinho, à força nos arrasta.
(GOETHE, 2020, p. 33)

O diretor por sua vez assume um papel mais pragmático e utilitarista em relação a arte, dizendo que esta deveria ser produzida levando em consideração o lucro e a rentabilidade, e para isto deveria agradar ao público. Isto se expressa nas seguintes falas do diretor, ao interpelar o poeta e o bufo:

Quisera eu agradar à multidão, [...]
Palavras houve já de sobra,
Dai-me, enfim, feitos; vamos à obra!
Enquanto estais na prosa fútil,
Podíamos ver algo de útil.
(GOETHE, 2020, p. 43)

É possível observar que o diretor tem uma postura imediatista e utilitária em relação a arte. Visto que para ele o que importa é agradar ao público no atual momento, e com isso transformar o teatro em um negócio rentável. Em uma tradução do *Fausto* feita por Antônio Feliciano de Castilho, presente em um volume da Edições de Ouro (s.d), no Prólogo do Teatro, este autor traduz Direktor, do original em alemão, como empresário, o que aponta para a interpretação de Castilho em torno da figura do diretor de teatro, que seria uma espécie de empresário da arte, a serviço da lógica da rentabilidade e do lucro com o teatro. No entanto, o poeta se recusa a se submeter a esta lógica dizendo:

Vai-te e procura um outro servidor!
Deve o poeta esbanjar seu máximo direito
E dom da natureza, o inato humano alento,
Criminalmente, em teu proveito?
(GOETHE, 2020, 39)

Além disso, o poeta vai adiante em sua intransigência ao se recusar em pensar sua obra de maneira imediatista, ele evoca o caráter atemporal da arte dizendo:

Nasce o que brilha apenas para o já;
 Para o porvir, o que é real viverá.
 (GOETHE, 2020, p. 35)

Este diálogo aponta, para outro pacto que aparece nessa obra, a saber, o pacto do artista que vende seu talento criativo para uma lógica de mercado. No entanto, tal pacto não se consuma, de início no Prólogo do Teatro, pela recusa do poeta em submeter sua arte aos ditames utilitários do mercado. No entanto, há um terceiro elemento que aparece como síntese à mentalidade intransigente do poeta, que defende uma arte autônoma e autossuficiente e a lógica utilitarista e pragmática do diretor, que busca agradar ao público e fazer bom negócio, estamos falando do bufo, que aparece como mediador destas duas posturas.

O bufo também é compreendido como ator, ele pondera que a arte precisa preservar suas qualidades, porém o artista eloquente busca falar a um público, pois sua mensagem precisa ser ouvida, caso isto não aconteça, a arte perde sua capacidade comunicativa. Sobre isto o Bufo diz:

A quem com jeito se transmite e fala;
 Até deseja grande roda,
 (GOETHE, 2020, p. 35)

Com isto o Bufo quer dizer que o bom comunicador, pretende ser ouvido, e fica ainda mais motivado quando é ouvido por um grande ciclo de pessoas. Além disso, o Bufo evoca o caráter formativo da arte, que a enriqueceria de possibilidades e que não poderia ser deixado de lado pelo artista. O diálogo entre estes três personagens nos faz refletir sobre o potencial formador da arte, discutido no primeiro capítulo deste trabalho, que não pode ser ignorado pelo artista, sob pena de produzir algo incomunicável apenas para satisfazer seu próprio ego. Sobre isto, o diretor indaga o poeta da seguinte forma:

Pensai: escreveis para quem? [...]
 Que sonhas, poeta?
 Do alto, a quem acenas?
 (GOETHE, 2020, p. 37)

Portanto, o diálogo entre estes três personagens parece apontar para uma concessão feita em torno da autonomia artística, expressa na fala do bufo, que representa uma síntese entre as posições antagônicas do poeta e do diretor. Desta discussão podemos inferir que a literatura/arte precisa preservar suas qualidades artísticas, porém não pode abrir mão de fazer referência ao mundo, como pensava Goethe, sob pena do artista se tornar um ser incomunicável e incommunicante,

abstraído da realidade concreta, que do alto de sua torre de marfim acena para o nada. Após esta discussão estabelecida em torno da autonomia da arte e seu caráter formativo, somos conduzidos para o segundo prólogo da peça.

Haroldo de Campos tece as seguintes considerações sobre o primeiro prólogo, o do teatro:

Este “Prologo” é como que um modelo prévio, miniaturizado, da situação inaugural da “aposta” celeste e do “pacto” que sucede, de cuja conjunção decorrerão as peripécias do poema. Há algo de Deus-Padre no Diretor de teatro, algo de Mefisto no Bufão (Lustige Person, o “Gracioso da Companhia”, na tradução de Castilho) e algo de Fausto na altanaria atribulada do velho Poeta. Este se recusa a ser “escravo” (Knecht) dos desígnios do Diretor, invocando o seu “direito humano” (Menschenrecht), direito natural, de poeta-criador. (CAMPOS, 1981, p. 113)

Para Campos (1981), o Prólogo no Teatro já antecipa algumas discussões que serão levantadas posteriormente no Prólogo no Céu. Além disso, para esse autor o primeiro prólogo poderia ser compreendido como uma espécie de miniatura do segundo, onde o diretor se assemelharia à figura de “Deus-padre”, o bufo estaria próximo da figura de Mefistófeles pelo seu caráter provocativo, e o poeta representaria Fausto.

Este paralelo, traçado por Campos (1981), nos ajuda a aprofundar nossa interpretação da peça goetheana, uma vez que ao aproximarmos a figura de Fausto ao poeta do Prólogo no teatro, que age de maneira irredutível em nome da liberdade de criação, fortalecemos a compreensão do personagem Fausto como um apologista da capacidade humana de criar. O Dr. Fausto se recusa a ser um mero juguete das forças do bem e do mal e reivindica a liberdade humana no teatro da existência, a capacidade de *autopoiesis* do humano. Com o Prólogo no Teatro, Goethe parece criar uma alegoria sobre aquilo que vai se desenrolar como tema na trama da peça, a reivindicação do humano como criador. Com este prólogo, o poeta alemão traspõe conflitos de ordem divina para o plano humano, anunciando aquilo que vai se desdobrar no prólogo seguinte e ao longo de todo poema.

Por sua vez, o Prólogo do Céu nos coloca diante do trono de Deus, onde as hordas celestiais dos anjos entoam cânticos de louvor à toda obra divina, nesta cena aparecem os arcanjos Rafael, Gabriel e Miguel exaltando a beleza e a perfeição de toda criação. Isto se expressa quando os três arcanjos cantam em uníssono os seguintes versos:

Os Três
Anima os anjos a visão
De inescrutável harmonia!

E de tua obra a imensidão
 Pasma, qual no primeiro dia.
 (GOETHE, 2020, p. 51)

Os versos laudatórios são interrompidos por Mefistófeles, que aparece como um acorde dissonante nesta sinfonia angelical, com sua ironia luciferina, mostrando que o mal é um elemento presente e necessário na criação, e com isto colocando em xeque a ideia de perfeição, já que a obra divina estaria sujeita à corrupção. “Mefistófeles, por sua vez, espírito demoníaco, é bem a antítese da divina essência (Meira, 1974, p. 19)”. Já Benjamin compreende Mefistófeles como “muito menos o demônio da doutrina cristã do que o espírito telúrico das tradições mágicas e cabalísticas” (2009, p. 171). Anderson (s.d.) percebe Mefistófeles como um espírito negador que não hesita em negar e destruir. Campos (1981) defende que Mefistófeles profana a ordem sacra com sua ironia luciferina, em um processo que ocorre através da carnavalização.

O linguajar de Mefistófeles, na sua corrosiva negatividade, põe tudo à bulha, dessacraliza tudo, crenças e convicções. O “alto” e o “baixo” nele coexistem, aproximados em convívio derrisório; a tirada filosófica e o palavrão chulo podem alternar-se; o divino e o misterioso se humanizam, familiarizados. (CAMPOS, 1981, p. 79)

Carpeaux também identifica esse elemento negador, na antítese mefistotélica, pois diz:

Um côro de arcanjos canta nos versos mais harmoniosos que Goethe jamais escreveu – o louvor do Todo-Poderoso. Mas há uma dissonância: é Mefistófeles, o diabo, que veio conversar com Deus sobre as recentes tentativas das criaturas de filosofar, de levantar-se para cima de sua condição humana. Mefistófeles encara com ceticismo esse esforço confuso, que já podemos chamar “fáustico”. Deus defende sua criatura: “Um homem bom, no seu esforço confuso, tem consciência do caminho certo”, e cita um desses homens bons: “Fausto, meu servidor”. Mas o diabo continua céptico: mesmo esse Fausto seria capaz de decepcionar o Senhor, e muito. Ou não. Enfim, eles apostam, o bom Deus e o Diabo. O jogo é: a alma de Fausto. E com essa aposta, a tragédia pode começar. (CARPEAUX, s.d., p. 17)

Mefistófeles questiona o próprio Deus, a cerca de perfeição de sua obra, dando como exemplo Fausto, que segundo Mefistófeles, está sujeito a se desviar do caminho da retidão e do bem, em nome de suas grandes aspirações. Mefistófeles chega a dizer que a capacidade da razão, que seria um atributo divino, dado pela criação, é fonte de angústia e inquietação para o humano. O diabo diz isto nos seguintes versos:

Só vejo como se atormenta o humano ser.
 Da terra é sempre igual o mísero deusito,
 Qual no primeiro dia, insípido e esquisito.
 Viveria ele algo melhor, se da celeste
 Luz não tivesse o raio que lhe deste;
 De Razão dá-lhe o nome, e a usa, afinal,

Pra ser feroz mais que todo animal.
(GOETHE, 2020, p. 51)

Perceba que nestes versos Mefistófeles desdenha da razão, que seria um atributo divino, dado pelo ser divino aos humanos, para que estes pudessem se destacar de toda a criação, tornando-se um simulacro de Deus (deusito). Mefistófeles associa o raio à luz, que metaforicamente representa a razão, uma centelha divina que habita no homem.

No entanto, o diabo zomba da condição do ser-humano, que apesar de utilizar sua capacidade racional para se destacar de todos os outros animais, não passa de um ser angustiado e atormentado. Segundo Mefistófeles, o humano viveria melhor sem suas capacidades racionais. Com isto o diabo parece zombar da criação divina, mostrando suas imperfeições e contradições, que se expressam na figura do humano, que mesmo sendo caracterizado como o mais elevado ser, que é iluminado pelo raio da razão, ainda é capaz de desviar seu caminho e como diz Mefistófeles: “seu nariz enterra em qualquer atoleiro”. (GOETHE, 2020, p. 51).

Com isto Mefistófeles, zomba da racionalidade, que por muitos é considerada a mais alta capacidade do humano, capaz de o elevar acima da natureza. Mefistófeles parece concluir que o ser humano, mesmo com todo seu aparato racional não deixa de ser confuso e contraditório, podendo muitas vezes errar em suas resoluções.

A isto Deus responde que “Erra o homem enquanto aspira” (GOETHE, 2020, p. 55) porém não pode estagnar, é preciso manter viva a potência criativa. Mefistófeles propõe uma aposta, tendo como prêmio a alma de Fausto. O diabo garante que irá desviar Fausto do bom caminho, enquanto Deus defende que ele permanecerá sendo seu servo. De pronto Deus aceita a aposta, na certeza de que vencerá.

Percebemos que o prólogo do Céu de *Fausto* possui uma clara intertextualidade com o mito bíblico de Jó. No entanto, de acordo com Anderson (s.d), para além de uma intertextualidade com o texto bíblico, *Fausto* não segue simplesmente os preceitos de uma teologia cristã, mas aponta para um panteísmo que é personificado por Deus e por Mefistófeles. Segundo esse autor, O *Fausto*, é tratado de uma maneira goetheana, sem seguir exclusivamente os princípios bíblicos.

Anderson (s. d) diz que a ação do mal, tanto no livro de Jó como em *Fausto*, serve aos propósitos divinos, no entanto, Jó é uma pessoa religiosa, Fausto não. O mito de Jó mostra a superação do sofrimento, de um homem temente a Deus. Fausto, por sua vez não é uma pessoa religiosa e piedosa, mas um espírito questionador e

insatisfeito. Gonçalves (2016) também nos lembra que Jó passa por inúmeras privações até encontrar sua redenção, Fausto, ao contrário, tem seus desejos imediatos e caprichos satisfeitos, sempre com a intervenção de Mefistófeles. Esse ser diabólico seria um impulso mal que resultaria em algo bom. Segundo Anderson (s.d.), na perspectiva de Deus, Mefistófeles é um estímulo para o humano. Desse modo, Anderson aponta diferenças entre o mito bíblico de Jó e o *Fausto*, que caracterizam a maneira goetheana de abordar este tema. Com efeito, no *Fausto* de Goethe a ação do mal, servindo aos desígnios divinos, pode ser compreendida como uma dialética que se estabelece entre bem e mal, Deus e Diabo.

A partir do que foi exposto, podemos inferir que o mal no *Fausto* aparece como um elemento necessário para a redenção, já que a grande condenação do humano seria estagnar diante do tédio e da inanição. O mal, portanto, aparece como um elemento criativo e propulsor, que conduz o homem em uma incessante busca por suas aspirações. Não houvesse o mal, o homem estaria condenado ao tédio da perfeição, sendo apenas um mero ornamento da obra divina. Não estamos com isto querendo dizer que Goethe esteja fazendo uma apologia ao mal, pelo contrário, a partir dos elementos apresentados, podemos inferir que este autor esteja refletindo sobre a real existência do mal e de forças negativas, inerentes à condição humana no mundo, que levam o homem a questionar aquilo que está posto e a buscar seu próprio aprimoramento e também de toda a humanidade. Tais forças, de certa forma, são propulsoras, já que para superá-las é preciso que haja esforço humano e uma incessante busca por respostas e significados, que se dá por meio da ação. Com efeito, seria através da busca de superar o mal que o assola, que o ser humano dá sentido à sua existência e constrói respostas para suas indagações.

Desse modo, podemos dizer que nesta obra se insinua uma dialética, representada pelo choque de forças contrárias como o bem e o mal, onde tais elementos são polos coexistentes, codependentes e complementares. “O entrelaço entre forças contrárias e brutais é que dá ao poema esse cunho muito humano, que fere a sensibilidade de homens e mulheres de todas as idades e de todos os rincões”. (MEIRA, 1974, p. 19)

O embate entre forças contrárias, como bem e mal, por exemplo, se expressa na emblemática figura de Mefistófeles. Como dito por Anderson (s.d.), as influências de Mefistófeles sobre o Fausto se apresentam de maneira dualista. Em alguns momentos ele é útil e atencioso aos desejos de Fausto, em outros ele se apresenta

como insensível, indiferente e cheio de vícios. Anderson (s. d.) também sugere que Mefistófeles seja a personificação do mal que existe no ser humano, em outras palavras, o mal que existe em Fausto. Em contrapartida a isto, Anderson (s.d.), nos lembra que quando Mefistófeles perde a aposta ele manifesta um elemento de bondade, admirando a beleza dos anjos.

3.3 O mito faustico da modernidade

O *Fausto*, de Goethe, tem como tema a lenda do homem medieval que vende sua alma ao diabo, em busca de ampliar seus conhecimentos e usufruir de gozos até então inimagináveis. Segundo Erwin Theodor, em seu prefácio para o *Fausto* (1991), da editora Villa Rica, esta lenda se baseou no personagem histórico, Georg Faust, que viveu entre 1480-1540. Georg Faust certamente foi uma figura polêmica, meio filósofo, meio charlatão, alquimista e mago. Em 1506 aparecem menções em torno de alianças diabólicas feitas por Faust, que teriam habitado o imaginário europeu e dado origem a várias peças de teatro, dentre estas *A trágica história do Dr. Fausto* (2001), escrita por Christopher Marlowe, contemporâneo de William Shakespeare, e o *Fausto* de Gotthold Ephraim Lessing, o grande escritor alemão do iluminismo.

Segundo Theodor, no prefácio do *Fausto*, (GOETHE, 1991) e também Mazzari (2020), Goethe provavelmente teve acesso a todos os relatos acessíveis sobre o tema Fausto, desde livros populares, como os de Marlowe e Lessing, até histórias anônimas, como as peças de marionetes de teatro mambembe, que representavam o drama de Fausto e que foram assistidas por Goethe em sua tenra infância e início da juventude. Essas leituras e o contato com esse tema serviram de inspiração e de matéria prima para que Goethe mais tarde viesse a compor o seu poema *Fausto*. A forma como tal tema entrou no imaginário do jovem Goethe é descrita da seguinte forma:

Mas a segunda metade do século XVIII já não acreditava em pactos com o Diabo; e os progressos das ciências naturais superaram de longe tudo aquilo que se atribuía ao mago alemão de 1520. Ninguém se assustava mais dos feitos do doutor Fausto nem do destino de sua alma, levada pelo Demônio, a não ser as crianças às quais se contava a história como exemplo de mau comportamento e de punição merecida. Com efeito, Fausto virou personagem de teatro de bonecos; e num teatro de bonecos o viu Goethe, em 1760, então um menino de 11 anos de idade. (CARPEAUX, s.d. p. 21)

Como dito por Carpeaux (s.d.) e Eloá Heise em uma entrevista no programa *Literatura Universal* (2013), o mito fáustico vai ganhando novas configurações ao

longo da história. No final da Idade Média este mito era compreendido como tendo um valor moral, próprio de um manual educativo, que teria por intuito mostrar que aquele que se entrega a conhecimentos obscuros e que com isto desafia o divino, receberá o castigo eterno, perdendo sua alma e sendo condenado à danação infernal.

Com base no que é dito por Heise (2013) e Carpeaux (s.d.), a partir do período iluminista o homem fáustico representa o esforço humano em compreender o mundo e domar a natureza. Nesse contexto, o Fausto não deveria ser condenado, pois ele representava a ânsia humana pelo saber, que era louvada pelos iluministas.

Cumprir lembrar que o século dezoito era o período iluminista, a era “das luzes, e principalmente nos dois últimos decênios, o Diabo e a Magia Negra haviam perdido a sua conceituação antiga, assim como havia diminuído a distância entre Deus e o Homem e se estreitado o abismo a separar o Além do Aqui. Magia tornada ciência deixava de ser pecado, sendo esta uma atitude mental que possibilitava a redenção do Fausto. (THEODOR in: GOETHE 1991, p. 6-7)

Fernández-Figáres (2019) defende que o itinerário de *Fausto* representa a trajetória da civilização moderna, que passa da desproporcionada sensação de onipotência para uma crise de valores, que culmina com o Niilismo, acentuado pela devastação de duas Guerras mundiais.

Sobre a modernidade do *Fausto* Theodor nos diz as seguintes palavras:

Poderíamos, para limitar-nos aqui a aspectos modernos, referir o seu impressionante retrato de uma inflação, esboçado no primeiro ato, assim como a descrição da força destrutiva da técnica e seu predomínio sobre a essência humana a partir do momento em que os homens perdem seu controle, no quinto ato. (THEODOR, 1991, p. 11)

Como podemos perceber, o *Fausto* representa em seus versos o retrato da inflação a corroer uma sociedade, a criação e fortalecimento do papel moeda bem como os impactos da técnica, eventos que marcam a modernidade. A trajetória fáustica pode, com efeito, ser interpretada como a profecia de toda a devastação ambiental e dos impactos causados pelo domínio da técnica e do progresso, advindo com a modernidade. O que se expressa nas seguintes palavras:

No deja de ser surgenente que sea en el inicio de este hipotético cambio de época (que coincide com el passo del mundo moderno al contemporáneo) donde encontramos a Fausto como uno de sus más hábiles promotores, pues lo que caracteriza a este período es precisamente el hecho de haber sido y seguir siendo una de las épocas de la historia em que la intromisión del ser humano en los asuntos de la naturaleza há sido mayor. Algo que empezamos a encontrar a partir de la emergente sociedade industrializada contemporánea, com su revolucionário desarrollo técnico e industrial y que remite diretamente a la historia del propio Fausto. (FERNÁNDES-FIGÁRES, 2019, p. 49)

Além de toda interferência humana sobre a natureza, potencializada pelo crescimento da sociedade industrial, Fernândes-Fígares (2019) argumenta que a busca desenfreada pelo progresso acarreta uma ausência de sentido moral. Portanto, para esse autor, o *Fausto* de Goethe representa a tragédia da modernidade, ao passo que representa contradições inerentes a este período histórico, tais como: o conflito entre homem e natureza, a primazia da técnica sobre os valores morais e o nascimento de uma individualidade utilitarista e a dicotomia entre individualidade e coletividade, visto que a individualidade é uma conquista moderna.

Esses pressupostos se evidenciam na peça de Goethe, uma vez que Fausto busca se assenhorar da natureza ao tentar conhecer “o que a este mundo liga em seu âmago profundo”. (GOETHE, 2020, p. 63) Este personagem também age movido por uma ética utilitarista, já que usa as pessoas, com quem se depara, para saciar seus anseios, sejam estes de ordem ideal ou carnal. Assim foi com Margarida, de quem Fausto se aproveitou e depois abandonou. Podemos citar os trabalhadores explorados em nome do projeto desenvolvimentista de Fausto e vale lembrar, sobretudo, o casal de anciãos Filemon e Baucis, sacrificados em nome de uma ideia de progresso.

Esses dois personagens viviam de forma pacata em sua residência, porém a humilde cabana se encontrava justamente em um espaço onde Fausto havia planejado um grande empreendimento de infraestrutura. Á recusa dos anciãos em sair de sua morada, Fausto reage dando carta branca a Mefistófeles que incendeia a cabana, vitimando de maneira fatal o velho casal e um peregrino que havia sido hospedado por eles, além de queimar um par de tílias que proporcionava sombra aos anciãos. Somos apresentados ao ambiente bucólico, onde residiam os dois anciões, através do peregrino, que diz os seguintes versos sobre o velho casal e a sua modesta morada:

São as velhas tílias, sim
 No esplendor da anciã ramagem.
 Torno a acha-las, pois, no fim
 De anos de peregrinação!
 Sim, é a casa, é este o lugar;
 Abrigou-me ali a fortuna,
 Quando o tempestuoso mar
 Me lançou naquela duna!
 O bom par que, com desvelo,
 Me acolhera, eu ver quisera,
 Mas, hoje ainda hei de revê-lo?
 Tão idoso então já era!
 Gente cândida e feliz!
 Bato? Chamo! – Eu vos saúdo!

Se a ventura sempre fruís,
De fazer o bem em tudo.
(GOETHE, 2008, - p. 897)

Percebemos o contraste que há entre o peregrino e o Dr. Fausto. O primeiro representa o homem que vive em uma harmonia idílica com a natureza, já que seu destino é peregrinar pelo cosmos, sendo conduzido pelo ciclo do mundo natural, podemos perceber que em dado momento de sua fala ele reconhece que seu destino, certa vez, foi traçado pela força do oceano, que lhe colocou “naquela duna”, onde ele foi abrigado pelo casal de anciãos. O peregrino representa o homem que segue sua jornada pelo vasto desconhecido, submetido aos ciclos naturais e as intempéries que o mundo oferece, mas que se compreende como alguém que faz parte de uma ordem cósmica, uma espécie de homem contemplativo. Já o Dr. Fausto representa o homem que busca dominar a natureza, curvando-a ao seu bem estar e ao seu espírito empreendedor, como um autêntico representante de *homo faber*.

Filemon e Baucis, são descritos pelo peregrino como cândidos anciãos, que sempre estão prontos a acolher e a ajudar, não importa a quem. Esse casal vive ao seu próprio ritmo, preservados da velocidade do mundo contemporâneo, eles representam, de maneira alegórica, as velhas tradições que são devoradas pela ganância moderna e capitalista, que esmaga aquilo que não se enquadra em seu Status Quo, mostrando como tal sistema está pronto em descartar aqueles que são considerados “improdutivos” para ele.

Além disso, a incineração do velho par de tílias expressa a destruição da natureza, que se potencializa a partir da ambição humana. Como exemplo, podemos citar a ganância imobiliária e o agronegócio, que reduzem florestas inteiras a pó e cinzas, em nome da produção, da urbanidade e do progresso.

As tílias goetheanas, além de simbolizar o “duradouro” e a tradição, encarnam igualmente um atributo de beleza no mundo idílico, que a empresa colonizadora do Fausto “varrerá do mapa”; mas o episódio de sua destruição tem por contexto geral o gigantesco canteiro de obras que engolfa toda a região costeira, atingindo não apenas árvores, mas também dunas, praias, fauna e flora [...] assim como pessoas “improdutivas” na nova ordem econômica e social. Com as tílias destroem-se a harmonia e a relação de equilíbrio que Linceu enxergava na natureza [...] e que Fausto, após ter criado “plano após plano na mente” (v. 10.227), pretende substituir por uma paisagem inteiramente forjada pela técnica. (MAZZARI, 2019, p. 24)

A partir da interpretação de Mazarri (2015) e (2019) é possível inferir que a ambição fáustica destrói tudo em nome do progresso. Como dito na citação acima, Linceu, que é o grande vigia e observador do mundo percebe a quebra da relação

harmônica do mundo natural, que se dá diante da interferência nefasta da humanidade e da ganância fáustica. A ganância fáustica em dominar a natureza pode ser percebida nos seguintes versos, cantados pelo próprio Dr. Fausto ao seu interlocutor Mefistófeles:

Criei plano após plano então na mente,
 Por conquistar o gozo soberano
 De dominar, eu, orgulhoso oceano,
 De lençol áquico impor nova barreira,
 E ao longe, em si, repelir-lhe a fronteira.
 Consegui passo a passo elaborá-lo.
 Ei meu desejo, ousa tu apoiá-lo.
 (GOETHE, 2008, 775)

Percebemos que as palavras de Fausto expressam sua gana em se assenhorar da natureza, construindo diques e canais para represar as indomáveis águas dos oceanos, além de eliminar fronteiras tomando tudo ao redor, em nome de seu projeto imperialista e dominador. Isso nos mostra que Fausto deixa de ser aquele homem da contemplação que busca conhecimento para simplesmente contemplar os mistérios da vida, estudando em seu gabinete gótico, conforme vimos no início da tragédia, e passa a ser o homem que busca conhecer com fins técnicos e utilitários, tendo o afã de se assenhorar do mundo. Esse espírito empreendedor de Fausto está em conformidade com o espírito do mundo atual, já que, conforme Jean Brun (1959), nos tempos atuais, a explicação dos fenômenos busca fins técnicos. Diante desse panorama, Mazzari faz a seguinte indagação:

Terá Goethe se orientado, ao dar configuração definitiva a essas cenas por volta de 1830, também por acontecimentos que então se processavam, sobretudo, na Inglaterra, mas que aos seus olhos estavam destinados a desdobrar-se em escala mundial, ou seja, expansão industrial, crescimento econômico, mas também destruição da natureza e das antigas tradições culturais enquanto corolário inevitável do “progresso”? (MAZARRI, 2015, p. 280)

Em alguns momentos da peça também notamos as ressalvas de Goethe ao entusiasmo pelo progresso, que tomou conta da civilização moderna. Em uma cena da segunda parte do *Fausto*, na qual Mefistófeles aparece como bufão, buscando aconselhar o imperador e sua corte, sempre de maneira sorrateira, surgem os seguintes murmúrios, por parte de um coro que joga Mefistófeles da seguinte forma:

Malandro ele é – quão bem se sai –
 Mente a vontade – enquanto vai –
 Que há por detrás? – já sei do objeto
 Quem vem depois? – algum projeto –
 (GOETHE, 2008, p. 67)

Portanto, o murmúrio das pessoas analisa Mefistófeles e seus projetos com grande desconfiança. Como Mazzari sugere (In GOETHE, 2008), na nota de rodapé desta cena, a desconfiança do povo que murmura também pode ser compreendida como a desconfiança de Goethe, frente aos grandes projetos modernos. Mazzari comenta esta fala da seguinte forma (In GOETHE, 2008):

Goethe emprega aqui o termo “projeto” com intenção irônica, exprimindo a sua desconfiança perante projetos econômicos (a que corresponde, no contexto da tragédia, a moeda sem lastro de Mefistófeles) e tecnológicos (a gigantesca drenagem de regiões costeiras no último ato) (GOETHE, 2008, p.67)

Diante disso, torna-se perceptível a grande preocupação de Goethe, com os grandes projetos empreendidos pela modernidade. O seu personagem Fausto é alguém que se coloca frente a tais projetos, em boa parte das vezes, Fausto é aquele que desencadeia tais projetos.

Torna-se perceptível que o *Fausto* de Goethe dialoga com os grandes acontecimentos históricos da modernidade, tais como a Revolução Industrial, que promoveu uma transformação radical na maneira do homem produzir e também a Revolução Francesa, que buscava uma profunda transformação na sociedade e na mentalidade dos indivíduos.

Theodor (1991) nos diz que Goethe vivenciou todo esse contexto de Revolução Industrial em sua velhice. O ancião Goethe se admirava com as primeiras linhas férreas e suas locomotivas. Também lhe chamava grande atenção a construção de obras grandiosas de engenharia, como a construção de grandes canais. Além disso, o velho Goethe sempre buscava se manter informado sobre os avanços da técnica e da ciência.

Thomas Mann (2011) defende que o Goethe maduro tinha uma postura sonhadora e otimista em um novo mundo pós-burguês, e era envolvido em questões utópicas tecnológicas, a nível mundial. Mann (2011) ainda ressalta que havia por parte do poeta alemão um grande entusiasmo na construção dos canais do Panamá, Suez e o canal entre o Danúbio e o Reno.

Como dito por Mann (2011) era grande a alegria de Goethe por tudo o que era tecnológico e civilizatório, tudo aquilo que incentivasse o comércio e o intercâmbio entre os povos. Para Mann (2011) essa postura de Goethe está em consonância com o sonho visionário de Fausto, de ver a união das pessoas em prol de um objetivo comum, que é despertado por meio da drenagem de um pântano. Cego e perto do fim

da vida, Fausto tem esse sonho utópico. Que é expresso pela seguinte fala deste personagem:

Sim! Da razão isto é a suprema luz,
 A esse sentido, enfim, me entrego ardente:
 À liberdade e à vida faz jus,
 Quem tem de conquista-las diariamente.
 E assim, passam em luta e em destemor,
 Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.
 Quisera eu ver tal povoamento novo,
 E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
 Sim, ao Momento então diria:
 Oh! Para enfim – és tão formoso!
 (GOETHE, 2008, p. 983)

Percebamos que o velho Fausto nessa fala chega a associar o bom uso da razão e da técnica a uma “suprema luz” que daria sentido a sua existência e que faria jus a liberdade humana. O ideal de comunhão entre os povos seria o ápice de realização de Fausto, a sua mais alta aspiração. Tal ideal permanece como mero vislumbre, sem encontrar sua materialização. No entanto, Fausto parece aqui encontrar um sentido para suas buscas, mesmo que a sua meta não seja plenamente alcançada.

Thomas Mann (2011) defende que este entusiasmo de Goethe em relação a técnica, expresso no ideal utópico de Fausto, era sóbrio. Nós compreendemos que tal entusiasmo seria decorrente de um otimismo em relação ao uso adequado da técnica, em prol da civilização e da liberdade dos povos. Acreditamos que no sonho visionário de Fausto estivesse presente o uso da técnica de maneira equilibrada, sem grandes agressões à natureza e servindo de engrandecimento para o espírito humano. Tal tecnologia seria usada para o benefício dos povos e para o intercâmbio saudável de culturas. Pois como dito por Mann (2011) a utopia tecnológica de Goethe se transforma em uma dimensão da comunidade global. Tal comunidade também estreita seus laços por meio de uma literatura universal (Weltliteratur).

No entanto, apesar do entusiasmo em relação a alguns benefícios da técnica o poeta alemão também apresentava uma visão cheia de reservas e dotada de crítica sobre essa época de transformações, fazendo-nos perceber que tais transformações também carregam malefícios. Mazzari (2019) nos relata que Goethe teria captado com grande clarividência o potencial destrutivo atrelado ao processo de industrialização. Em uma carta enviada a seu amigo Zelter em 1825, Goethe expressa essa sua visão em torno do avanço da técnica e do progresso. Diz ele:

Riqueza e rapidez, eis o que o mundo admira e o que todos almejam.
 Ferrovias, correio expresso, navios a vapor e todas as possíveis facilidades

de comunicação são as coisas que o mundo culto ambiciona a fim de sofisticar e, desse modo, persistir na mediocridade. [...] Na verdade, é o século apropriado para as cabeças capazes, para pessoas práticas e de raciocínio rápido que, munidas de certa desenvoltura, percebem sua superioridade sobre a multidão, ainda que elas mesmas não tenham talento para atingir o mais elevado. Atenhamo-nos tanto quanto possível à mentalidade da qual viemos: com talvez mais alguns poucos seremos os últimos de uma época que tão cedo não retornará” (GOETHE, 1825 apud BENJAMIM, 2009, p. 174-175)

Esta carta nos faz perceber que Goethe considera o avanço da técnica e do progresso como algo incontornável, um dado estabelecido, visto que proporciona “facilidades”. No entanto, tais facilidades parecem apequenar o espírito de homens que são despreparados para lidar com todas essas inovações, produzindo a “mediocridade” neles. Em tal contexto, Goethe parece perceber que terão mais êxito os homens práticos e pragmáticos. Aqueles que são dotados de senso poético parecem ter ficado para trás. Com isto Goethe anuncia a vitória do espírito prosaico do mundo burguês sobre a esfera do poético. Certamente o poeta alemão fez tal diagnóstico com severo pesar, uma vez que ele, como nos diz Lukács (1968), condenava o caráter prosaico da vida burguesa.

Diante do que foi exposto, podemos compreender que Goethe enxergava benefícios no uso adequado da técnica e no avanço da civilização, todavia, o poeta alemão também compreendia que tais fatos poderiam acarretar consequências nefastas sobre a vida humana e a natureza. Desse modo, o caráter das transformações, advindas do desenvolvimento da técnica, será altamente influenciado pelo uso que os seres humanos fizerem de tal desenvolvimento, determinando assim se ele trará benefícios para a humanidade ou se será nocivo.

Em seu poema *Fausto*, Goethe reflete sobre os impactos desses eventos para a existência humana. Dessa forma, o *Fausto* de Goethe se torna uma figura emblemática e representante literário da mentalidade moderna. Isto é perceptível nas palavras de Eric Hobsbawn, que reflete sobre a maneira como a arte, especificamente a literatura romântica, fez a leitura do contexto de modernidade, situado entre o período das revoluções industrial e burguesa:

O elemento demoníaco na acumulação capitalista, a busca ininterrupta de mais, além dos cálculos da racionalidade ou do propósito, a necessidade ou os extremos do luxo, tudo isso os encantava. Alguns de seus heróis mais característicos, Fausto e Don Juan, compartilhavam esta insaciável ganância com os bucaneiros do mundo dos negócios dos romances de Balzac. (HOBSBAWN, 2016, p. 400)

Desse modo, percebemos como Hobsbawn identifica Fausto, ao lado de Don Juan, como figuras emblemáticas que representam o afã moderno de progresso, busca pelo prazer e fortalecimento do individualismo. Com base nesse contexto, compreendemos que o *Fausto* está inserido em uma dinâmica de crítica à exacerbada sede de conhecimento do projeto iluminista. Fausto se coloca em um plano eminentemente humano, expondo os dilemas e as fragilidades do homem, em um mundo cada vez mais carente de respostas. Theodor concorda com isto quando diz que:

[...] na nova estrutura, a aspiração fáustica encontra a sua meta, o propósito ao qual se destina, defronta-se com o momento fugaz ao qual deseja conferir durabilidade. O mundo torna-se mais humano, mais digno de ser vivido pelo indivíduo que ali pretende encontrar a sua liberdade” (THEODOR, 1991, p. 13-14)

Fausto parece apontar para a dialética do espírito humano, que sai de um período medieval, marcado pela contemplação, se dirigindo para uma modernidade de dúvidas e altas aspirações racionais, até a contemporaneidade onde busca construir significados por meio da ação, sem ter como referência o divino, mas o humano. Como dito por Gonçalves (2016) o mundo de Fausto se converte em uma práxis imanente. Não é à toa que Fausto traduz o Evangelho de João da seguinte forma: “No princípio era a ação”. Após várias tentativas de traduzir esse evangelho, Dr. Fausto chega a seguinte resolução:

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!
(GOETHE, 2020, p. 131)

O homem do final do período moderno, com efeito, seria o homem fáustico, repleto de incertezas e sem bases metafísicas seguras, conduzido por seu afã explorador e sua busca pelo progresso. No início do poema de Goethe, o Dr. Fausto se encontra em seu gabinete de estudos, em estilo gótico, se lamentando pela sua impossibilidade de perscrutar os insondáveis mistérios da natureza.

Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
(GOETHE, 2020, p. 63)

A partir daí ele se lança em uma odisseia pelo “Pequeno” e “Grande mundo”, em busca de satisfazer sua sanha de alcançar respostas e conhecer cada vez mais.

José María Valverde, em uma nota para a sua tradução de *Fausto* (1994), para o espanhol, sugere que o Pequeno e Grande Mundo representaria respectivamente o micro e o macro cosmo. Esta noção está em conformidade com as palavras de Ribes, que diz:

Mefistófeles está llamado a llevar a Fausto por el microcosmos y, luego, por el macrocosmos para que éste pueda llegar a comprender todo cuanto encierra el universo. Este plan primitivo será el hilo conductor de las dos partes del Fausto, em su redacción definitiva. (RIBES, 1994, p. XXXV)

Desse modo, a travessia entre pequeno e grande mundo (microcosmo e macrocosmo) é um dos grandes motes da obra. Segundo crenças da Pansofia, das quais Goethe era adepto (MAZZARI 2020), o microcosmo corresponde ao ser humano, enquanto que o macrocosmo designa toda a vasta natureza. Desse modo, depreendemos que o pequeno mundo além de ser compreendido como o campo das sensações, também representa a subjetividade humana. Por outro lado, o grande mundo representa a esfera dos ideais elevados, mas também faz referência a toda a natureza externa, e ao mundo social, tudo aquilo que não se restringe ao Eu.

Destarte, Fausto primeiro se aventura na esfera de sua própria subjetividade, tentando realizar seus desejos imediatos e urgentes, em seguida sua subjetividade se lança no mundo, ansiando se integrar ao todo, o que é representado pelas visões utópicas do ancião Fausto. Com isto, percebemos o sentido de unidade das duas partes do Fausto, o conflito que se inicia no início da peça encontra sua resolução na redenção de Fausto, que se dá na última cena. Theodor (1991) também nos diz que o Prólogo do Céu faz a função de prólogo para as duas partes do *Fausto* que a ideia de salvação, proclamada por Deus, seria uma antecipação da conclusão do drama, com a redenção de Fausto. Para Theodor, este prólogo também antecipa as formas que serão definitivas ao longo da peça.

Marshall Berman resume bem a trajetória de Fausto ao dizer que ele passa por três transformações. Esse autor defende da seguinte forma:

Fausto assume o que chamei de sua terceira e última metamorfose. Na primeira fase, como vimos, ele vivia só e sonhava. Na segunda, ele entreteceu sua vida na de outra pessoa e aprendeu a amar. Agora, em sua última encarnação, ele conecta seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo; aprende a construir e a destruir. Expande o horizonte de seu ser, da vida privada para a pública, da intimidade para o ativismo, da comunhão para a organização. Lança todos os seus poderes contra a natureza e a sociedade; luta para mudar não só a sua vida, mas a vida de todos. Assim, encontra meios de agir de maneira efetiva contra o mundo feudal e patriarcal: para construir um ambiente social radicalmente novo, destinado a esvaziar de vez o velho mundo ou destruí-lo. (BERMAN, 2007, p. 77)

Entendemos que a percepção de Berman está em consonância com nossa compreensão, apresentada acima, na qual defendemos que Fausto representa a dialética do homem moderno, que deixa o mundo medieval e se lança em um mundo dinâmico e utilitarista. Mundo este que é regido pelo ritmo intenso do progresso e transformação da natureza, mediado pelo espírito do lucro e da produção de riqueza.

Diante de tais pressupostos, acreditamos que saída do ambiente Gótico, para o vasto desconhecido, representa a saída do período medieval, marcado pela tutela teológica, onde o homem se encontrava amparado em bases metafísicas sólidas e seguras como Deus e a sua religiosidade, para um mundo com significados fugidios, construídos eminentemente pelo humano, e não mais pelo divino.

[...] o pacto com o Diabo – pacto que também constava da tradição – seria o símbolo de uma liberdade tão irrestrita do espírito, que nem sequer recua ante a apostasia, o ateísmo. Assim aparece Fausto na primeira cena da peça. Seu gabinete de estudo ainda é um “quarto em estilo gótico”. (CARPEAUX, s. d. p. 17)

Fausto abandona um ambiente sacro e divinal, representado pelo seu gabinete de estudos em estilo gótico, para se lançar em um mundo profano, marcado por dúvidas e inquietações humanas. Sobre isto Carpeaux reflete:

Desde o fim do século XVIII, quando o cristianismo entrou em grave crise, perdendo enfim o domínio sobre o pensamento, todos os europeus tornaram-se Faustos: todos trabalharam cientificamente para saber tudo, o lícito e o ilícito, e todos empregaram todos os meios para dominar as forças da Natureza e sujeita-la ao homem já liberto da tutela divina. (CARPEAUX, s.d., p. 25)

Em seu prefácio para o *Fausto*, Silvio Augusto de Bastos Meira também discorre sobre este ponto, para ele “Fausto encarna bem a figura do homem angustiado que se rebela contra a lei da natureza e deseja a felicidade ideal e se alça acima das suas fraquezas terrenas.” (MEIRA, 1974, p. 18) Meira ainda defende que o Fausto representa “o eterno drama do homem que busca a Felicidade e o Infinito.” (MEIRA, 1974, p. 25).

Diante das palavras destes dois estudiosos do *Fausto* de Goethe, podemos inferir que este texto teve uma grande potência em representar o espírito da modernidade, e ainda mais do homem moderno, em sua incessante busca por significados, que o conduz ao infinito, uma vez que sua procura é inacabável.

Fausto o homem primitivo titânico, o irmão gêmeo de um Moisés planejado em épocas passadas e que também devia tentar arrancar do Deus-natureza o segredo da criação. [...] Mas o ponto crucial da obra é o seguinte: a ambição selvagem e inquieta de Fausto pelo absoluto frustra a arte de sedução de Mefisto e o círculo dos prazeres sensuais é logo percorrido sem aprisionar Fausto [...] A busca de Fausto impele-o ao ilimitado, de maneira tanto mais

decisiva quanto mais longamente subsiste essa busca. (BENJAMIM, 2009, p. 171, 172)

O pacto fáustico, metaforicamente, pode ser compreendido como o pacto do homem moderno com o progresso, em busca de autossatisfação e respostas para suas intermináveis indagações, sempre buscando se elevar da condição de humano, subjugando a natureza e sobrepujando o divino. No entanto o preço de tal pacto é o rastro de destruição que Fausto deixa atrás de si. O Dr. Fausto representa bem o espírito do cientista, que pretende domar a natureza e encontrar a explicação para a totalidade dos fenômenos, perscrutando o âmago das coisas.

Após suas lamentações, Fausto expressa a ânsia de se libertar do ambiente opressor de seu quarto gótico, repleto de parafernálias e de livros embolorados e cheios de poeira, que pouco contribuem com suas altas aspirações.

Céus! Prende-me ainda este antro vil?
Maldito, abafador covil,
Em que mesmo a celeste luz
Por vidros foscos se introduz!
(GOETHE, 2020, p. 65)

Nesta fala percebemos o desejo de abandonar o quarto gótico de estudos, que representa a vida teórica que se distancia da realidade e que é carente de ação. Isto se expressa quando o personagem protagonista diz que mesmo a luz celeste, é contemplada através dos vidros foscos do laboratório. O quarto gótico, onde a peça se inicia é representado como um ambiente sufocante e caótico, cheio de poeira e de bolor, que também representa o peso da tradição, já que toda parafernália teria pertencido ao pai de Fausto, e deixada como herança, para que o filho continuasse o legado da família.

No quarto gótico encontramos um arsenal científico, vidros, tubos de ensaio, peças anatômicas e coleções de livros embotados pela ação do tempo. Tal ambiente representa a vida excessivamente teórica, distanciada da prática. Fausto ironiza a capacidade da razão em desvendar os segredos da vida e da natureza ao conversar com um crânio que se encontra em sua sala de estudos, a cena se passa da seguinte forma:

Neste âmbito de traças e bolor me cinge?
Posso encontrar aqui o que me falta?
Caveira oca, tu! pra mim por que te ris?
É por que, como o meu, teu cérebro, outrora,
Sedento de verdade, erradiço, infeliz,
Buscava a luz pela penumbra afora?
(GOETHE, 2020, p. 85)

Esta cena expressa a angústia de Fausto diante da busca infértil do humano. Por mais que o homem tente não encontrará as respostas que procura. A caveira parece zombar das tentativas de Fausto e lembrar sobre o destino fatídico do homem, que por mais que ele relute em encontrar respostas por meio de investigações e estudos, no final a única certeza que tem é da inevitabilidade da morte. Além disso, os próprios instrumentos de estudo parecem escarnecer da capacidade humana, assim Fausto percebe:

Vós, instrumentos, ai! de mim escarneceis:
 [...] Não removeis nenhum entrave.
 Em pleno dia imersa em fundo arcano,
 Da natureza o véu jamais arrancas,
 E o que ela se recusa expor ao gênio humano,
 Não lhe arrebatardes com roscas e alavancas.
 Entulho velho, que não tenho usado.
 Estás aqui porque meu pai te usou.
 (GOETHE, 2020, p. 85)

Portanto, nesta fala, Fausto constata que seus estudos são infrutíferos para apreender a natureza, que não se revela às investigações humanas. Desse modo, os instrumentos de investigação servem apenas como entulho, que são mantidos pela tradição e que parecem zombar das infrutíferas investigações de Fausto. Isto pode ser entendido como uma crítica ao conhecimento enciclopédico e livresco que nada diz respeito à vida prática. O conhecimento infértil é expresso pelas seguintes palavras de Fausto: “O que se não usa, um fardo é, nada mais”. (GOETHE, 2020, p. 85). Com efeito, estes trechos expressam a tragédia do conhecimento.

Fausto lamenta por seu amplo saber em nada melhorar a sua vida, nem tão pouco contribuir com um mundo melhor. Aquilo que ele sabe não responde às grandes questões humanas, nem tampouco satisfazem as grandes aspirações fáusticas. Diante disso Fausto exclama: “Os deuses não igualo! ah! Quão profundo sinto!” (GOETHE, 2020, p. 83)

Fausto reconhece que não encontrará aquilo que procura apenas na idealidade teórica, desse modo ele recorre aos segredos do sobrenatural invocando uma entidade denominada Gênio da Terra, que representa o espírito da natureza. Porém, a tentativa de Fausto é mal sucedida já que tal invocação acaba por evidenciar a separação entre homem e natureza, que ocorre no período moderno, principalmente com o dualismo cartesiano *entre res cogitans* e *res extensa*, proposto por René Descartes (2004).

Um diálogo entre Fausto e o Gênio da Terra evidencia tal separação. Em sua fala Fausto tenta recorrer à síntese, pretensamente romântica, entre o homem e natureza ao dizer ao gênio da terra! “Tu, que o infinito mundo rondas, Gênio da Ação, Sinto-me um só contigo!” (GOETHE 2020, p. 73). No entanto, o gênio responde: És um, com o gênio, que em ti sondas; Mas não comigo! (GOETHE, 2020, p. 73). Esta fala é bem sugestiva e representa parte da relação entre homem e natureza no período moderno. Tal relação é marcada pela cisão que se expressa com o dualismo cartesiano, que separa o eu pensante (Res cogitans) do resto do mundo (Res extensa) (Descartes, 2004). Esta cisão se fortalece no período Iluminista onde a natureza passa a ser um objeto de estudo da razão e que deverá ser aclarado pelas luzes do intelecto. Diante disto, o gênio expressa o abismo entre homem e natureza, que estivera presente em boa parte do período moderno e que é representado e discutido neste texto de Goethe.

A tentativa infrutífera de invocar o Gênio da Terra também nos sugere que os desejos fáusticos não serão satisfeitos com epifanias e a busca de transcendência através da magia e do sobrenatural. A busca de apreender os mistérios do cosmos por meio de uma epifania, que se traduz em um íntimo contato com o espírito da natureza é aqui infrutífera. O homem não encontrará todas as respostas que procura em uma única visão reveladora. Diante disso, o colóquio sobrenatural de Fausto é interrompido pelo chamado de seu assistente e aluno Wagner.

O estudante Wagner, discípulo do doutor Fausto, é uma caricatura do homem estudioso e livresco, que se inicia na tradição humanística e se acentua no período das luzes. Com este personagem Goethe parece criticar o saber puramente livresco e divorciado da realidade concreta. Wagner é o “prototipo del racionalista satisfeito de su ciencia livresca”. (RIBES, 1994, p. XXVII) Não é à toa que Fausto chama Wagner de “A seca, estéril criatura!” (GOETHE, 2020). Na primeira aparição de Wagner, este se apresenta com uma roupa de dormir, portando uma lâmpada, que seria um símbolo da razão. Portanto, metaforicamente, Wagner seria o homem que jamais abandona a razão, nem mesmo ao dormir.

Em uma cena posterior, Wagner demonstra toda sua preferência pela cultura livresca e pelos gozos ideais, ao invés dos prazeres da vida real, ao contrapor uma fala de Fausto, que teria exaltado à contemplação da natureza e a vontade de conhecer o mundo. Fausto teria dito que desejaria ter asas de pássaros para conhecer

o mundo e expandir sua sensibilidade e contato com a natureza e com a vida concreta. Wagner retruca a fala de seu mestre dizendo:

De horas estranhas tenho sido a presa,
 Mas jamais de ânsias desta natureza.
 Cansa o ver lagos, campos, o pinhal,
 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 encham de encanto,
 Ditosa vida aquece-nos o abrigo;
 E se abres ainda um pergaminho santo,
 Todo o céu desce a ter contigo.
 (GOETHE, 2020, p. 119)

Percebemos que Wagner prefere ter uma vida abnegada e abstraída da realidade em troca de uma elevação intelectual, visto que ele prefere se perder horas em leitura, mergulhado em gozos espirituais, do que conhecer a vida em seu pulsar. Esta postura é condenada por Fausto, e com isto ele condena aquilo que fora em épocas passadas. Wagner parece ter identificado essa postura austera em seu mestre Fausto, a quem ele admira e toma como referência. Porém, tal atitude abstraída da vida e da realidade, é condenada por Fausto, que agora anseia pela ação, ao invés da pura contemplação e da teoria estéril. Desse modo, Wagner representa aquilo que Fausto quer superar em si, a pedante cultura enciclopédica, que pouco faz referência ao humano de carne e osso.

Neste mesmo diálogo Fausto adverte o seu aluno com a seguinte fala: “Apenas tens consciência de um anseio; A conhecer o outro, oh, nunca aprendas!” (GOETHE, 2022, p. 119) ou em outra tradução: Te das cuenta tan sólo de um impulso, pero! jamás conozcas los demás! (GOETHE, 1994, p. 34)

Com estas palavras Fausto sugere que Wagner deixou de lado a completude do humano e se entregou exclusivamente a idealidade. Isto sugere que Fausto busca, agora, compreender o ser humano em sua completude, sem deixar de lado nenhuma de suas potencialidades. É preciso juntar idealismo e as altas aspirações ao sentido de realidade e ação. Para Fausto, o grande desafio seria juntar duas almas constituem seu ser: a idealidade que aspira aos grandes objetivos e a sensibilidade, que estabelece a conexão com o mundo real e com a natureza. Sobre as duas almas Fausto diz:

Vivem-me duas almas, ah! no seio,
 Querem trilhar em tudo opostas sendas;
 Uma se agarra, com sensual enleio
 E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
 A outra, soltando à força o térreo freio,

De nobres manes busca a plaga etérea.
(GOETHE, 2020, p.119)

O tema das duas almas, idealista e sensível, é recorrente em todo o *Fausto* de Goethe. Tais almas aparecem como forças que entram em embate. A solução para esta dicotomia parece ser a síntese entre estes dois impulsos, o que Fausto sugere quando diz que:

Ah, se no espaço existem numes,
Que tecem entre céus e terra o seu regime,
Descei dos fluidos de ouro, dos etéreos cumes,
E a nova, intensa vida conduzi-me!
(GOETHE, 2020, p. 119)

Isto mostra que Fausto considera como algo extremamente elevado a capacidade de tecer regras entre céus e terra, ou seja, transitar entre realidade e idealidade. Esta fala sugere que tal capacidade é considerada por Fausto como algo que ainda está além das capacidades humanas, mas que segue como uma aspiração. Deste modo, esse personagem exorta, desesperadamente, que os numes e divindades o conduzirem a esta “nova” e “intensa” vida. Por ter levado uma vida exclusivamente teórica e contemplativa, Fausto agora está resoluto de que a forma de buscar a nova e intensa vida é através da ação, para com isto equilibrar as duas almas e buscar a completude de seu ser.

Nesse momento, Fausto deixa transparecer o seu desejo de alargar a sua sensibilidade e através do contato com o vasto mundo. Ele anseia conhecer lugares diferentes e climas exóticos. Diz ele:

Sim! Fosse meu um manto de magia,
Que a estranhos climas me levasse prestes,
(GOETHE, 2020, p. 119).

A partir deste desejo de penetra nas entranhas do mundo e elevar a capacidade do sentir, Fausto é conduzido por Mefistófeles em sua jornada pelo “pequeno mundo”, o mundo das sensações e dos sentidos, o mundo da experiência eminentemente humana. Após a jornada no pequeno mundo, Fausto se lança no mundo dos ideais e altas aspirações, o “grande mundo”.

3.4 *As aspirações do doutor Fausto: da contemplação para a ação*

Buscando desesperadamente encontrar uma solução para seus anseios Fausto se lança em um pacto/aposta com o diabólico Mefistófeles. Mas bem antes

de temer pela sua alma diante do pacto, entendemos que Fausto teria desejo de perder a aposta com o diabo, pois isto significaria que ele alcançaria sua meta de encontrar plenitude e sentidos para a existência. “[...] há interpretes a admitir a possibilidade de que Fausto ofereceu a aposta com o desejo de perdê-la. O intento se lhe afiguraria tão sublime, que a realização compensaria até mesmo a danação eterna”. (THEODOR in GOETHE, 1991, p. 13) Para compreendermos melhor esta questão, reproduziremos o trecho em que Fausto coloca os termos de sua aposta com Mefistófeles, que se dá da seguinte forma:

E sem dó nem mora!
 Se vier um dia em que ao momento
 Disser: Oh, para! és tão formoso!
 Então algema-me a contento,
 Então pereço venturoso!
 Repique o sino derradeiro,
 A teu serviço ponhas fim,
 Pare a hora então, caia o ponteiro,
 O tempo acabe para mim!
 (GOETHE, 2020, p. 169)

Perceba que as expressões “a contento” e “venturoso” apontam para uma aposta feita de bom grado, onde Fausto estaria satisfeito, mesmo perdendo a aposta, se conseguisse alcançar a meta de suas buscas. Isto aponta para o verdadeiro temor do *Fausto*, que não seria o medo da condenação eterna de sua alma, mas o medo de se perder em uma busca eterna por significados e bases metafísicas sólidas. Isto se expressa na seguinte fala de Fausto:

Não temo o inferno e Satanás tampouco,
 Mas mata-me o prazer no peito;
 Não julgo algo saber direito,
 Que leve aos homens uma luz que seja
 Edificante ou benfazeja.
 (GOETHE, 2020, p. 63)

Também notamos este mesmo desdém pelo além em outra passagem, em que Fausto diz:

Quem importam do outro mundo os embaraços?
 Faze primeiro este em pedaços,
 Surja o outro após, se assim quiser!
 Emanada desta terra o meu contento,
 E este sol brilha ao meu tormento;
 Se deles me tornar isento,
 Aconteça o que der e vier.
 Nem me interessa ouvir, deveras,
 Se há, no Além, ódio, amor, estima,
 E se há também em tais esferas
 Algum “embaixo” e algum “em cima”.
 (GOETHE, 2020, p. 167)

Os trechos acima evidenciam o estado de desolação do personagem, mediante a constatação de que seu conhecimento não pode propiciar um estado de transcendência à humanidade. Fausto conclui a duras penas que seu conhecimento é infértil e incapaz de elevar o humano a um estágio mais evoluído.

Em meio a essa dolorosa constatação, o personagem chega a desdenhar de um mundo suprassensível, que pouca importância tem, já que ele deseja sua redenção no plano humano. Fausto anseia uma transcendência no plano humano e não em um “além”, em uma esfera suprassensível. Diante disso, defendemos que Fausto representa a angústia da modernidade, diante do vazio existencial e da carência de significados robustos que possam nortear a vida humana, deixando o homem desamparado diante de suas dúvidas e indagações.

Portanto, o que atemoriza Fausto não é ter sua alma condenada à danação eterna, por meio do pacto. Seu principal medo é o da condenação a uma eterna busca por significados, uma busca inócua e desesperadora que revela a condição de desamparo do ser humano diante do teatro da existência. Isto aponta para a ausência de grandes bases metafísicas, situação que se agrava com o advento da contemporaneidade, culminando com o Niilismo anunciado por Nietzsche (s.d).

O fim do período moderno anuncia o fim das grandes bases metafísicas e teológicas que sempre nortearam o homem, renunciando um período de ausências de significados e de desamparo existencial do humano. Fausto passa a ser um protótipo do homem moderno/contemporâneo, que vive sua angústia diante de um mundo que não apresenta mais respostas prontas e acabadas para as grandes indagações humanas. Tal homem se depara diante de uma realidade onde “tudo que é sólido desmancha no ar” (MARX apud BERMAN, 2007), condenado em sua eterna busca por sentidos. Como dito por Theodor (In GOETHE, 1991, p. 12).

Além disso:

Fausto nutre, apesar de tudo, a esperança de chegar a perpetuar aquilo que até o momento lhe parece mero vislumbre de realidade positiva. Esta esperança é a mola a impeli-lo à aposta com o Anjo do Mal, pois quer superar a insatisfação que sente perante o estado normal das coisas, anseia chegar a uma visão da perfeição. Se conseguir realizar este sonho terá cumprido seus propósitos mais elevados, pelos quais está pronto a pagar o preço mais exorbitante” (THEODOR in GOETHE, 1991, p. 12)

Fausto, diferentemente de Werther não é o protagonista que Goethe usa para dar voz ao seu pensamento. Werther representava o que o seu autor acreditava em seus anos de juventude, tanto em termos estéticos, quanto em pressupostos éticos,

mesmo que anos mais tarde Goethe tenha se afastado de tal postura. Fausto por sua vez representa a tentativa de seu autor em fazer um diagnóstico do espírito moderno, com sua sanha pelo conhecimento e a eterna vontade de sempre saber mais e mais. Fausto é um desbravador do infinito que caminha em direção ao progresso, provocado pelo impulso de Mefistófeles. Esse impulso mefistotélico e criativo é fundamental para que o homem não se entregue a inércia ou fique estático diante do tédio da contemplação. Fausto é um homem de ação, mesmo que esta provoque efeitos devastadores sobre os indivíduos a sua volta e também sobre a própria natureza.

Fausto representa o dilema humano que se expressa nos seguintes termos: a) se entregar diante da contemplação estagnante e do tédio improdutivo ou b) ser impelido por um progresso (auto)destrutivo. Ele escolhe a segunda opção e reivindica a construção do seu próprio destino no plano humano, por meio da ação, sem subterfúgios transcendentais.

Fernández-Figáres (2019) defende que Fausto alcança a salvação de sua alma por meio de seu anseio social, visto que no final da peça ele tem um sonho utópico de pessoas livres trabalhando em uma terra livre. Com isto concordam Houaiss e Carpeaux:

[...] o nó da ação é a aposta contratada entre o Senhor, que afirma que Fausto se salvará, e Mefistófeles, que espera degradar Fausto à condição de uma besta. Fausto é nela símbolo da humanidade, que erra enquanto age, mas que deve agir para atingir o ideal que ela mesma entreviu. Fausto é salvo porque jamais cessou de tender para um ideal. (HOUAISS, 1991, p. 18)
Mas, no entanto, Goethe não condenou ao inferno seu Fausto, pois se o tivesse condenado, condenava o próprio gênero humano. Fausto de Goethe, o último Fausto, é aquele que conquista terras para que povos vivam nelas em liberdade. Profeticamente, Goethe deu ao impulso fáustico uma direção diferente: o da redenção da humanidade. (CARPEAUX, s.d, p. 25)

No entanto, acreditamos que a salvação de Fausto no final da peça, na verdade pode ser compreendida mais como uma não condenação, que se dá diante da incapacidade fáustica de encontrar respostas definitivas para suas grandes indagações. Fausto não poderia ser condenado por ele ser o anunciador de uma nova ordem, marcada pelas grandes indagações do humano, que não encontram resoluções em um plano transcendental, demarcado pelo céu e o inferno. Esta perspectiva sugere que Goethe trabalha o seu *Fausto*, a partir da ideia de que a redenção humana se dá por meio ação do homem, e não somente pela graça divina.

Por não conseguir satisfazer as necessidades de Fausto, e incapaz de leva-lo a plenitude, Mefistófeles perde a aposta e falha em condenar a alma de Fausto. Mefistófeles falha ao acreditar que os anseios de Fausto seriam saciados no Pequeno

Mundo, representado pela busca do prazer sensual e erótico, que se expressa no desejo por Margarida. Isto pode ser exemplificado por uma cena na Taberna de Auerbach, onde Fausto encontra os estudantes boêmios, que como diz Mefistófeles, pensam pouco e riem muito, em uma vida sem preocupações e alienada das questões existenciais mais profundas. Isto parece apontar para uma crítica a uma vida superficial e despreocupa, na qual o homem viveria como simples animal, satisfazendo suas necessidades básicas e sem grandes aspirações. Fausto parece enxergar isso como uma condenação.

E por outro lado é bem própria de Mefistófeles a incapacidade de compreender o anseio de perfeição de Fausto, interpretando a "aspiração" só no sentido da procura de prazeres terrenos, razão por que pretende satisfazer presumíveis vontades e apetites de Fausto que, entretanto, pouco ou nada significam para este. [...] Nem o rejuvenescimento a que se submete, nem a satisfação da gula ou do contato com indivíduos despreocupados e alegres, e nem o apelo à realização amorosa ou o confronto com magias levaram-no mais para perto de sua meta. Mas tudo são segmentos necessários da existência de Fausto, a simbolizar o confronto com o mundo na totalidade. (THEODOR, 1991, p. 13)

O Pequeno Mundo se apresenta em toda a primeira parte da peça, e representa a sensibilidade e o prazer dos sentidos, as saciedades do corpo. Mefistófeles busca conduzir Fausto por um mundo de sensações, que tem como ponto culminante a paixão por Margarida.

Na rua, encontra Margarida, a inocente filha do povo. Ajudado pelos sábios conselhos de Mefistófeles, seduz a menina. Faz-lhe um filho. Mas será que um Fausto encontraria a satisfação dos seus desejos transcendentais na companhia de uma garôta? É impossível." (CARPEUX, s. d. p. 19)

No entanto, como nos sugere Carpeaux, nas palavras citadas acima, o amor sensual por uma garota que representa o espírito do povo simples não satisfaz os anseios de grandeza de Fausto, que quer ir além.

Ao fracassar no Pequeno Mundo, Mefistófeles conduz Fausto, na segunda parte da peça, a um mundo de altas aspirações e de grandes ideais, que se expressam por meio das figuras das epopeias gregas. A viagem pelo Grande Mundo tem um caráter atemporal, já que Fausto e Mefistófeles viajam por várias eras e períodos históricos, como Roma e Grécia.

As altas aspirações se materializam no encontro de Fausto com Helena de Troia, que representa o ideal de beleza grega. Helena sintetiza a tentativa de conciliar as tendências medievais germânicas com a harmonia grega. No entanto, tal tentativa como nos aponta Lukács (1968), está repleta de contradições.

La figura de Helena (de la segunda parte del Faust), a cuya construcción procedió Goethe en este período, expresa del modo tal vez más plástico la indicada lucha de Goethe y de Schiller con la vida moderna burguesa como material temático. Precisamente con la primera aceptación de esa lucha, o sea, con la construcción helénica de Helena en el medio bárbaro, medieval y burgués de Faust, Goethe rebasa su temática inmediata de la leyenda, u originaria concepción juvenil de Faust. Por eso puede estudiarse aquí con detalle lo mucho que tiene que ver la “composición barbárica” del Faust con el fundamento social, óptico, y con la tendencia objetiva básica del “clasicismo” de Goethe y de Schiller, y lo mucho que la aparente contradicción aquí aparente se reduce a ser la forma aparental de la real contradictoriedad de profundos fundamentos sociales que es propia de toda la posición de los dos poetas. (LUKÁCS, 1968, p. 159-160)

Fausto chega a ter um filho com Helena, e este morre ainda na juventude. Para Mazzari (2015), a Eufórion, que é o filho de Fausto com Helena de Tróia, pode ser entendido alegoricamente como o espírito da poesia moderna, que busca sintetizar o espírito medieval e cristão, com o ideal de beleza grego.

Meia-noite” ou, na última cena do terceiro ato, Eufórion, alegoria da então moderna poesia (particularmente de Lord Byron) que nasce da união entre o cavaleiro medieval Fausto e Helena, e em pouco mais de duzentos versos – magistral condensação alegórica – cresce, atinge o seu apogeu e salta ao encontro da morte. (MAZARRI, 2015, p. 297)

Utilizando subsídios desta leitura, defendemos que Eufórion representa uma tentativa de síntese moderna, que busca a superação do passado medieval pelo idealismo clássico, no entanto tal tentativa recai no fracasso da união entre o homem fáustico e os puros ideais. O próprio no Eufórion pode ser associado à palavra grega: euphoros, que por sua vez pode ser associada a euforia. A palavra euforia geralmente é utilizada para descrever um estado de frenesi passageiro, um bem estar que não é permanente. Portanto, a euforia decorrente da união entre o homem fáustico e o idealismo grego, acaba de maneira fatídica.

Fausto jamais poderia encontrar descanso na pura idealidade, nem tão pouco na pura sensualidade. O objetivo procurado parece obscuro para Fausto, ele apenas encontra sentido no seu eterno caminhar, mostrando que o sentido da vida se encontra no viver.

4. TEOLOGIA E RELIGIÃO NO FAUSTO DE GOETHE

4.1 Monoteísmo, politeísmo e panteísmo no Fausto

Conforme vimos no primeiro capítulo, a concepção goetheana pluralista e polissêmica de divino está presente nos escritos literários do poeta alemão, sobretudo no *Fausto*. De posse desses pressupostos, nesse momento da tese, adentraremos os aspectos teológicos do *Fausto*, por entender que tais elementos são centrais na construção dialética desta obra.

O panteísmo goetheano tem presença constante nos escritos desse autor, inclusive no *Fausto*, em que Goethe utiliza elementos do cristianismo para expressar a ideia panteísta de que o divino se exterioriza por meio dos objetos do mundo natural. Isso é percebido já no início da peça, quando os arcanjos utilizam os elementos da natureza para glorificar Deus. Percebemos isso, nos seguintes versos, cantados pelos seres angelicais:

Rafael
 Ressoa o sol no canto alado
 Dos orbes no infinito espaço,
 E seu percurso pré-traçado
 Vence com majestoso passo.
 Anima os anjos a visão
 De inescrutável harmonia
 Da obra máxima a imensidão
 Pasma, qual no primeiro dia.
 Gabriel
 [...] Ao pé da rocha a fúria vasta
 Do mar espuma pelas eras,
 E rocha e mar consigo arrasta
 O curso infindo das esferas.
 Miguel
 [...] E rugem furacão e vento
 Da terra ao mar, do mar à terra,
 Formando um vasto encadeamento
 Que efeitos sem limite encerra.
 Fulgura o raio arrasador
 Que do trovão precede a via;
 Mas cantam núncios teus, Senhor,
 O suave curso de teu dia.
 (GOETHE, 2020, p. 49)

A princípio percebemos que os arcanjos Rafael, Gabriel e Miguel glorificam Deus por meio dos elementos da natureza como o sol, a vastidão do mar, a fúria do vento e o rugir do trovão. Como dito por Miguel, esses elementos “cantam núncios teus, Senhor,”. Ao anunciar o poder divino, a natureza, conforme o canto dos anjos,

faz vislumbrar uma “inescrutável harmonia”, que se deixa apenas vislumbrar, mas não se revela em sua total plenitude.

Apesar dos cantos angelicais ainda serem marcados pela visão de um Deus criador, decorrente do Cristianismo, notamos também traços da concepção panteísta, uma vez que o divino tem uma grande identificação com o mundo natural, e se apresenta como imanente à sua criação. Nesses versos, percebemos que o divino se mostra através de sua criação, se evidenciando por meio da harmonia cósmica. Anderson (s. d.) corrobora esta ideia ao defender que no *Fausto* de Goethe há um panteísmo personificado pelas figuras de Deus e do Diabo. Sendo assim, diabólico e divino também são aspectos inerentes à natureza, que ora se mostra dotada de uma beleza harmônica, deixando transparecer o sagrado, e ora se mostra destruidora, arrastando tudo em seu afã diabólico.

Uma das manifestações máximas de panteísmo nessa obra de Goethe, ocorre na Cena Floresta e Gruta, na qual o Dr. Fausto se isola em uma espécie de retiro espiritual em busca de fortalecer sua comunhão com o cosmos e perscrutar os insondáveis mistérios do mundo. Nessa cena ele faz uma bela prece ao gênio da terra, em busca de encontrar respostas para suas infindáveis indagações. Eis a prece de Fausto ao Gênio da Terra:

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 para senti-la, penetrá-la.
Não me outorgaste só contato estranho e frio,
Deixaste-me sondar-lhe o fundo seio,
Como se fosse o peito de um amigo.
Expões-me a multidão dos seres vivos,
E a conhecer, na plácida Silveira,
Nos ares, na água, os meus irmãos, me ensinas.
E quando o furacão no mato ruge,
Desmoronando-se, o gigante pinho
Vizinhos troncos e hastes espedaçada,
E troando, o morro queda lhe acompanha;
Então me levas à tranquila gruta,
Revelas-me a mim mesmo, e misteriosos
Prodígios se abrem dentro do meu peito.
(GOETHE, 2020, p. 359)

Nesses versos, percebemos que Goethe identifica a natureza como o grande ser divino, que se personifica na figura de um gênio, uma espécie de *daimon*, que vem atender aos seus chamados. O Dr. Fausto chega a dizer que interpela o mundo natural como quem interpela um “amigo”, e este revela seus infindáveis segredos, por meio da variedade de e dinâmica de formas que se apresentam na natureza. Como dito

pelo Dr. Fausto, o reino da natureza permitiu-lhe sondar o seu íntimo seio, através da multidão de seres vivos. Isto está em conformidade com a cosmovisão goetheana (RODRIGUES NETO, 2022), que enxerga a natureza como um organismo vivo e espiritual, sempre dinâmico e produtor.

Ao contemplar a natureza e entrar em íntimo contato com o Gênio da Terra, Fausto passa a ter uma revelação não apenas sobre o mundo que o cerca, mas sobre si mesmo, o que pode ser percebido quando ele diz, no trecho da citação acima: “Revelas-me a mim mesmo”. Ao ter uma revelação de si mesmo, Fausto faz a triste constatação:

Mas nunca é doado a perfeição ao homem,
Ah! Como o sinto agora!
(GOETHE, 2020, p. 359)

Essa revelação que Fausto tem, por meio do Gênio da Terra, é extremamente importante, já que antecipa a ideia de que o homem jamais encontrará plenitude, jamais se deitará em um leito de lassidão e pedirá ao momento presente que pare. Estes são justamente os termos da aposta feita com Mefistófeles.

Sendo assim, o ser diabólico não poderá se apossar da alma de Fausto, visto que esse jamais logrará a plenitude, tão buscada em sua jornada pelo pequeno e grande mundo. Essa revelação do Gênio da Terra também está em consonância com as palavras do Altíssimo, no Prólogo do Céu, que diz a Mefistófeles que o homem erra em quanto aspira. Destarte, Fausto será um eterno errante, já que infinita é sua aspiração.

No *Fausto* de Goethe é possível notar uma infindável variedade de referências teológicas, o próprio enredo do poema gira em torno da salvação ou danação de Fausto, através de uma releitura do mito bíblico de Jó. Assim como Jó, diante de tantas desventuras Fausto chega a amaldiçoar seu próprio nascimento. “Ah, nunca tivesse eu nascido” (GOETHE, 2020, p. 519). No entanto, em conformidade com a percepção de Gonçalves (2016), acreditamos que o Dr. Fausto se apresenta como uma espécie de Jó às avessas, indicando que na modernidade o homem é escravo daquilo que deseja.

A repetição da maldição de Jó por Fausto é simbólica. Goethe sabia da tragédia que seu herói vivia e que seu tempo também experimentava. A condição trágica da modernidade atualiza o episódio bíblico de Jó. O castigo de Jó decorre de tudo que lhe é despojado. O castigo de Fausto de tudo que recebe. A dor parece a mesma, o destino o mesmo. Porém, opostos. Na modernidade, nos ensina Fausto, ganhar é, na verdade, perder. Tragicamente. (GONÇALVES, 2016, p. 74)

Diante de tais palavras, acreditamos que Fausto padece de sua eterna insatisfação, que mesmo tendo seus caprichos realizados com a ajuda de Mefistófeles, jamais encontra o momento de plenitude ao qual “diria para ao instante presente”.

Percebemos que nas primeiras cenas do poema/peça impera a influência de uma teologia monoteísta e judaico cristã, simbolizada pelas figuras de Deus e o Diabo, que reivindicam a alma de Fausto através de uma aposta. É preciso ressaltar que no início da peça Fausto ainda é o homem medieval que se encontra em seu gabinete de estudos, se lastimando pela sua incapacidade de conseguir alcançar seus grandes anseios. Também é válido lembrar que no início da peça, ao tentar suicídio, Fausto recua diante dos sinos da igreja que anunciavam a páscoa. Diz ele:

Ouço a mensagem, sim, falta-me a fé, no entanto;
É da fé o milagre o filho preferido.
[...]Contudo, àquele som afeito desde a infância,
Hoje também, me traz de volta a vida.
(GOETHE, 2020, p. 91)

Apesar de Fausto se definir como alguém ímpio, diante da fé cristã, a páscoa aqui é bem sugestiva, já que marca a morte do velho Fausto, ligado à contemplação, que é representada por seu quarto de estudos, embolorado e cheio de parafernalias sem uso. Com isto a páscoa assume seu real significado de nascimento, o nascimento de um novo Fausto, voltado para a ação e para a construção de seus próprios significados. A ironia é que justamente a páscoa cristã marca o abandono de uma mentalidade regida pelo teológico para uma nova condição humana que se constitui sobretudo pela ação.

Podemos compreender que o pequeno mundo visitado por Fausto, em companhia de Mefistófeles, é marcado pela moral judaico cristã, isto se materializa em Margarida, que é a jovem recatada, que guarda sua castidade até encontrar o galanteador Fausto. Tal encontro promove um intenso conflito no mundo moral da jovem seduzida. O irmão de Margarida, Valentim, entra em um duelo contra Fausto por entender que este atentou contra a castidade de sua irmã, o que é bem sugestivo em relação a noção de moral, decorrente do catolicismo/cristianismo. Desse modo, fica claro o contraste que há em relação à religiosidade expressada por Fausto e aquela que configura o pequeno mundo, no qual está inserida Margarida.

Margarida representa a fé em um único Deus, que se expressa através da instituição da Igreja Católica, não é à toa que boa parte da peça encontramos

Margarida no interior ou nas proximidades da igreja. Ela é totalmente guiada pela moral de sua religião, vale lembrar que quando recebe o primeiro presente de Fausto, um valioso colar, ela logo o entrega ao padre de seu vilarejo, que se apodera do mesmo, o que pode ser compreendido como uma crítica à ganância da instituição eclesiástica.

Além do mais, em dado momento da peça, Margarida é tomada pelo remorso, que é decorrente de sua moral cristã. Quando ocorre os infortúnios com seu irmão Valentin e com sua mãe, Margarida é perturbada por um espírito maligno que a visita na catedral, onde se celebra a missa pela alma de sua mãe. Tal espírito pode ser compreendido como o remorso da moça, que se sentia culpada pela morte de seus entes queridos, visto que o primeiro é morto por Fausto em um duelo e a segunda é vítima de um veneno dado pela própria Margarida, que havia recebido o frasco das mãos de Fausto, que por sua vez acreditava estar administrando uma porção sonífera à mãe de sua pretendida. O veneno na verdade foi mais uma das artimanhas de Mefistófeles, o ser diabólico.

Obviamente, esta tragédia familiar traria comoção e remorso a qualquer indivíduo. No entanto, a fala do espírito Maligno se aproxima dos pressupostos religiosos do cristianismo, ao invocar a ideia de danação eterna e punição. O espírito diz o seguinte:

Para infernais tormentos
 Já ressurgido,
 Teu coração
 Palpita, freme! [...]
 Oculta-te! Pecado e opróbio
 Jamais se ocultam!
 Ar? Luz?
 Miserá, tu!
 [...] Almas glorificadas
 Desviam de ti seu semblante,
 Oferecer-te as mãos
 Aos puros arrepia.
 Ai de ti, ai!
 (GOETHE, 2020, p. 429, 431)

O espírito maligno, portanto, representa o remorso de Margarida. Percebemos que em sua fala ele recorre à ideia de pecado e tormento infernal para atemorizar a jovem moça. Além disso, o pecado é marcado como um estigma social, já que o espírito diz que margarida será repelida pelas pessoas “puras”, que dele desviarão seus semblantes. Desse modo, nesse trecho do poema, a teologia cristã aparece não só com sua força teológica, mas também através de sua força social, que se dá por

meio da moral decorrente do cristianismo. Essa cena representa bem a forma como a teologia cristã se materializa, principalmente no pequeno mundo, através de uma moral impositiva e punitiva.

Há um diálogo entre Fausto e Margarida que é muito sugestivo, acerca da religiosidade presente na peça e que marca alguns aspectos da postura religiosa de Fausto. A jovem diz duvidar da crença de seu amado, por não ver ele nas missas professando sua fé e por sua hesitação em afirmar que acredita em Deus. A esta postura de desconfiança, Fausto reage com uma ode à inefabilidade do divino:

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 jaz a terra aqui embaixo, firme?
 E em brilho suave não se elevam
 Perenes astros para o alto?
 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 ao extremo.
 E quando transbordar 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.
 (GOETHE, 1991, p.158-159)

Percebemos que esta fala se aproxima de uma concepção panteísta, visto que o divino é identificado como ser universal, sustentador e mantenedor, que se expressa através da natureza, como o céu, a terra e os astros. A visão de Fausto está em conformidade com a concepção goetheana de natureza/divino, que se expressa através das seguintes falas do poeta alemão.

“Creio num só Deus!” Esta é uma bela e louvável palavra. Mas reconhecer Deus onde e como Ele se revela, isto é propriamente a bem-aventurança sobre a terra. [...] Acaso não carecemos de sentir, no relâmpago, no trovão, na tempestade, a proximidade de um poder onipotente ou, no aroma da floração e no suave ciciar da brisa, uma amorosa Essência que se acerca de nós? [...] (GOETHE, 1987, p. 201)

Percebamos que tanto a fala de Fausto, quanto as palavras de Goethe, apontam para um Deus natureza, que se revela através dos fenômenos sensíveis. Além disso, o divino se apresenta aqui sendo apreendido por meio do sentimento e não pelo conceito.

Como dito por Thielicke (1992), em Goethe há um todo divino que pode ser vislumbrado, porém permanece inacessível para a compreensão. Tentar expressar tal divino com palavras esbarraria nos limites da linguagem. Daí resulta a dificuldade em expressar o numinoso através de palavras, conceitos ou concepções dogmáticas e homogeneizantes.

Em ambas as falas, o divino se apresenta como a totalidade cósmica que a tudo abarca e que pode ser acessível através da sensibilidade humana, já que o nome é vapor que turva e embota a manifestação do divino. Portanto, não é possível captar a essência divina através de conceitos estanques, disto resultaria apenas uma religião árida, dogmática e repressora. Eckermann resume nas seguintes palavras a postura de Goethe diante do divino;

Porém o próprio Goethe está longe de acreditar que conhece o ser supremo tal como ele é. Todas as suas manifestações escritas e orais partem do princípio de que esse ser é insondável e de que dele os seres humanos possuem apenas indícios e intuições aproximadas. (GOETHE, 2016, p. 448)

O próprio Goethe também chega a falar sobre a impossibilidade de abarcar o divino, que se esconde na natureza, em conceitos estanques.

la Naturaleza no es amiga de bromas; es siempre veraz, siempre seria, siempre severa, tiene siempre razón y siempre es el hombre quien comete las faltas y los errores. Desdeña al hombre deficiente y sólo se entrega al susceptible, al veraz, al casto, revelándole sus secretos. El entendimiento no llega hasta ella; el hombre debe ser capaz de elevarse a la suma inteligencia para rozar con la divinidad, que se manifiesta en los fenómenos elementales, tanto físicos como morales, detrás de los cuales se esconde y que de ella emana. La divinidad obra lo en lo vivo, pero no en lo muerto; está presente en lo que nace, en lo que se está transformando, pero no en lo hecho y entumecido. Por eso, la razón, al tender hacia lo divino, se interesa sólo por lo naciente, lo vivo, y la inteligencia por lo hecho, lo solidificado, para disfrutarlo (GOETHE *apud* LUDWIG, 1942, p. 52).

Sendo assim, a razão não logra êxito em explicar o divino em sua plenitude, é preciso captar este através dos fenômenos sensíveis, que são símbolos da força universal e mantenedora do cosmos. (RODRIGUES NETO, 2019). Isso ocorre em dado momento da peça, quando Fausto fica admirado com a beleza do arco íris e nele enxerga um símbolo que expressa a vida, em seu admirável pulsar. Fausto estupefato diante de tal espetáculo diz:

Que esplêndido, do turbilhão brotando,

Surge, magnífico, o arco multicolor!
 Nítido ora, ora no éter se espalhando,
 Imbuindo-o de aromático frescor.
 Vês a ânsia humana nele refletida;
 Medita, e hás de perceber-lhe o teor;
 Temos, no espelho colorido, a vida.
 (GOETHE, 2008, p. 47)

Esse trecho sugere que o conhecimento do numinoso não se dá de forma direta, mas necessita de mediações, conforme vimos no primeiro capítulo. Assim, o arco-íris aqui se mostra como um símbolo que permite Fausto contemplar a beleza da vida, que se mostra “na ânsia humana refletida”. Destarte, nessa obra os símbolos aparecem como forma de desvelar a imanência do divino na natureza.

Thielicke (1992) nos sugere que a religiosidade de Goethe conduz a uma recusa a um Deus humanizado e personificado. Isto ocorre devido à incompatibilidade da imanência divina, que se manifesta nos fenômenos mais elementares, com a ideia de uma divindade personificada, visto que isso implicaria na concentração de toda divindade em um único ser.

Dessa forma, o Deus que não se expressa em conceitos estanques e nem pode ser personificado, próprio da concepção de Goethe, é o mesmo que é aludido pelas palavras de Fausto. A defesa que este personagem faz a uma divindade inefável já configura o seu contraste religioso com Margarida, que, como dito anteriormente, é uma representante da crença em uma religião monoteísta e institucionalizada. Aliás, não só Margarida, mas todos aqueles que estão atrelados ao *locus* que essa personagem ocupa na peça. Vale lembrar que a mãe da jovem é profundamente religiosa, além disso as pessoas do vilarejo, onde Margarida reside, como sua vizinha Marta, também são conduzidas pelos preceitos morais e religiosos da fé católica.

Esse ser numinoso que não se revela através de conceitos, que de início já se apresenta na postura defendida por Fausto, constitui na cosmovisão goetheana a noção de demoníaco, a qual o poeta recorre para expressar as forças criativas do mundo, que por vezes são forças caóticas, porém produtoras. Na parte final de Poesia e Verdade (2017), Goethe relata, novamente falando de si na terceira pessoa, de que forma se deparou com o demoníaco ao longo da sua vida:

Esse jovem (Goethe) acreditava ser capaz de descobrir, na natureza, algo – vivo ou sem vida, animado ou inanimado – que só poderia se manifestar em contradições e, exatamente por essa razão, não poderia ser apreendido em nenhum conceito, muito menos numa única palavra. Não era algo divino, pois parecia irracional; não era humano, pois não tinha inteligência; não era diabólico, uma vez que se mostrava benéfico; não era angelical, pois não raro se comprazia da desgraça alheia. Equiparava-se ao acaso, pois não se

revelaria como consequência de nada, e guardava semelhanças com a providência, já que sugeria um nexos. Tudo aquilo que nos era restrito, parecia perscrutável para esse algo, parecia ligar-se arbitrariamente aos princípios fundamentais de nossa existência, contraindo o tempo e expandindo o espaço. Só no impossível esse algo parecia encontrar contentamento, afastando o possível com desprezo. Esse elemento essencial, que parecia surgir em meio a todas as outras coisas, diferenciando-as, unindo-as, eu o chamava de "demoníaco", seguindo o exemplo dos antigos e de outros que antes, de mim, haviam percebido algo parecido. (GOETHE, 2017, p. 941-942)

Para Eckermann, Goethe define o demoníaco da seguinte forma: "- O demoníaco – disse ele (Goethe) – é aquilo que não se pode decifrar através do entendimento e da razão. Ele não está em minha natureza, mas eu estou submetido a ele." (ECKERMANN, 2016, p. 448) Em conformidade com essas noções Francisca Ribes (1994) diz que o conceito de demoníaco, em Goethe, representa uma força irresistível e misteriosa.

Portanto, o demoníaco é um conceito fundamental no *Fausto* de Goethe. Podemos, com efeito, equiparar a noção de demoníaco, traçada por Goethe, ao Deus inefável presente na fala do Dr. Fausto. O demoníaco seria a força mantenedora do cosmos, que ora produz, ora destrói, mas que é responsável por manter o fluxo criativo da existência. Isso mostra que mesmo o divino carrega em si parcelas da força demoníaca.

Como dito por Goethe (2017), o demoníaco se manifesta em todo mundo, seja nos animais e plantas, ou até mesmo em seres inanimados como os minerais. No entanto, é no ser humano que o demoníaco se efetiva de maneira mais notável.

Embora esse demoníaco possa se manifestar em qualquer coisa corpórea ou incorpórea, apresentando-se de modo mais notável nos animais, é particularmente com o ser humano que ele trava sua relação mais singular, constituindo uma força que, se não é de todo contrária à ordem moral do mundo, por certo a atravessa de um lado ao outro de modo que bem se poderia tomar uma pela trama e a outra pela urdidura. (GOETHE, 2017, p. 943)

Desse modo, o demoníaco também se efetiva em diversas esferas humanas, como a ética, a arte e a política. Goethe teria revelado em uma conversa ao seu editor Eckermann (2016), datada de 2 de março de 1831, que o general francês Napoleão Bonaparte seria um representante da força demoníaca na política, assim como o violinista italiano Niccolò Paganini seria um representante do demoníaco na música.

Nesta concepção podemos compreender que o artista genial é tomado por uma força demoníaca. Além disso, podemos identificar personagens da literatura goetheana que são representantes das forças demoníacas, como Werther, que buscou instituir uma crítica à moral vigente, propondo uma ética voltada para o

coração e para a beleza estética. O Dr. Fausto pode ser considerado, por excelência, um dos personagens mais demoníacos da obra goetheana, visto que ele carrega em si forças incontrolláveis que são alimentadas por sua infinita ânsia. A sanha desmedida de Fausto acarreta um turbilhão de acontecimentos, que por vezes tornam-se trágicos e evidenciam os dilemas do homem moderno/contemporâneo.

No grande mundo, na segunda parte da peça, sobretudo na noite de Valpúrgis clássica, Mefistófeles coloca Fausto em íntimo contato com diversas figuras míticas, da cultura clássica. Tais figuras por muito tempo haviam sido demonizadas pelo cristianismo e deixadas de lado por estarem ligadas a um suposto “paganismo”. Ao evocar um passado mítico e clássico, Mefistófeles busca mergulhar Fausto em uma herança que até então havia sido perdida. Com isto, também podemos compreender que as figuras mitológicas que se apresentam na segunda parte da peça, fazem referência ao politeísmo e às potências vitais do humano e ao processo de criação poética, e este não pode abrir mão de toda carga mítica, já que o mito faz parte da imaginação mais primitiva e criativa do homem.

As figuras mitológicas representam um turbilhão de forças demoníacas, que teriam sido relegadas pela institucionalização imposta pela fé cristã. Desse modo, nas cenas que se descortinam na noite clássica de Valpúrgis, temos um grande elogio ao politeísmo grego e sua maneira de expressar cada aspecto da vida humana por meio de uma determinada divindade.

Uma cena bem sugestiva nesse sentido ocorre quando a liberdade de criação se expressa na fala do centauro Quíron, que aconselha Fausto, sobre Helena de Troia, da seguinte maneira:

Têm os filólogos aqui
Enganando a si mesmos como a ti.
Se é mitológica, é única a mulher;
Recria-a o poeta como lhe aprouver.
Não envelhece, nem fica madura,
Mais sedutora, sempre sua figura.
Raptam-na, moça; idosa, ainda é do amor a meta;
Pois basta! Não se atém ao tempo o poeta.
(GOETHE, 2008, p. 407)

Nesta fala Quíron associa o mito ao conteúdo da poesia, no qual o poeta trabalha com total criatividade. Percebemos que essa também faz alusão ao caráter atemporal do mito, pois este não “se atém ao tempo” e também preserva sua capacidade de ser recriado, por ação poética. O centauro Quíron, portanto, aconselha

Fausto a recriar Helena de Troia, como figura representativa de sua busca ideal pela beleza e sedução feminina.

Por meio dessa passagem, é possível perceber como o paganismo e politeísmo, por vezes, se apresentam no *Fausto* de Goethe fazendo referência à capacidade criativa do ser humano e aos seus instintos mais primitivos, que são potencializados por meio do mito. Sobre as palavras de Quíron, Mazzari, em seus comentários sobre *Fausto*, diz que elas se dirigem aos poetas e “sugerem a liberdade daquele que perante as personagens mitológicas, podendo desvinculá-las das coordenadas espaciais e temporais fixas”. (In GOETHE, 2008, p. 407)

Do que foi exposto decorre que o demoníaco se constitui como uma forma de manifestação do divino, em Goethe, e sobretudo no *Fausto*, o divino, que se relaciona com a criação, se manifesta através de forças demoníacas, que se apresentam como mediadoras entre o plano humano e o plano do sagrado. O Dr. Fausto parece ser a mais proeminente de tais forças.

Fausto expressa em si o divino e o demoníaco, evidenciando que essas esferas são miscíveis no todo da existência. É nesse sentido que Anderson (s. d) diz que a ação de Mefistófeles e do mal, no *Fausto*, servem aos desígnios divinos. Portanto, esse poema trágico de Goethe nos permite perceber que a ação do homem no mundo é constituída de forças divinas e demoníacas.

Tomando como exemplo a ciência, que é uma grande realização humana, podemos refletir que o ser humano é capaz de feitos altamente benéficos, como a cura e o tratamento de doenças, o desenvolvimento de vacinas e a ampliação da qualidade de vida. No entanto, o conhecimento científico também pode ser utilizado para fins extremamente espúrios e danosos, como a criação de armas de destruição em massa e a degradação e destruição da natureza.

4.2 Carnavalização e profanação da ordem sacra

No *Fausto*, outra maneira de lidar com a religião é através do processo de dessacralização e profanação, que por vezes é conduzido por Mefistófeles. A teologia cristã a todo momento é alvo de bulhas e tentativas de desconstrução por parte de Mefistófeles, que se apresenta como espírito negador. Mefistófeles é o ser que potencializa as discussões em torno da sacralidade religiosa e da profanação humana.

Apesar de se identificar como o espírito que nega, e de a todo momento negar a criação divina com sua ironia, Mefistófeles também se apresenta como um gênio criador, ao afirmar as potencias criativas do humano. Para isto, ele leva Fausto por uma intensa viagem pelo pequeno e grande mundo. O próprio diabo se define da seguinte forma:

Sou parte da Energia
Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria.
(GOETHE, 2020, p. 139)

Assim, Mefistófeles se compreende como um ser necessário na criação e no fluxo da existência. Um agente do caos, que ao buscar o mal, acaba contribuindo para a harmonia cósmica, que seria o bem.

No início da peça Mefistófeles diz a Marta, amiga de Margarida, que pode trazer um amigo para testemunhar a morte de seu marido, pois no direito da época o testemunho de duas pessoas valia como confirmação de morte. Isto também faz alusão ao evangelho de João, do qual Fausto, impelido por Mefistófeles, parece fazer pouca conta a se tornar perjuro. (Falso testemunho). Assim, a Maneira encontrada por Mefistófeles para introduzir Fausto no ciclo de convívio de Margarida foi justamente trazendo-o para prestar um falso testemunho sobre a morte do marido de Marta, amiga de Margarida.

Mefistófeles também ironiza a teologia cristã ao citar trechos bíblicos em circunstâncias inusitadas e revestidas de obscenidade. Em uma dessas citações ele faz uma paráfrase de um trecho do cântico dos cânticos para se referir aos seios de Margarida. Diz ele: “Pois sim, amigo, eu também tive inveja basta de vosso par de gêmeos que entre rosas pasta”. (GOETHE, 2020, p. 367).

Também vale lembrar que no início da segunda parte da peça teatral, Mefistófeles para conseguir seus objetivos de satisfazer Fausto, leva a ação para o plano do carnaval, festa da carne e do humano, que ocorre nos diversos festins dos quais os dois participam, tanto na corte do imperador, quanto no desfile alegórico da Noite Clássica de Valpúrgis. O carnaval que se mostra na segunda parte da peça também representa o processo de carnavalização do divino e da fé cristã, que é conduzido por Mefistófeles.

Um dos pontos máximos da carnavalização promovida por Mefistófeles é quando este se apaixona loucamente pelos anjos que vieram buscar Fausto. Após

perder a aposta e também a alma de Fausto, Mefistófeles se vê seduzido pela beleza angelical de seus inimigos alados, servos de Deus. Nesse momento Mefistófeles diz:

Tratai-nos de malditos feiticeiros,
Enquanto sois os bruxos verdadeiros,
Pois seduzis vós homens e mulheres.
Maldita, incômoda aventura!
É isso, do amor, a elementar essência?
Meu corpo todo em brasas se tortura,
Mal sinto, já da nuca a incandescência.
(GOETHE, 2008, p. 1015)

Sobre esta cena, Haroldo de Campos (1981) nos diz o seguinte: “O diabo, em si mesmo a própria frialdade, é vencido pelo amor que toma conta dele, a “negação da negação”. A explicação é dialética, porém não é suficiente. (p. 157)”. O amor despertado por Mefistófeles representa a negação da negação, a anulação do espírito negativo. Apesar de tal constatação, a saída dialética não explica toda a magnitude deste evento, que para Campos (1981) se aproximaria da própria carnavalização do maligno.

Nesse episódio, o espírito irônico que corrói todas as instituições próprias da visão de mundo cristã, é preso por aquilo que ele utilizava para desdenhar do divino e dos homens, o amor, com isto, Mefistófeles se vê privado de suas armas de artilharia, e parece ter sido vítima de sua própria ironia. Também é possível perceber que o amor despertado pelos anjos em Mefistófeles se apresenta como um misto de amor carnal/erótico e amor ideal/platônico, já que ele idealiza o objeto amado, pois os anjos se apresentam com figura austera, porém aos olhos de Mefistófeles é que eles ganham contornos eróticos. Como ele mesmo diz:

De fato, o aspecto austero em vós é lindo,
Mas quisera uma vez, tão só, vos ver sorrindo!
Ser-me ia um gosto eterno, nunca visto dantes.”
(GOETHE, 2008, p. 1015).

O fato de o amor não poder ser consumado é o que torna Mefistófeles ainda mais preso a tal atração, nisso reside o traço ideal de tal sentimento. Por outro lado, o desejo mefistofélico está repleto de sensualismo e erotismo, isto é percebido quando Mefistófeles se mostra profundamente atraído pelo traseiro dos anjos, quando diz:

Desviam-se – assim vistos, por detrás! –
São os malandros por demais apetecentes!
(GOETHE, 2008, p. 1015).

O viés erótico da situação acima dá contornos cômicos e carnavalescos a esta cena, podendo também ser entendida como uma ocorrência da carnavalização mefistofélica, que a todo momento se insinua dando traços humanos às situações do

plano supra-humano, nisto consiste a profanação em Fausto, tornar humano aquilo que se identificava como pertencente a um plano divino, trazer para a imanência aquilo que só encontrava respostas na transcendência.

Percebemos que a todo momento este personagem põe em evidência a fé cristã através do deboche e da bulha, questionando e tentando mostrar as fragilidades das instituições e dogmas religiosos. No fundo é como se Mefistófeles colocasse as seguintes questões: será a fé cristã capaz de apaziguar todas as inquietações do humano? O homem encontraria no divino seu estado de plenitude? Diante disso, entendemos que Mefistófeles, como sendo um grande trocista e questionador, representa o grande espírito da negação e da profanação da sacralidade. A negação mefistotélica chega a se aproximar de um ateísmo niilista, e por vezes ele chega a louvar o nada e o vazio existencial que assolam o mundo, como no trecho em que indaga:

De que serve a perpétua obra criada,
Se logo algo a arremessa para o Nada?
(GOETHE, 2008, p. 987)

Nesses versos, o ser diabólico questiona o sentido da criação divina e a coloca o Nada como um dado inescapável, que fustiga a existência humana. Em seguida Mefistófeles conclui: “Pudera! o Vácuo-Eterno àquilo então prefiro”. (GOETHE, 2008, p. 987) Desse modo, Mefistófeles profana a ordem sacra ao exaltar o Eterno-Vazio, no qual, segundo ele, cai a existência humana e toda ordem cósmica.

Mas não é só por meio de Mefistófeles que o processo de dessacralização/profanação ocorre na peça, o próprio Fausto no início do poema se apresenta traduzindo um trecho do Evangelho de São João, e com isto ele atenta contra o caráter sacro das escrituras e torna-as mais humanas, ao traduzir o trecho em questão da seguinte forma: “Era no início a ação!”. (GOETHE, 2020, p. 131)

Portanto, Fausto pretende escapar do determinismo sagrado ao levar a existência humana para o plano da ação. Ele pretende que o existir seja um perpétuo constructo que se forja pela ação humana, sem recorrer apenas a subterfúgios sagrados e a um destino pré-determinado por um Deus. Isso está em conformidade com a concepção presente no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister* onde, segundo Lukács (1968), Goethe despreza a ideia de destino, visto que defende uma educação consciente do homem.

Além disso, Fausto envolve de erotismo o episódio em que Margarida comunga, ao dizer que sente inveja do corpo de Cristo (A hóstia consagrada), que é tocado pelos lábios da jovem. Fausto diz o seguinte:

Invejo até o corpo do Senhor,
Quanto seu lábio (de Margarida) o toca no ato santo.
(GOETHE, 2020, p. 367)

Perceba como aqui o sacramento da comunhão, que para o catolicismo representa um evento sagrado, é sensualizado por Fausto. O toque dos lábios de Margarida aqui aparece com uma conotação erótica, revestida de sensualismo, o que promove uma profanação daquilo que é sacro. Com tais episódios de ironia e profanação do sagrado, podemos perceber que Fausto e Mefistófeles parecem colocar em xeque a capacidade da teologia cristã em conduzir a vida do homem.

No entanto, ao final da peça vale lembrar que a teologia cristã emerge novamente para salvar Fausto de sua danação. É válido lembrar que no fim do segundo livro o espírito de Margarida, denominado de uma penitente, aparece rogando a Mater Gloriosa pela salvação de Fausto, o que acaba sendo outra grande ironia, visto que Fausto por vezes faz pouco caso e ironiza a teologia cristã, mas no final tal teologia contribui, de alguma forma, para a salvação de sua alma.

Outro ponto que expressa a dessacralização é a ideia de aposta (*Wett*) ao invés de pacto (*Pakt*). Em suas notas para a edição traduzida de Fausto (1994), o tradutor José Maria Valverde defende que Goethe chama aposta, ao que tradicionalmente se chamaria pacto, como uma forma de secularizar um conceito religioso.

Portanto, a opção pela expressão “aposta (*Wette*)” remete a uma tentativa de retirar a relação estabelecida entre Fausto e Mefistófeles da esfera religiosa/sacra, e leva-la para a esfera secular e profana. Podemos perceber a escolha pelo termo *Wett* (aposta) ao invés de (*Pakt*) no trecho do *Fausto*, do texto original, onde a aposta é selada: “Das sei für mich der letzte Tag! Die **Wette**¹ biet’ ich!” (GOETHE, 2020, p. 168) Esse trecho Jenny Klabin Segall traduz da seguinte forma: “Seja-me aquela a última hora! **Aposto**²! e tu?” (GOETHE, 2020, p. 169) Portanto, é possível perceber que nesse trecho Goethe opta pela opção *Wett* (Aposta), diferindo da tradição do mito fáustico, na qual o acordo entre o Dr Fausto e o Diabo configura um pacto, e não aposta.

¹ Grifo nosso

² Grifo nosso

Ao empregar o termo aposta (Wett), Goethe coloca Fausto e Mefistófeles em pé de igualdade, trazendo o conflito para o campo humano do jogo, da aposta, que geralmente se dá entre oponentes que possuem condições iguais de vitória. Com efeito, o uso de aposta (Wett), ao invés de (Pakt), retira o conflito de um campo religioso e o leva para um terreno secular, como propõe o tradutor José Maria Valverde (1994).

Outro termo que marca a relação entre sacralização e dessacralização é a tentativa de Fausto em se igualar aos deuses, buscando conhecimentos até então inacessíveis para a esfera do humano. O eterno desejar de Fausto é descrito pelas seguintes palavras de Mefistófeles:

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.
(GOETHE, 2020, p. 53)

No afã de saciar sua busca, Fausto aspira aos prazeres mais terrenos e também aos mais elevados ideais, na sua busca incessante ele percorre a esfera do mundo das sensações (pequeno mundo), que se identifica com a esfera do profano, e também o mundo dos ideais mais sublimes (grande mundo), que se relaciona com a esfera transcendental e, por vezes, sacra.

A aspiração incessante de Fausto lança-o no infinito, colocando em colisão as forças divinas, terrestres e demoníacas, bem e mal, numa dialética que encontra sua síntese no humano, sobretudo o homem moderno que se lança na contemporaneidade. Não atoa Ludwig (1949) nos lembra que Schiller teria dito que o Fausto expressa a duplicidade da natureza humana, em sua tentativa de se reunir ao divino.

Apesar de Fausto ser um representante do homem moderno, que se encanta com o progresso, o mito se apresenta como algo incontornável, já que é expressão do criar humano e dos poderes da imaginação. Disto resulta que Fausto expressa o dilema entre mito e progresso, se por um lado a ideia de progresso pretende banir toda consciência mítica, o mito ainda assim permanece como incontornável.

No início da segunda parte da peça, Fausto bebe as águas do Lettes, o rio do esquecimento, e com isto espera apagar todo o passado e as tradições. Porém, este passado busca se afirmar já que não pode ser negado, e assim, volta a fustigar Fausto, já que suas altas aspirações o levam a um passado produtivo, dotado de seres

fantásticos e concretizado pela figura de Helena de Troia, que se apresenta na peça como o ideal de beleza clássica, que é buscado por Fausto.

Diante de tal panorama, o Dr. Fausto pode ser compreendido como um amálgama das forças divinas e diabólicas, criação e destruição, bem e mal. Tal amálgama representa o espírito do homem moderno/contemporâneo, que é capaz de inúmeros feitos, tais como as viagens espaciais, a manipulação de células tronco e de partículas microscópicas, em nome das ideias de evolução, progresso e prosperidade.

O Dr. Fausto é um arauto de uma humanidade que busca se assenhorar da natureza, perscrutando as entranhas do macro e do microcosmos, muitas vezes sem refletir nas possíveis consequências de suas ações. Dessa forma, o divino e o demoníaco, no Fausto, se apresentam como canais que desaguam em um mesmo rio, no qual o humano encontra sua vazão, tais polos integram a noção de humanidade no seu mais puro devir.

Diante do que foi exposto, pretendemos ressaltar que as questões relacionadas ao divino e a teologia, objeto deste capítulo, apontam para um efeito de unidade no Fausto de Goethe, já que são questões que se iniciam na primeira parte da tragédia, com a disputa entre Deus e o diabo pela alma de Fausto, e se encerram no final da segunda parte da peça, com a redenção/incapacidade de condenação de Fausto, que vislumbra seu alto ideal, mas que este permanece inatingível, mostrando o projeto da existência humana segue condenado a uma permanência inacabada e totalmente fechada, visto que Fausto nunca terá seus anseios plenamente realizados, nem mesmo em instâncias transcendentais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto neste trabalho é possível concluir que Goethe utiliza, em seu poema/tragédia *Fausto*, os elementos de transcendência para expressar a imanência em seu mais puro devir, em um processo dialético. O *Fausto* se apresenta como uma obra dialética, ao fazer convergir para uma síntese integradora elementos aparentemente díspares, o que se expressa na síntese entre índole clássica e índole Romântica, que como foi mostrado nesse estudo, perpassa toda a obra.

A dialética goetheana também converge para a relação entre divino e demoníaco, que estrutura a condição humana a partir do embate de tais forças. Nesse contexto, o divino e o demoníaco se apresentam como esferas que constituem o plano do humano. Assim, a jornada fáustica, que representa a jornada do humano, oscila em um movimento pendular entre divino e demoníaco, criação e destruição.

Para além do movimento pendular, Goethe também apresenta o divino e o demoníaco como constituintes de uma mesma realidade, como esferas codependentes. A título de exemplo podemos citar Mefistófeles, que a princípio parece se relacionar às forças de destruição. Mas ao longo do texto, é possível inferir que o efeito mefistofélico é catalisador da criatividade e da produtividade humana, que potencialmente pode desencadear os mais variados efeitos, desde a destruição ambiental em escala global até a busca pelo ideal de pessoas livres, trabalhando em terras livres e em prol do bem comum.

Mefistófeles se apresenta como o impulso necessário para que o homem não fique estagnado em seu tédio, em um mundo de certezas divinas e transcendentais. Ao provocar Fausto a um pacto/aposta, Mefistófeles mobiliza as forças demoníacas e negativas de Fausto, lançando-o em uma busca cética e incessante para compreender o que constitui o humano e qual o sentido do viver. Assim, o Dr. Fausto se lança em uma longa viagem, buscando encontrar aquilo que traria satisfação ao humano e o colocaria deitado em um leito de indolência e plenitude, desejando eternizar o momento presente.

No afã de compreender o transcendental, Fausto mergulha em uma jornada do eminentemente humano, suscitando importantes reflexões sobre aquilo que constitui a humanidade, desde o seu mais elevado ideal até o seu mais abjeto desejo. Os elementos que evocam as forças divinas e diabólicas, como analisado ao longo desse texto, representam também a humanidade em seu mais puro sentido. Disto decorre

que o sacro também expressa aquilo que é profano, como nos sugere Haroldo de Campos (1981). E nesse sentido que Mefistófeles assume o importante papel de profanação ao longo da obra. A todo momento este personagem traz a humanidade à tona, com sua ironia luciferina, mesmo diante do trono do altíssimo, ele é capaz das mais chistosas tiradas humorísticas. Até mesmo na cena em que é derrotado na aposta com Deus, Mefistófeles carnaliza a situação ao se mostrar extremamente atraído pelos traseiros da horda angelical que vem arrebatá-lo para o paraíso.

Outra questão de destaque de nossa interpretação é a compreensão de que no final da peça Fausto é salvo pela incapacidade de ser condenado, pois, conforme analisamos neste texto, o pactuário não pode ser considerado perdedor da aposta feita com Mefistófeles, visto que ele não alcança a total plenitude e nem chega a pronunciar a fórmula mágica de dizer ao momento presente: “Oh, para! és tão formoso!” (GOETHE, 2020, p. 169). Ao invés disto, o pactuário Fausto diz:

Quisera eu ver tal povoamento novo,
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
Sim, ao Momento então diria:
Oh! Para enfim – és tão formoso!
(GOETHE, 2008, p. 983)

Perceba que a fala de Fausto coloca a proclamação da fórmula “Oh, para! és tão formoso!” (GOETHE, 2020, p. 169) no campo das possibilidades. Com suas palavras Fausto pretende dizer que se um dia visse realizado seu ideal, de ver pessoas livres em solo livre, trabalhando em prol do bem comum, ele mandaria parar o momento presente. Como nos lembra Eloá Heise (s. d.) e Helena Cortés Gabaudan (s.d.), sobre esta fala de Fausto, ele apenas pronuncia os termos que poriam fim à aposta de maneira condicional e hipotética, impondo a seguinte condicional “E em solo livre ver-me em meio a um livre povo. Sim, ao Momento então **diria**”³ (GOETHE, 2008, p. 983). Percebemos que a forma verbal utilizada no texto em destaque é o futuro do pretérito, indicando uma expectativa futura, condicionada a algo do passado. Ou seja, Fausto coloca a seguinte hipótese: diante da realização de seu ideal ele diria ao momento presente: “para és tão belo”, colocando fim à sua aposta.

No entanto, Mefistófeles se antecipa e reclama sua vitória de maneira precipitada, exigindo a alma de Fausto. Nesse momento, os anjos celestiais vêm em resgate de Fausto, junto com a alma penitente de Margarida e a Matter Gloriosa. Essa

³ Grifo nosso

cena é vista por Carpeuax (2013) e (s. d.) como a resolução de uma das cenas iniciais da peça, o Prólogo do Céu. Para esse autor, o início da aposta diante do trono do altíssimo e a resolução do conflito que ocorre com o triunfo das hordas angelicais, servem como uma moldura celestial para a peça. Destarte, compreendemos que isso realça, ainda mais, o efeito dialético dessa obra.

Em conformidade com isso, Theodor (in: GOETHE 1991) compreende que o Prologo do Céu funciona como Prólogo das duas partes, já que a ideia de salvação presente nesta cena inicial emerge na conclusão do drama. A ideia de salvação aludida por Theodor consiste naquilo que é expresso pelo Altíssimo, durante o Prólogo do Céu, ao dizer que “o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima, Da trilha certa se acha sempre a par.” (GOETHE, 2020, p. 53) E também “Erra o homem enquanto aspira” (GOETHE, 2020, p. 55). As duas falas sugerem que o homem não pode ser condenado pelos erros que comete na sua eterna aspiração e busca de significados. Aqui o agir humano aparece como elemento necessário e constituinte da condição humana, não podendo ser reprovável e passível de condenar o homem à danação.

Desse modo, acreditamos que o que coloca fim a aposta é a incapacidade do ser diabólico em condenar a alma de Fausto, visto que ele jamais encontra sua plenitude. Isso evidencia a incapacidade de darmos uma resposta definitiva sobre o que é o humano.

A ausência de satisfação de Fausto traz à tona o caráter inacabável da condição humana, que não pode ser captado por uma essência plena e cristalizada, muitas vezes decorrente de uma transcendência. Ao invés disto, a ânsia fáustica nos mostra que a humanidade deve ser compreendida em seu devir, em sua perpétua busca, que é constituída pelas esferas demoníaca e divina. Vale lembrar que o ser humano é capaz de grandes feitos em nome do bem comum, expressos pelo ideal utopista e libertário faustiano, de ver a comunhão dos povos, mas também é próprio da esfera humana promover os mais catastróficos eventos, como as guerras, presenciadas e apoiadas por Fausto no Palatinado imperial, e a devastação da natureza, como a destruição das tílias e dos anciãos Filemon e Baucis.

A jornada de Fausto, se confunde com aquilo que Goethe concebia como modernidade. O poeta alemão compreendia que o seu tempo era marcado pela dinâmica dos acontecimentos e a rápida transformação das coisas. Fausto representa essa modernidade que nunca se satisfaz e está pronta a devorar tudo em sua sanha

desmedida, uma modernidade marcada por dilemas e contradições, em que o efêmero se afirma em detrimento do duradouro. Esse personagem também encarna o encantamento com o progresso e suas consequências, como o uso desmedido da técnica e a devastação da natureza. Além disso, Fausto inaugura uma ideia de humanidade que tenta encontrar no plano da ação, e na imanência, a solução para seus dilemas. No entanto, essa humanidade, representada por Fausto, não consegue se desvencilhar totalmente das forças transcendentais, aprofundando ainda mais sua angústia e evidenciando uma das inúmeras contradições fáusticas apontadas neste trabalho.

Portanto, a jornada de Fausto através do pequeno e grande mundo, respectivamente o mundo das sensações e o mundo dos ideais, nos mostra a impossibilidade de depreender uma fórmula para a humanidade através de elementos da transcendência. Tais elementos constituem o humano, porém não são eles os plenos definidores daquilo que seria a humanidade, em seu mais pleno sentido. Nesta perspectiva, demoníaco e divino seriam, na verdade, a mais pura expressão do viver humano, que é destituído de uma finalidade a priori, e que se direciona somente a partir do ato de viver. É nessa perspectiva que Fausto encontra sentido na ação, no construir cotidiano e no processo de autopoiesis, e não mais na pura contemplação daquilo que é eterno transcendental.

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, Mirta. El Romanticismo alemán. In: **El Romanticismo de Rousseau a Victor Hugo**. La Habana: Letras Cubanas, 1987. p. 14-16.
- ANDERSON, Adrian. **Good and evil in Faust**. s.d. Disponível em: <http://www.rudolfsteinerstudies.com/free-ebooks/Good%20And%20Evil%20In%20Faust.pdf> Acesso em: 22/07/2021.
- BANDET, Jean-Louis. **A literatura alemã**. Mem Martins, Sintra: Publicações Europa-América, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos escritos sobre Goethe**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **O Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORNHEIM, Gerd A. **Aspectos filosóficos do Romantismo**. Porto Alegre: Cadernos do Rio Grande VIII, 1959.
- BRUN, Jean. **O epicurismo**. Lisboa: 1959, Edições 70.
- CAMPOS, Haroldo. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva voz/Fale/UFMG, 2011.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- CARPEAUX, Otto Maria. Fausto, hoje. In: GOETHE. Johann Wolfgang. **Fausto**. Tradução e notas de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- CASTRO FILHO, Claudio de Souza. A recepção da poética no Fausto de Goethe, **Aisthe**, nº 2, 2008, p. 114-122. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/5169> >. Acesso em 25/12/2020.
- CITATI, Pietro. **Goethe**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COELHO, H. S. Goethe – **espírito da contemporaneidade**. Disponível em: < <http://www.ecsbdefesa.com.br/fts/GOETHE.pdf> > Acessado em: 21/06/2016.

- COMPARATO, Fábio Konder. **Ética: Direito, Moral e Religião no Mundo moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COHN, Danièle. **A lira de Orfeu: Goethe e a estética**. Porto: Campo das Letras, 2002.
- DESCARTES, René. O discurso do método. In: DESCARTES, René. **Descartes**. Coleção os pensadores. São Pulo: Nova cultural, 2004.
- ECKERMAN, Johann Peter. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida. 1823-1832**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- FERNÁNDEZ-FIGÁRES. Juan Manuel de Faramiñan. El Fausto de Goethe y la tragédia de la modernidade. **Las Torres de Lucca: Revista Internacional de filosofía política**, V. 8, n. 15, Julho-Dezembro de 2019. p. 41-61. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7004768> > Acesso em: 22/09/2021.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH. Fausto o la insatisfacción del hombre moderno/ Helena Cortés Gabaudan. Youtube, 2 de Abril de 2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=WLIT1W4K0m0&ab_channel=FUNDACI%C3%93N_JUANMARCH >. Acesso em: 28/06/2021.
- GALVÃO. Pedro Alegre. A modernidade como tragédia no Fausto, de Goethe. **Revista de Letras Dom Alberto**, v. 1, n. 9, jan./jul.. 2016. Disponível em: < [https://revista.domalberto.edu.br/resvistadeletrasdomalberto/article/download/560/547/#:~:text=A%20trag%C3%A9dia%20da%20modernidade%20encenada,%2C%20de sde%20sempre%2C%20nos%20pertence](https://revista.domalberto.edu.br/resvistadeletrasdomalberto/article/download/560/547/#:~:text=A%20trag%C3%A9dia%20da%20modernidade%20encenada,%2C%20de sde%20sempre%2C%20nos%20pertence.). >
- GOETHE, Johan, Wolfgang. **As afinidades eletivas**. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.
- GOETHE, Johan, Wolfgang. **A metamorfose das Plantas**. São Paulo: Edipro, 2019.
- GOETHE, Johan, Wolfgang. **De minha vida: Poesia e Verdade**. São Paulo: Unesp, 2017.
- GOETHE, Johan, Wolfgang. **Doutrina das cores**. São Paula, Nova Alexandria, 1993.
- GOETHE, Johan, Wolfgang. **Escritos sobre arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. 2º ed. São Paulo: Humanistas/Imprensa oficial, 2008.
- GOETHE, Johan, Wolfgang. **Escritos sobre literatura**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2000.
- GOETHE, Johan, Wolfgang. **Ensaio científico**. Apresentação e introdução: José Marques. São Paulo: Barany Editorial, Ad Verbum Editorial, 2012.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Fausto**. Coleção História de la Literatura. Tradução e notas de José María Valverde. Introdução de Francisca Palau Ribes. Barcelona: RBA Editores, 1994.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Fausto**: Uma tragédia. Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Edição Bilingue. 7º Edição. São Paulo: Editora 34, 2020

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Fausto**: Uma tragédia. Segunda parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Edição Bilingue. São Paulo: Editora 34, 2008.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. Prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss. Posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Editora Villa Rica, 1991.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Fausto**. Tradução e notas de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Fausto**. Tradução e prefácio de Silvio Augusto de Bastos Meira. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Fausto**. Tradução e prefácio de Silvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Fausto/Werther**. Tradução Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova cultural, 2003.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Máximas e reflexões**. Lisboa: Guimarães editores, 1987.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **O conto da serpente verde e da linda Lilie**. São Paulo: Editora Aquariana, 2012.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Ensaio, 1994.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução, notas e posfácio Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Poesias escolhidas: Goethe**. Organização: Samuel Pfromm Netto. Campinas: Átomo, 2005.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Trilogia da paixão**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

GOETHE, Johan, Wolfgang. **Viagem à Itália**. São Paulo: Unesp, 2017.

GOETHE, J. W. MARLOWE. **Christopher.Faust, Egmont etc., Doctor Faustus**. The Havard classics. Connecticut: The easton press, 2001.

GOETHE, J. W. SHILLER, F. **Correspondência**. São Paulo: Hedra, 2010.

GUIDOTTI, Mirella. A construção do olhar: a Viagem à Itália, de Goethe. **Revista Pandaemonium**, São Paulo, v. 15, n. 19, 2012, p. 122-136. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pg/v15n19/a07v15n19.pdf> > Acesso em 26/03/2018.

GUIDOTTI, Mirella. Imbricações entre Goethe e Kant: arte, natureza e sublime. **Revista Pandaemonium**, São Paulo, n. 17, 2011. p. 118-131. Disponível em: < www.scielo.br/pdf/pg/n17/a08n17.pdf > Acesso em: <10 de Dezembro. 2016, 15:25:33>

GONÇALVES, Márcia Cristina. Hegel leitor de Goethe: Entre a física da luz e o colorido da arte. Hegel leitor de Goethe: entre a física da luz e o colorido da arte. **Revista eletrônica Estudos hegelianos**, Ano 5, nº 8, junho-2008, p. 37-56.

HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. **Revista Cult** (online). Disponível em: < Revista cult: <https://revistacult.uol.com.br/home/fausto-a-busca-pelo-absoluto/> >. Acesso em: 09/05/2021.

HEISE, Eloá. Weltliteratur, um conceito transcultural. **Revista brasileira de literatura comparada**, Niteroi, n. 11, p. 35-57, 2007. Disponível em: < <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/168/171> > Acesso em: 02/08/2020

HYPOLITE, Jean. **Gênese e estrutura da fenomenologia do espírito de Hegel**. São Paulo: discurso editorial, 1999.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. Prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss. Posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Editora Villa Rica, 1991.

HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. Prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss. Posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Editora Villa Rica, 1991.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.

KELLER, Alfred Josef. **Michaelis**: pequeno dicionário: Alemão-Português, Português-Alemão. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

KESTLER, Izabela Maria Furtado, Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. **História, Ciência, Saúde**, Manguinhos, v. 13(suplemento), p. 39-54, 2006.

KONESKI, Anita Prado. **Um olhar para o Fausto de Goethe**. 196 páginas, Ano 1999. Dissertação. (Mestrado em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina). Florianópolis, 1999. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/80876> > Acesso em: 27/12/2020.

LITERATURA UNIVERSAL - **Fausto (Johann Goethe) - Eloá Heise - pgm 06**.

Youtube. 29 de Abril de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1xOc4bPFY0Q> > Acesso em: 04/09/2021.

LUDWIG. Emil. **GOETHE**. 1º e 2º volume. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: 1949.

LUDWIG. Emil. **La sabiduria de Goethe**. Buenos Aires: Claridad. 1942.

LUKÁCS. Georg. **Goethe y su época**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A., 1968.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; et al. (Org.) **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: Edupeb, 2012.

MANN, Thomas. Goethe representante da era burguesa. In: MANN, Thomas. **O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MAS, Salvador. Goethe y Kant: arte, naturaliza, ciencia. **Éndoxa: Séries Filosóficas**, Madrid, n. 18, p. 355-382, 2004. Disponível em: < <http://www.ugr.es/~zink/mono/GoetheKantArteCiencia.pdf> > Acesso em: 27/03/2018

MAZARRI, Marcus Vinicius. **A dupla noite das tílias: História e natureza no Fausto de Goethe**. São Paulo: Editora 34, 2019.

MAZARRI, Marcus Vinicius. Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe. **Estudos Avançados**, 29 (84), 2015. p. 277-304. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/ea/a/gXh8HJh3gwFx6pBsRRGXrtl/?lang=pt> > Acesso em 07/11/2021.

MAZARRI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MAZARRI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, Johann Wolfgang von Goethe. **Fausto: Uma tragédia**. Primeira parte. Tradução Jenny Klabin Segall. Apresentação,

comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Edição Bilíngue. 7ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2020.

MEIRA, Silvio Augusto. Prefácio. In: GOETHE. Johann Wolfgang. **Fausto**. Tradução e prefácio de Silvio Augusto de Bastos Meira. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.

MORAES FILHO, E. **Goethe e a filosofia**: 250 anos de Goethe. Rio de Janeiro: academia brasileira de letras, 1999.

MOTA, Afonso Maria Teixeira da. Prefácio. In: GOETHE, Johan Wolfgang. **Máximas e reflexões**. Lisboa: Guimarães Editores, 1987. p. 7-26.

MOURA, Magali. **A Poiesis orgânica de Goethe**: A construção de um diálogo entre arte e ciência. f. 364. 2006. Tese de Doutorado em Literatura alemã – USP, São Paulo, 2006. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-09082007-141708/en.php> > Acesso em 11/05/2018

MOURA, Magali. Da magia a Kant: Considerações sobre a relação de Goethe com a filosofia. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, 2011. Disponível em <<http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga29/arqs/matraga29a06.pdf>> Acesso em: 15/10/ 2014.

MOURA, Pedro de Almeida. Prefácio do tradutor. In: RINTELEN, J. V. **Goethe: espírito e vida**. São Paulo: Edições melhoramentos, 1949. p. 9-15.

NIETZSCHE, Friedrich. O Niilismo europeu. Tradução, prefácio e notas de Mário d. Ferreira Santos. In: _____. **Vontade de potência**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. p. 109-164.

NITSCHAK, Horst. Visão política de Goethe. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 6, p. 29-41, Jan Dez. 1983. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3247/1/1983_Art_HNitschak.pdf >

QUEM SOMOS NÓS? Grandes textos do ocidente por Marcus Mazzari. Youtube, 11 de março de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WFXpHeGtlcM&ab_channel=QuemSomosN%C3%B3s%3F > Acesso em: 28/06/2021.

RIBES, Francisca Palau. Introducción. In: GOETHE, J. W. **Fausto**. Coleção História de la Literatura. Tradução e notas de José María Valverde. Introdução de Francisca Palau Ribes. Barcelona: RBA Editores, 1994.

RINTELEN, J. V. **Goethe: espírito e vida**. São Paulo: Edições melhoramentos, 1949.

RODRIGUES NETO, José Cândido. **A concepção de natureza em Goethe**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2022.

RODRIGUES NETO, José Cândido. **Natureza e subjetividade no Werther de Goethe**. 96 páginas, Ano 2019. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba). Campina Grande, 2019. Disponível em: < <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3378> > Acesso em: 28/12/2020.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Romantismo alemão. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 147-172.

ROSENFELD, Anatol. Goethe: unidade e multiplicidade. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva – Editora da universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 259-266.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p. 15-26.

ROUANET, Sérgio Paulo. Dilemas da Moral Iluminista. In: NOVAES, Adauto. **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P. 207-225.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romanticismo**: Uma odiseia del espíritu alemán. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2012.

SULLIVAN, Heather L. Faust's Mountains: Na Ecocritical Reading of Goethe's Tragedy and Science. IN: S. Ireton and C. Schaumann (Eds.) **Heights of Reflection: Mountains in the German Imagination from the middle ages to the twenty-first century** (pp. 116-133) Rochester, NY: Camden House, 2012. Disponível em: < https://digitalcommons.trinity.edu/ml_faculty/11/> Acesso em: 04/09/2021.

SUZUKI, Márcio. A ciência simbólica do Mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p.199-224.

STAËL, Madame de. **Da Alemanha**. São Paulo: Unesp, 2016.

STEINER, Rudolf. **Arte e Estética segundo Goethe**. São Paulo: Antroposófica, 1998.

THEODOR, Erwin. **A literatura alemã**. São Paulo: Edusp, 1980.

THEODOR, Erwin. Prefácio. In: **Fausto**. Tradução Jenny Klabin Segall. Prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss. Posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Editora Villa Rica, 1991. p. 1-14.

THIELICKE, Helmut. **Goethe e o cristianismo**. São Paulo: Ars Poética, 1992.

WERLE, Marco Aurélio. A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe. **Discurso**, 32, 2001, p.161-192.