

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

LUCIENE ANTUNES ALVES

**A TRAGÉDIA DE GRETCHEN: sujeito e liberdade no *Fausto* de
Goethe**

**Guarulhos
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

LUCIENE ANTUNES ALVES

**A TRAGÉDIA DE GRETCHEN: sujeito e liberdade no *Fausto* de
Goethe**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo como requisito final para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Arlenice Almeida da Silva

**Guarulhos
2014**

Alves, Luciene Antunes.

A tragédia de Gretchen: sujeito e liberdade no Fausto de Goethe/ Luciene Antunes Alves. – Guarulhos, 2014.
154 f.

Orientador(a): Arlenice Almeida da Silva

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2014.

Título em inglês: The tragedy of Gretchen: subject and freedom in Goethe's Faust

1. Goethe 2. Fausto 3. Tragédia 4. Liberdade 5. Sujeito

LUCIENE ANTUNES ALVES

A TRAGÉDIA DE GRETCHEN: sujeito e liberdade no *Fausto* de Goethe

Guarulhos, 29 de maio de 2014

**PROF(A). DR(A). ARLENICE ALMEIDA DA SILVA
ORIENTADORA**

**PROF(A). DR(A). MARCO AURÉLIO WERLE
1º. EXAMINADOR(A)
USP**

**PROF(A). DR(A). JACIRA DE FREITAS
2º. EXAMINADOR(A)
UNIFESP**

**PROF(A). DR(A).
(SUPLENTE)**

**PROF(A). DR(A).
(SUPLENTE)**

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNIFESP.

À professora Arlenice, orientadora desta pesquisa, pelas inúmeras correções; pela paciência; pelas reuniões engrandecedoras e, sobretudo, pelo carinho e pela atenção prestados.

Aos meus pais, pelo amor incondicional e pelo incentivo constante à sabedoria.

À Maria da Cruz, pela acolhida carinhosa.

À Daniela Gonçalves e ao Douglas, funcionários do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNIFESP, pela atenção e pela presteza.

À amiga Diana, pelo encorajamento, pelas palavras motivadoras e pelo apoio durante todos os momentos.

Ao amigo Marcelo, pelas agradáveis conversas e pelo material compartilhado.

A todos os professores e aos amigos, que indiretamente ou diretamente participaram desta etapa de minha vida.

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar os conceitos de liberdade e de sujeito no *Fausto* de Goethe. Procuraremos circunscrever a possibilidade da ética no plano do amor, ressaltando as questões da sedução e do prazer, da dor, da angústia, do sacrifício e de outros sentimentos e outras ações importantes para a autonomia e a presença da personagem *Gretchen*. Examinaremos também as questões estéticas antigas e modernas intrínsecas à tragédia, bem como o contexto filosófico, político-social e histórico em que tal obra insere-se.

Palavras-chave: Goethe. Fausto. Tragédia. Liberdade. Sujeito.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the concept of freedom and subject in Goethe's *Faust*. We will circumscribe the possibility of ethics in the plane of love emphasizing the issue of seduction and of pleasure, pain, anguish, sacrifice and other feelings and actions which are important for the autonomy and presence of the character *Gretchen*. The research will examine also the questions about ancient and modern aesthetics intrinsic to the tragedy.

Keywords: Goethe. Fausto. Tragedy. Freedom. Subject.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 Modernidade e classicismo no <i>Fausto</i> de Goethe	24
1.1.1 O período romântico	24
1.1.2. O classicismo de Weimar	28
1.2 Considerações metodológicas.....	32
2 O AMOR REFLEXIVO E ÉTICO	40
2.1 Amor, sedução e prazer na tragédia de Gretchen	40
2.2 O amor no <i>Fausto</i> de Goethe e o debate antigo: Platão	51
2.3 O amor no Fausto de Goethe e o debate moderno.....	57
2.3.1 Rousseau e a tópica dos sentimentos.....	57
2.3.2 Hegel e o conceito do amor	67
3 A DOR, A ANGÚSTIA E O SACRIFÍCIO COMO FORMAS DE LIBERDADE E AUTONOMIA DO SUJEITO	75
3.1 Tragédia e o desfecho trágico no <i>Fausto</i>	75
3.2 Gretchen e o aniquilamento do feminino	97
3.3 Dor e angústia de Gretchen representados como trajetos para a redenção.....	105
3.3.1 Sacrifício e cátharsis na tragédia de Gretchen.....	111
3.3.2 Goethe, Rousseau e Kant: liberdade e moral.....	118
4 A GRANDEZA HUMANA REPRESENTADA NA TRAGÉDIA DE GRETCHEN	136
4.1 Gretchen e o eterno feminino abençoado	136
4.2 Fausto e a efetividade vivificada: eterno masculino ou eterno humano?	140
5 CONCLUSÃO.....	145
REFERÊNCIAS	150

1. INTRODUÇÃO

A primeira versão da história em torno da figura do Dr. Johann Fausten data de 1587. De autoria desconhecida, mas assinada pelo editor Johann Spiess, o *Faustbuch*¹ vem legando-nos, há mais de quatro séculos, várias recriações que vão desde a peça que Christopher Marlowe (1564-1593) estreou nos palcos da Inglaterra, em 1588– *The tragical history of the life and death of Doctor Faustus* –, passando por Machado de Assis (1839-1908), com o conto *A Igreja do Diabo* (1884), até trabalhos contemporâneos que se propagaram em torno da figura complexa de Fausto² e Mefistófeles – como exemplos, temos o *Primeiro Fausto* (1908)³, de Fernando Pessoa (1888-1935), e o *Meu Fausto* (1944), de Paul Valéry (1871-1945).

Não desmerecendo a importância das várias obras sobre o mito de Fausto, é com Goethe (1749-1832) que tal produção alcançou dimensões históricas e estético-filosóficas amplas. Como assinala Berman, “o Fausto de Goethe ultrapassa todos os outros em riqueza e profundidade de perspectiva histórica, em imaginação moral, em inteligência política, em sensibilidade e percepção psicológica” (BERMAN, 1986, p. 40). Em primeiro lugar, a obra de Goethe abarca em si vários momentos da história que abrange o período clássico grego e se prolonga até a morte de *Lord Byron*⁴ na guerra contra o Império Otomano (1824)⁵. Em segundo lugar, sua escrita não foi convencional, pois Goethe trabalhou no *Fausto* durante sessenta anos. Os primeiros escritos iniciaram-se por volta de 1772, porém apenas em 1790 é que Goethe publicou a primeira versão do seu poema – *Fausto: um fragmento* ou *Urfaust*, como ficou conhecido posteriormente⁶. Até

¹ O *Faustbuch* é considerado a primeira versão alemã escrita sobre o histórico teólogo e mágico-alquimista doutor Jörg Faust, que viveu na Alemanha por volta do século XVI, e que se entregou ao espírito demoníaco (Mefistófeles), às artes malignas e à nigromancia, para explorar todos os segredos e prazeres da terra. Como explica Watt (1997, p. 32), não se sabe ao certo quem escreveu o *Faustbuch*. Existe apenas uma assinatura do editor Johann Spiess no texto de apresentação, sujeito que pode ou não ter sido o autor de toda obra. Sobre a vida e a morte de Fausto, há também um manuscrito redigido entre 1572 e 1587, conservado na biblioteca saxã de *Wolfenbüttel*. É uma obra próxima do *Faustbuch* e é talvez uma de suas possíveis fontes.

² Não podemos deixar de destacar o romance moderno sob influência do *Faustbuch*, *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann, obra cuja temática do individualismo é muito explorada e de forma bem diferenciada do *Fausto* de Goethe.

³ Fernando Pessoa deixou essa obra inacabada, tendo sua primeira publicação apenas em 1986.

⁴ Goethe considerava Lord Byron (1788-1824) “o maior talento do século”. Essa admiração era tamanha que no terceiro ato do *Fausto II* Goethe homenageia o poeta inglês na figura de *Eufórion* – filho de Helena e Fausto.

⁵ Ver Mazzari (2011, p. 15).

⁶ Como nos informa Mazzari (apresentação, 2004, p. 13), a versão original desses primeiros fragmentos de *Fausto* foi destruída pelo próprio Goethe. Mas, como o poeta costumava fazer leituras desses manuscritos na corte de

esse momento, Goethe não havia redigido completamente a tragédia de Gretchen, tampouco o episódio da *Noite de Valpurgis* – cenas primordiais do *Fausto I*. Todavia, em 1808 apareceu publicada, de forma definitiva, a primeira parte da obra sob o nome de *Faust: eine Tragödie*. Entre 1825 e 1831, Goethe, estimulado pela beleza clássica, mas sempre com o olhar voltado para o futuro e, ao mesmo tempo, sem se afastar do presente, completou a parte II da saga de Fausto, enriquecendo-a de forma extraordinária. Nesse segundo momento de escrita, o pensador promoveu, com mais ênfase e de maneira metafórica, o (re)nascimento da cultura grega antiga, atualizando, na modernidade, a importância da mitologia, possibilitando, assim, que a tragédia afirmasse-se, mais uma vez, como o gênero literário capaz de elevar e edificar o humano. Como assevera Barrento, “depois de Goethe, Fausto nunca mais assumiu esta dimensão cósmica totalizante, mas também não perdeu o sentido de mito literário que permite dar expressão às mais diversas manifestações humanas da superação de limites” (BARRENTO, 1984, p. 122).

É sabido que o *Fausto* de Goethe versa, a princípio, sobre quatro tragédias⁷: a do Conhecimento, a de Margarida, a de Helena e a do próprio Fausto como colonizador. Sob influência do *Sturm und drang*⁸ como também do movimento estético-filosófico de Weimar⁹, a tragédia do erudito começa na primeira parte – *Noite* –, com Fausto totalmente entregue às suas inquietações subjetivas, “em um quarto gótico, estreito e com abóbada, agitado, sentado à mesa de estudo (GOETHE, 2004, p. 63)”. Fausto reflete, entediado e descontente, sobre a ciência: esse estado de frustração, niilista e prostático de desilusão com as ciências e com a vida, que o deixa a beira de um suicídio (v. 730)¹⁰ e a ponto de o fazer assinar um acordo¹¹ com Mefistófeles¹², é

Weimar, em 1887 Erich Schmidt encontrou o texto que fora copiado por Luise Von Göchhausen e o publicou sob o título de *Urfaust*, conhecido popularmente como *Fausto-zero* ou *Fausto primeiro*.

⁷ Essa observação foi ressaltada por Mazzari (apresentação, *op.cit.*, p. 19), em que há mais informações a esse respeito.

⁸ Tempestade e ímpeto. Movimento pré-romântico de 1770-1790, em que Goethe, junto com Herder, foi protagonista.

⁹ O classicismo de Weimar, como veremos adiante.

¹⁰ No quinto ato do *Fausto II*, a ideia do suicídio é retomada. Muitos julgam que a abordagem do suicídio, em Goethe, ganha força quando um de seus amigos (Karl Wilhelm) suicida-se por amor. Esse fato teria levado o autor a escrever não só *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), mas também a tragédia *Estela*, em que há dois suicídios: o de Estela, por não se conformar com a perda de seu amor, e o de Fernando, que não sabe lidar com a paixão por duas mulheres ao mesmo tempo. Mas, como Goethe movimentava-se entre o moderno e o clássico, talvez esse tema, em *Fausto*, não tenha um teor tão moderno assim. Notamos a forte influência das tragédias gregas em Goethe, principalmente as de Sófocles e Eurípedes, nas quais encontramos, por sinal, o assunto bem abordado: geralmente suicídio por culpa ou por amor. Jocasta, por exemplo, mata-se por culpa e desespero. Antígona antecipa-se à condenação de Creonte e se enforca. Em *As traquinianas*, de Sófocles, Djanira, movida por amor, suicida-se “por uma culpa involuntária”; ainda encontramos Evadne, Ajax e Fedra (em *Hipólito*, de Eurípedes) (THIERCY, 2011, v. 821).

primordial para o encadeamento dos outros episódios trágicos e, sobretudo, para o próprio entendimento de Goethe sobre o caráter de tragédia e do que é propriamente trágico.

Nas quatro tragédias, Goethe esboça, na figura de Fausto, momentos de afirmação de um novo homem e, com base nele, de possibilidade de um mundo mais significativo o qual se possa contrapor ao ambiente moderno insatisfatório, finito e que limita o ser, privando-o de seus próprios valores éticos e estéticos. Consciente dos paradoxos da modernidade, Goethe busca, em dois protagonistas – Fausto e Margarida –, “a esperança de uma renovação e de uma libertação do homem” que ultrapassa o “puramente racional”, o cultural e “o socialmente moral [...]” (LUKÁCS, 1965, p. 181). Porém, de forma singular, é por meio de uma heroína que o poeta inova e a obra ganha poder de persuasão e força. De modo inédito¹³, é com a tragédia do amor, ou precisamente com a tragédia de *Gretchen* ou *Margarida*¹⁴, que Goethe consegue representar, em seus versos, o sensível como autêntica grandeza humana. “[...] Na tradição do Fausto até Goethe, o feminino não havia obtido nenhuma forma particular, permanecia somente numa esfera encoberta; servia apenas como elemento de tentação para Fausto ruir e ir para o inferno” (SCHMIDT, 1999, p. 157, trad. nossa).

Com a tragédia de Gretchen, o autor constrói o *leitmotiv* de todo o poema trágico, porque, como observa Berman,

Gretchen é uma figura mais dinâmica, mais interessante e mais genuinamente trágica do que estamos habituados a supor. Sua força e profundidade se mostrarão de modo mais nítido, se encarmos o Fausto de Goethe como uma história, e uma tragédia, do desenvolvimento (BERMAN, *op.cit.*, p. 52).

Nessa trama, Goethe expõe a manifestação do amor em expressões elevadas, de modo que, por meio delas, seja possível entrever os valores que norteiam a tragédia, isto é, a legítima

¹¹ Por mais que a introdução mencione que seriam duas apostas – entre Deus e Mefistófeles e entre Fausto e Mefisto –, no texto somente a última aposta é explícita. Na aposta com Fausto, o diabo propõe, em troca da alma do Doutor, maior conhecimento e prazer possíveis e, assim, dar sentido à sua existência e preencher seu “vazio” (*leer*). Caso esse vazio não fosse preenchido, e a “eterna inquietação e aspiração de Fausto nunca [se aplacasse]” (MAZZARI, *op.cit.*, p. 169, n. 4), Mefisto não ganharia a aposta; e ainda, para ganhar o acordo, Fausto nunca poderia afirmar: “Oh, pára! És tão formoso!” (v. 1700).

¹² Também encontramos o nome “Mefisto”. Watt mostra que muitos atribuem essa palavra, de origem grega ou hebraica, ao significado de “inimigo da luz” ou *mefotófiles* (*me to fós files* – “a luz não é amiga”) (WATT, 1997, p. 38).

¹³ A versão de 1587 não incluía a tragédia de Margarida, somente o ato de Helena (produzido em prosa, e não em versos).

¹⁴ *Gretchen* ou *Margarete* corresponde ao original alemão. Margarida (flor margarida – *Margatenblume*) é como ficou conhecida nas traduções latinas. Para muitos estudiosos, o nome latino foi dado por Jules Barbier e Michel Carré, autores do *libreto do Fausto*, de Gounod. Por questões didáticas, em nosso trabalho utilizaremos os nomes Gretchen e Margarida.

busca do ser pela sua individualidade, sua liberdade e sua existência plenas. Por meio da manifestação do amor, Goethe potencializa o universo estético, fazendo confluir forma e conteúdo, filosofia e literatura, modernidade e classicismo.

De maneira minuciosa, usando vários estilos, gêneros e formas que a língua alemã pode oferecer, os 4.610 versos que compõem a tragédia de Gretchen, no *Fausto I*, mostram a imersão de Goethe na apresentação artística do amor, mas não o amor como simplesmente ato de amar, com o que geralmente estamos acostumados a ler em livros de romances ou de dramas, mesmo que em autores consagrados. Goethe experimenta e multiplica as possibilidades dessa palavra simples¹⁵, remetendo o leitor a uma complexidade no que diz respeito à sua ideia do amor; por sinal, bem diferente do legado fáustico. “[...] Na tradição fáustica, a sexualidade era somente um trabalho do demônio, aparecendo apenas como queda no nocivo e pernicioso e, portanto, confundido com o inumano” (SCHMIDT, *op.cit.*, p. 158, trad. nossa); porém, no *Fausto* de Goethe, a sexualidade ganhou uma dimensão própria, quase sempre ligada ao amor e inerente, portanto, ao desenvolvimento da heroína. A própria vida do Fausto rejuvenescido move-se pela esfera erótica, “esfera na qual ele aprende inicialmente a viver e a agir” (BERMAN, *op.cit.*, p. 52).

Muito mais do que apenas um verbo (*lieben*) ou um substantivo (*Eros*), o amor em Goethe é paradoxal, repleto de sensualismo e de sabedoria – ao modo platônico; opressor e libertador – ao modo moderno; desinteressado, livre, eterno e conciliador – ao modo religioso – e, sobretudo, *trágico*, uma tragicidade que reporta, em muitos aspectos, à arte trágica do classicismo helênico, não como imitação dos antigos, mas certamente como apropriação ou como atualização da poética antiga; como exemplo, vale ressaltar como o poeta alemão procurou envolver na obra a concepção do mundo e da vida como um todo, não se concentrando apenas na ação do herói, no seu percurso individual, como ocorre, em muitos casos, nas tragédias gregas. Goethe, do ponto de vista da elevação do ser¹⁶, prefere legar ao homem a possibilidade de buscar a reconciliação com a vida, o que nos faz pensar que sua poética contém não só características da

¹⁵ *Liebe* em alemão.

¹⁶ Segundo Rintelen, a poética de Goethe está relacionada à esfera do *eterno-humano*. Com essa expressão, o autor quer dizer que Goethe traduz as modalidades de seu próprio comportamento íntimo e os fatos últimos inerentes ao âmbito da existência humana, conexas ao divino. [...] “Os fatos últimos são invariavelmente de índole divina e chegamos a verificar como a ‘imagem humana traz em si a imagem da divindade’” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 72). E completa: para Goethe, “[...] a compreensão do autenticamente humano com suas fraquezas e [...] a valorização incondicional da dignidade humana estão a indicar que [...] a pessoa humana ocupa na natureza a mais elevada posição, passível sempre de aperfeiçoamento, tendo como ponto máximo de referência a Divindade” (*Ibidem*, p. 75).

arte trágica antiga, mas ainda a possibilidade de atualizar o próprio entendimento a respeito do que é o trágico na modernidade. E será a personagem Gretchen e todo o seu desfecho fatídico que nos conduzirão a discutir tais questões. Rompendo paradigmas, a figura de Gretchen coloca “fim à ideia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de Estado ou heróis” (LESKY, 1971, p. 26); Gretchen, a mulher heroína, é do povo, é pobre: ela se torna a representante da integração harmônica entre os sentimentos e a vida, isto é, a que eleva o sentimento amor tornado ação sem o desvincular dos paradoxos da vida. “Goethe consagra a mulher” – no caso em questão, Margarida – “como a guardiã da nobreza de sentimentos, e auxiliadora nossa, para consecução de tudo quanto é digno e justo, porque em sua vida a mulher efetivamente desempenhou esse papel” (SCHWEITZER, 1950, p. 64-65).

Gretchen, nas mãos de Goethe, torna-se um exemplo moral do qual decorrem múltiplos questionamentos: o que predomina no poema: a virtude, o eterno feminino ou o *eterno-humano*?¹⁷ Ainda sem respostas definitivas, o que primeiramente esboçaremos é o arrebatamento de Gretchen por um amor a Fausto fadado ao fracasso. Apaixonada, deixa-se seduzir – “[...] Fugiu-me a paz do coração/ Já não a encontro/ Procuro-a em vão/ (...) Meu peito anela por seus braços/ Pudesse eu tê-lo sem fim nos braços (...)” (v. 3374-3377). Comete excessos: “[...] Não sabes? Minha mãe matei-a!/ Afoguei meu filhinho amado/ Não nos fora ele a ambos nós dado?” (v. 4507-4510)¹⁸; e acaba confrontando-se com seus próprios valores éticos, já que, na esfera social, sempre fora rigorosa em relação às desonras de purezas esvaídas – “Quão rija era antes a ira minha/ Se errava alguma pobrezinha!/ Como exprobrava a culpa alheia/ Com valentia, a boca cheia!/ [...] e agora estou na mesma falta! [...]” (v. 3587-3580).

Mas também é esse mesmo amor que a faz, por um lado, mergulhar no desconhecido e no prazer, que a faz refletir e se desenvolver: “A criança angelical amada por Fausto desaparece diante de seus olhos; o amor faz com que ela cresça” (BERMAN, *op.cit.*, p. 54). Esse amor, por outro lado, faz Margarida entregar-se (inteiramente) à religiosidade e à resignação, clamando a Deus por piedade pela sua alma, e finalmente ser (re)conduzida do aniquilamento do feminino ao “Feminil-Impercível”¹⁹ (abençoado): “A ti me entrego, celeste Poder!/ Sou tua, Pai no eterno

¹⁷ Como expressa Rintelen. Ver nota 16.

¹⁸ Margarida, em delírios, dialogando no Cárcere com o Fausto.

¹⁹ Na tradução literal, o “Eterno-Feminino”, que por sua vez terá desdobramento na parte final do *Fausto II*.

trono!/ Salva-me Anjos, vós, hoste sublime/ Baixai ao meu redor, cobri-me!/ Henrique!²⁰ Aterro-me contigo!” (v. 4606-4611).

Nesta investigação, surgiram algumas perguntas que não terão necessariamente respostas diretas e imediatas. Uma dessas questões é se Goethe, com a tragédia de Gretchen, visava a uma crítica ao homem moderno e ao “amor moderno” tão ambíguo – ou, usando o termo de Schmidt, “ambivalente” – ou se, na verdade, o poeta estaria ainda operando com repertórios clássicos.

O que podemos indicar é que a centralidade e a elevação no tratamento do amor na tragédia de Goethe podem induzir a estudos apologéticos sobre esse sentimento, fazendo de Margarida a última representante ideal do amor – assim como tornara Helena em relação à beleza. Mas o nosso propósito vai para outra direção, pois o que pretendemos é mostrar o progressivo esclarecimento para o qual se encaminha Gretchen (e também Fausto) por meio tanto de lutas internas, travadas consigo mesma, como de lutas externas. Esse intenso embate da personagem decorre da complexidade do tema do amor na tragédia, que será problematizado sob quatro aspectos: sedução e prazer, a experiência da dor, a angústia e o sacrifício. Essa divisão didática que faremos tem como base a divisão de Schmidt, que se reporta ao amor trágico de Gretchen nas fases: sedução, inquietude, momentos de volúpia (ou modos de ação de Gretchen) e catástrofe²¹.

A) Sedução e prazer

Imerso nos prazeres mundanos, no gozo imediato e desmesurado, Fausto, agora jovem²² e disposto a tudo, apaixona-se pela bela e inocente Gretchen e a seduz. Logo que a vê pela primeira vez passando pela rua, ao sair da Igreja, Fausto, embevecido, pede a Mefisto: “Escuta, tens de arranjar-me a mocinha” (v. 2618). Mas indaga o demônio: “Aquele! [...] é jovem muito ingênua e boa/ Que foi à confissão à toa/ Sobre essa eu não tenho poder” (v. 2621-2626). Porém, a despeito dos poderes demoníacos, há grande poder em Fausto, que, mais galanteador do que nunca, faz da inocente um alvo fácil. Schmidt afirma que a “avidez sexual de Fausto” é significativa “[...] por si só” (SCHMIDT, 1999, p. 159, trad. nossa), o que indica, talvez, a mínima ou quase nula importância do aparecimento de Mefistófeles em relação à conquista de Gretchen. De um lado, parece ser insignificante a influência de Mefisto na conquista da bela jovem, já que o diabo avisa

²⁰ Outro nome para Fausto. É interessante que esse nome foi utilizado somente por Gretchen em duas situações: no *Jardim de Marta* (v. 3411) “e depois no fecho da tragédia” (MAZZARI, *op.cit.*, p. 379, n. 1).

²¹ Conf.: *Faust, Erster und Zwiter Teil: Grundlagen –Werk – Wirkung*. München: Beck, 1999, p.176-209.

²² Com a ajuda de Mefisto e obra de bruxaria, Fausto rejuvenesce.

sobre o poder ínfimo em relação a Margarida, tão fiel e zelosa a Deus e a seus preceitos. Se esse argumento for verdadeiro, significa que o desejo de Fausto por Gretchen vai além, não se limitando ao gozo restrito da sexualidade, podendo estar intimamente ligado ao amor – desinteressado e quiçá eterno. Mas esse raciocínio parece não se estender a toda a tragédia; veremos como a presença e a influência de Mefisto tornar-se-ão decisivas para as ações de Fausto e o destino funesto de Gretchen – confirmando, em muitos casos, que Fausto agira apenas em mais uma conquista, por mero gozo e prazer, que se deixou levar pela esfera mefistofélica. Mas o que, de fato, isso significa? Sem eximir Fausto de seus atos, esse argumento faz-nos pensar até que ponto o Doutor torna-se culpado, pois ainda há os argumentos de Margarida, que nunca o acusa diretamente. Berman adverte: Fausto exagera em seu sentimento de culpa, “minimizando a vontade própria e a iniciativa de Gretchen em seu caso amoroso” e que no decorrer da história vai mostrando-se não tão inocente quanto imaginamos, visto que a bela parece “captar a possibilidade de se tornar diferente, de mudar – a possibilidade de *se desenvolver*” (BERMAN, *op.cit.*, p. 54-55).

Fausto, com uma fixação irredutível por Gretchen, inebriado por uma paixão ardente, não mede esforços para ter Gretchen em seus braços, e se principia o que se pode chamar de sedução, fascínio, prazer. A jovem Margarida é afetada por sentimentos novos. A pacata vida da “mocinha do campo” transforma-se com a imersão nos mistérios do amor, da paixão e da sexualidade.

Com artimanhas mefistofélicas, para seduzir a bela Gretchen, Fausto inicia por adorná-la com jóias, diante das quais Gretchen, de imediato, descobre-se perturbada e bem “afeita às coisas mundanas mais do que Fausto espera” (*Ibidem*). Afirma Mefistófeles: “Irrequieta anda ela/ Não sabe o que quer, deve e anela/ Tem sempre as jóias no sentido/ Mais ainda quem lhas tem trazido” (v. 2849-2852). Presenteada pela segunda vez, Margarida transgride sua primeira regra moral: encantada e maravilhada com um estojo de jóias, bem mais rico do que o primeiro, lamenta-se por não poder ostentá-las: “Que pena não poder deixar que eu seja/ Vista assim na rua ou na igreja”²³ (v. 2890). Fausto intensifica suas investidas, com sentimentos ambíguos que teme exprimir: “E a esse fervor que me consome,/ De infindo, eterno, eterno, dou o nome,/ Do inferno é jogo mentiroso e oculto?” (v. 3060-3067) – mas está convicto de sua conquista e do enamorar-

²³ Margarida refere-se “às prescrições que proibiam a uma jovem burguesa ostentar jóias como essas” (MAZZARI, *op.cit.*, p. 305, nota 2).

se com Gretchen – que já começa a efetivar-se na esdrúxula aproximação e relação de Mefisto e Marta – a “vizinha alcoviteira”.

Gretchen, no jardim de Marta, passa a saborear miúdas carícias com Fausto e conversas mais soltas. Nessas cenas significativas do jardim, passamos a ver outros sentimentos e outras ações da tragédia de Gretchen. O ambiente pitoresco do *Garten* é fulcral para os argumentos sedutores de Fausto, pois “os desejos que o conduziram a Gretchen são tão autênticos quanto tudo o que ele encontra nessa idílica paisagem” (*Idem*). Schmidt acentua as cenas do jardim comparando-as com a tradição religiosa: “[...] os jardins simultaneamente como Paraísos; [...] jardins das delícias, dos prazeres; lugar de harmonia idílica e lugar de queda no pecado (SCHMIDT, *op.cit.*, p. 160, trad. nossa). E não é por menos que Margarida, no *Jardim*, ligada à cena *Caramanchão*²⁴ e *Quarto de Gretchen*, viola sua segunda regra moral: inquietude, estremecimento e, por fim, os momentos aprazíveis ao lado de Fausto²⁵.

A violação dessas regras, como se sabe, tem efeitos sobre a vida de Gretchen. Mas fazemos questão de evidenciar que nosso estudo está direcionado à ideia de que esses efeitos não são, necessariamente, apenas negativos. O diálogo de Margarida com Luisinha, na fonte, (v. 3542-3580) já é o indício dos acontecimentos desafortunados que esperam a bela menina, mas, diante de tudo o que viveu e vive, Gretchen declara-se também impenitente, sentindo-se à vontade nesse novo universo de amor e sexo: “... Mas, tudo o que pra tal me trouxe,/ Céus! foi tão bom! ah, foi tão doce!” (v. 3587). Essa afirmação de Margarida também evidencia a audácia de Goethe no plano dos costumes e dos interditos morais²⁶. Ousado para uma época em que o feminino não tinha espaço e, muito menos, voz, o poeta trabalha, de maneira positiva, “a essência, a substância do elemento feminino”; apresenta “uma sensualidade ‘pura’ que desabrocha naturalmente e que jamais é vista como denúncia do pecado” (*Ibidem*, p. 157). Essa sensualidade “pura” de Margarida parece não ser contrária à sensualidade “instintiva” de Fausto,

²⁴ Ou, como nos informa Mazzari (*op.cit.*, p. 351) na tradução literal, “uma casinha de jardim”.

²⁵ Momentos estes que são implicitamente deixados à disposição da “capacidade imaginativa do leitor” (*Ibidem*, p. 377).

²⁶ Goethe chama-nos a atenção pela grandiosa maneira como explora o *feminino* na tragédia de Gretchen e no *Fausto II*, ao aludir novamente à beleza transcendente de Helena. Mas é impressionante como o poeta abre espaço a esse tema em outras obras. Por exemplo, em *Os sofrimentos do Jovem Werther*, encontramos a candura e a doçura de Lotte que cuida de seus irmãos como filhos e que desperta tanto amor ao Werther; em *As afinidades eletivas*, vemos a meiguice de Ottilie e a prudência e a integridade de Charlotte; na tragédia *Clavigo*, há a ternura e a insegurança de Maria, que chega a nos comover, em oposição ao espírito de liderança e firmeza de sua irmã, Sofia; já na tragédia *Estela*, há Lúcia e Cecília – prudentes e fortes, em oposição à amabilidade e à sensibilidade de Estela. No decorrer de nossa pesquisa, evidenciaremos melhor essa esfera trabalhada por Goethe.

mas elas se tornam polares, na medida em que a sensualidade de Fausto dá-se na conjectura da eterna insatisfação ou, como assevera Schmidt, “na singular marca do pecado” (*Ibidem*, p. 157).

Goethe (re)cria, na figura de Fausto, o homem moderno que reflete e critica os excessos do cientificismo do século XVIII, mas também um ser humano que “abandona as certezas das antigas dicotomias medievais entre a matéria e o espírito, abraçando as incertezas do mundo contemporâneo, onde os desejos”, a sexualidade e a paixão, “se multiplicam além da capacidade de serem saciados” (ROCHA JUNIOR, 2008, p. 2). Fausto aparece em vários momentos em ações “ambíguas”, às quais sempre faltará “a clássica harmonia entre corpo e alma espiritual” (SCHMIDT, *op.cit.*, p. 159, trad. nossa). Essa “falta” ou desarmonia, essa sensualidade mais “animal, instintiva” – *naturale* – que agora se torna tão inerente à personalidade de Fausto e que seduz Margarida de forma tão idiossincrática, provoca questões específicas sobre a sedução entre esses dois amantes, o que enseja outro questionamento: por que seduzir Gretchen? Fausto, aparentemente, é o oposto de Margarida: sábio, em busca de saberes científicos, de segredos que desmantelam céus e terra, move-se sempre em busca do ilimitado, pela negação e pelo incessante eterno-masculino que o habita; já Gretchen pousa na simplicidade da natureza, no ingênuo e na afirmação, “na mais singela e graciosa limitação” (*Ibidem*, p. 162). Mefisto encoraja Fausto e o concede uma confiança tão grande em si mesmo “que, junto com seu anterior brilho e energia, são suficientes para seduzir qualquer mulher” (BERMAN, *op.cit.*, p. 52); não obstante, Fausto insiste na simples forma da natureza, isto é, persiste na sedução da provinciana, inocente e infantil Gretchen, na humilde cristã.

Ao se referir ao tema da natureza, Goethe confirma a herança de Rousseau, ressaltando, ao mesmo tempo, uma natureza expressiva e um fundamento do homem para tudo o que deva ser e produzir. Essa nítida relação entre os autores, que examinaremos minuciosamente na seção 2²⁷, revela que Goethe aprofunda-se no tema da natureza e, com base nele, constrói um Fausto racional, mas intimamente ligado a esse ambiente bucólico – o único que lhe fornece energia suficiente para confrontar seu ser natural com o seu ser social historicamente constituído e perceber uma razão humana opressora e limitada. E é esse confronto que o aproxima da crítica de Rousseau.

B) A experiência da dor

²⁷ Na seção 3.3.2, “Goethe, Rousseau e Kant: liberdade e moral”, voltaremos a relacionar o pensamento de Rousseau com a poética de Goethe, especificamente sob o contexto da liberdade e da moral.

Consumado seu desejo por Gretchen, Fausto a abandona, e a heroína desamparada é entregue à mais dura dor e solidão, restando-lhe lembranças e súplicas à *Mater Dolorosa*: “[...]Inclina/ Ó tu das Dores, Mãe Divina/ (...) Só tu sabes, mais ninguém!/[...] Por onde ande, onde eu for/ Que dor, que dor, que dor/ Meu coração traspassa!/ Mal a sós me demoro/ Eu choro, eu choro, eu choro/ Meu peito se espedaça [...]” (v. 3590-3610). Mas é por meio da elevação trágica da experiência da dor e do aniquilamento do feminino, vividos como filha, irmã, amante e mãe, que Gretchen reencontra-se consigo e adquire consciência de seu próprio ser. Ainda no contexto de “violação” de suas próprias regras morais a favor do amor por Fausto, Margarida, de forma não intencional, mata sua própria mãe. Seduzida e persuadida para receber Fausto tranquilamente em sua casa, Gretchen dá à própria mãe uma dose de bebida preparada por Mefistófeles e, pensando ser sonífero, comete o matricídio. Em seguida, como irmã, chora a morte do irmão, Valentim. “Meu mano! Que infernal tormento!” (v. 3770). Tentando vingar os “males” sofridos por Margarida, Valentim entra em confronto com Fausto e Mefisto, porém acaba atingido por um golpe fatal.

Mas os infortúnios de Margarida não param. Exposta, na esfera social, à desonra – está grávida. É presa e condenada à morte, todavia antes, em delírios constantes, afoga o próprio bebê, recém-nascido²⁸: “[...] Afoguei meu filhinho amado/ Não nos fora ele a ambos nós dado? (v. 4510)”. De maneira contraditória, o que era para ser o fruto do amor de Fausto e Gretchen, o único elo dos dois amantes – *um filho* – torna-se apenas lembranças dolorosas para a jovem. Os momentos de descoberta, de alegria, mas também de tristeza, de desespero e solidão, são agora revestidos em um filho morto²⁹. Diante da agonia insuportável, resta alguma esperança de vida ou desse amor a Gretchen? Fausto é um pactário, o amor e o sacramento são mandamentos divinos. O que restará, então, como mulher, à jovem Margarida?

²⁸ Cenas deixadas implícitas por Goethe.

²⁹ No desenvolver de nossa pesquisa, tentaremos esmiuçar a relação de Goethe com o *amor*, a maternidade e a morte, isso porque não é a primeira vez em que filhos nascidos de relações amorosas mal sucedidas são levados à morte pelo poeta. O filho de Eduard e Charlotte, gerado em uma fase conturbada vivida pelo casal, é deixado aos cuidados de Otilie (o verdadeiro amor de Eduard), mas a criança sofre um acidente e morre (*As afinidades eletivas*). No *Fausto II*, Helena, por mais que vivencie seu amor fantasmagórico, alegórico com Fausto, perde seu filho, *Eufóron*, que se arremessa nos ares “almejando juntar-se aos combatentes pela liberdade grega” (MAZZARI, 2011, p. 441, nota 28). E ainda no *Fausto II* (terceiro ato) Goethe mostra que a única criança gerada não foi através de uma mulher, e, sim, feita em laboratório por Wagner – a figura do Homúnculo. E o curioso é que, antes de se encontrar com a bela Helena, Fausto tem que passar pelo reino das *Mães*, no qual Mefistófeles considera o mais difícil, “o inexplorável, o que não há trinco a correr, nenhum cadeado; o ermo, a solidão (...)” (v. 6.225).

Sob a mesma perspectiva do primeiro ponto (sedução e prazer), seguiremos a hipótese de que a dor, a perda, a culpa e a solidão, como experiências vividas, não representam uma ação de destruição do sujeito, da pessoa Margarida, e, sim, uma reconstrução. “À medida que o caso evolui, Gretchen aprende a ser ao mesmo tempo desejada e amada, [...] ansiosa e amorosa; é forçada a desenvolver muito rápido um novo sentido de si mesma” (BERMAN, *op.cit.*, p. 54). Há uma (re)construção e um desenvolvimento da personalidade de Gretchen, personalidade essa que intriga o leitor, já que, conforme seu desolamento, toma consistência e a faz “elevar-se”. Fausto reage em sentido oposto na *Noite de Valpurgis*³⁰: divertindo-se, envolvido pelo êxtase, por delírios e sortilégios, parece ser movido pelos princípios dionisíaco da embriaguez, da sexualidade, da falta de medida, “das formas que voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental – o Uno primordial – onde só existe lugar para a intensidade” (DIAS, 1997, p. 15) e também para o inconsciente e a insensatez.

Goethe, na *Walpurgisnacht*, faz a sexualidade surgir como uma ameaça coletiva e anônima por meio de uma sexualidade perdida. A longa extensão dessa Noite [...] permite compreender como Goethe dedica-se ao tema numa forma de autocompreensão da própria sexualidade [...] (SCHMIDT, *op.cit.*, p. 158, trad. nossa).

O desencontro fica nítido em relação à atitude de Margarida, à forma como a menina-mulher efetua, após o intenso sofrimento, a possibilidade da redenção. Diferente do princípio dionisíaco que usurpa Fausto – utilizando aqui termos nietzschanos –, Gretchen parece mover-se pelo campo apolíneo, do caos transformado em ordem, do feio tornado belo; do lado alegre da vida ou do que transforma a dor, a tristeza e o sofrimento nas mais significativas e enaltecidas experiências. Daí que, ao investigarmos como o esgotamento do feminino reestrutura-se, perguntamos se a tragédia opera no plano de um amor carnal ou se precisamente o perecimento já aponta para um amor “moral”. O amor cego e avassalador, mas igualmente moral, de Margarida por Fausto torna-se muito mais enriquecido quando o poeta parece vincular o amor ao natural, ao instintivo, assim como pensava Rousseau ao fazer questão de diferenciar o amor “puro”, gratuito, do amor moral – advindo da sociedade e de seus costumes. Essa questão será discutida levando em conta as leituras do jovem Goethe e sua fase romântica rousseauísta.

Há, em muitos estudos críticos, uma visão muito negativa sobre Fausto³¹. Legam ao Doutor faces mais inescrupulosas do que o contrário. Berman observou que geralmente Fausto é

³⁰ Conf. Mazzari (*op.cit.*, p. 433).

³¹ Na *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, no subcapítulo *O prazer e a necessidade*, Fausto é citado como a consciência hedonista que sai em busca de sua felicidade e sua liberdade; uma figura da consciência individual que

apontando como “um intelectual não-conformista, um marginal, um caráter suspeito”, ou “símbolo de irresponsabilidade política e indiferença à vida” (BERMAN, *op.cit.*, p. 39). Não é o caso aqui de atribuir ou retirar a culpa de Fausto à desdita de Margarida, como já dissemos, mas, para evitar equívocos, é necessário que examinemos o problema da culpa no interior da tragédia. Seria a experiência da dor de Margarida extensiva a Fausto? Na obra, Goethe parece não deixar muito explícito o sofrimento de Fausto, predominando apenas a visão que o “danado” tem sobre os tormentos vividos pela jovem; assim, em um estado extático, na noite de *Valpúrgis*, acentua certo remorso: “Mefisto, ao longe e a sós/ Não vês uma formosa e pálida donzela?/ Com lentidão se arrasta para nós,/ De pés atados é o andar dela./ Confesso-o, julgo-a parecida/ com minha boa Margarida” (v. 4185-4189). O sentimento de pesar e a dor de Fausto talvez não possam ser iguais à intensidade da dor e da culpa vivenciadas por Gretchen, que agora vive a pedir clemências à Mãe Divina, contudo certo abatimento de consciência que o toma é bem expressivo, tanto que Fausto parte na tentativa de libertar a amada: “Quanta delícia! Que penar!/ Fugir não posso àquele olhar./ Como já de ornar aquele colo esguio/ Um único, purpúreo fio,/ Fino qual lâmina de faca!” (v. 4201-4205).

C) A angústia

Gretchen é encarcerada. Presa e à espera da má sorte, canta uma triste canção, cuja história parece revelar seu próprio estado de alma: “Minha mãe a perdida,/ Que me matou!/ Meu pai malandro,/ Que me tragou!/ Minha irmãzinha pequenina/ A ossada na campina/ Guardou, junto à lagoa [...]” (v. 4411-4420)³². Mas eis que surge Fausto: “[...] Psiu, quieta! libertar-te, vim” (v. 4424). Mas Gretchen está atônica e reflete. E, ao refletir, angustia-se por ter consciência da liberdade física e de seu amor como possibilidade. É Fausto, na prisão, que desperta essa consciência em Margarida. “[...] É a voz do meu amante!/ [...] Estou livre! ninguém me impedirá! [...]” (v. 4461). Até então, não havia a possibilidade da liberdade física. Mas, por mais paradoxal

se volta ao seu ser-para-si, para a singularidade, tendo como consequências o desprezo pela ciência, os conhecimentos da observação, as leis, os costumes da existência, além de considerar como único ser a efetividade de sua própria singularidade. “Na medida em que tal consciência se elevou da substância ética e do ser calmo do pensamento, o ser-para-si, deixou para trás a lei do etos, e do ser-aí, os conhecimentos da observação e a teoria. Ficou tudo para trás como uma sombra cinza evanescente (...)”. (HEGEL, 2005, p. 256, §360). Fausto representa, para Hegel, a fase da individualidade moderna, a etapa em que “expressa o destino da autoconsciência que atingindo o momento do para-si (*Fürsich*) na teoria e na ciência mediante a observação (*Beobachtung*), sente a necessidade de abandonar violentamente esta teoria e a universalidade alcançada, pois a consciência pensa que esta teoria não corresponde aos verdadeiros interesses a que ela chegou na autoconsciência (...) e assim [...] entrega-se ao espírito terreno, ao prazer” imediato (WERLE, 2001, p. 169). Para complemento dessa, conf. nota 35.

³² A respeito da origem e da história da canção utilizada por Goethe, v. Mazzari (*op.cit.*, p. 503, nota 1).

que seja, é essa angústia no cárcere ou – como Gretchen o designa – “o sagrado asilo” (v. 4603) que a faz livre, livre de seus tormentos internos, que a fortifica para mais bem refletir, escolher e adquirir sua liberdade e sua independência não somente afetiva, mas também efetiva em relação ao finito.

A angústia³³ de Margarida faz com que ela opte por outra liberdade que parece não estar mais nesse plano, e, sim, em outra dimensão – a liberdade espiritual. E o que é exatamente essa liberdade? Procuraremos analisar se o amor de Gretchen é, de fato, um amor libertador ou se a liberdade e a independência são exigências que apontam apenas para uma dimensão religiosa do amor. Para contestar ou afirmar essa ideia, temos que investigar, ainda que brevemente, as reflexões sobre a moral e a liberdade em Kant (1704-1824), contemporâneo de Goethe. Tentaremos buscar no filósofo iluminista um suporte conceitual-teórico para as problematizações referentes à liberdade e à moral como algo puramente racional, não obstante sabermos, de antemão, que, para Goethe, a liberdade estende-se também ao sensível e ao desejo. Prova disso é a própria figura de Fausto. Contudo, Margarida percorre um caminho contrário ou duplo: a partir da realização de seus desejos, inicia-se a conscientização e a defesa de suas ideias, mesmo que aparentemente confusas. A bela consegue julgar, especular e medir até que ponto deve aceitar ou negar tal liberdade, e, nesse julgamento, encontra-se tangente a racionalidade. “[...] Goethe mostra que ela” (Gretchen) “se torna cada vez mais esperta, pois só através da inteligência é possível enfrentar os abalos emocionais que está vivendo” (BERMAN, *op.cit.*, p. 54). Essa questão é muito interessante e possibilita que a reflexão sobre a moral desdobre-se em duas direções:

- 1) Já que tanto a moralidade quanto a liberdade da heroína parecem também assentar na racionalidade, até que ponto Goethe adere a uma forte tendência da sua época e aos preceitos filosóficos de Kant para justificar a escolha da liberdade (espiritual, e não física) de Margarida?

³³ A angústia vivida por *Gretchen* carrega esse aspecto fideísta que a favorece e a prepara para a “Providência”. É interessante que essa questão parece antecipar – em cinquenta anos – o filósofo dinamarquês Kierkegaard (1813-1855), que, em seus escritos sobre *O conceito de Angústia*, sob um viés religioso, mostra “a grandeza da angústia ao anunciar antecipadamente o grau de perfeição” do ser que, tanto mais intimamente a sente, mais aumenta sua magnificência (KIERKEGAARD, 1968, p. 69). A novidade da poética goetheana é a de que a angústia eleva-se no mesmo plano de outros sentimentos, como a dor, o sacrifício, o amor, a solidão, a culpa e o perdão. Não somente a angústia possui a intensidade e o caráter propulsor para a “construção” do sujeito, mas também os têm outros sentimentos, outras vivências e outras ações, como o trágico e o desejo.

- 2) Se Goethe é herdeiro dos ideais de Rousseau, por que, então, não fazer de Gretchen um ser que volte o olhar inteiramente para suas leis internas? Por que ela não afirma seu coração contra o mundo e aceita logo a liberdade que Fausto oferece a ela?³⁴

Goethe não precipita o desfecho. Como afirma Berman, o poeta “despertará em Gretchen modos de ação e interação que são exclusivos dela. Seu caso de amor irá dramatizar o trágico impacto – a um tempo explosivo e implosivo – de desejos e sensibilidades modernos em um mundo tradicional” (*Ibidem*, p. 52). Goethe insere-se numa sociedade moderna, mas não transpõe totalmente essa carga de responsabilidade moral à sua personagem religiosa e devota. Coerente com sua filosofia da natureza, Goethe prefere evitar o dogmatismo kantiano e se aproximar mais de Rousseau, que, visto pelo todo de sua obra, e não apenas pelo *Contrato*, não se adequa nem ao individualismo nem ao coletivismo, mas, de forma paradoxal, ajusta-se à ideia de mudança individual, que diz respeito à educação, à moral e à família. O percurso de Margarida pode, nesse sentido, tornar-se belo quando visto como desabrochar do sujeito que se transforma internamente – o que lhe possibilita dar adeus àquele “mundinho fechado” em que vivera. Goethe marginaliza Margarida, mas também confere à sua protagonista a exemplaridade que aponta para uma lei universalmente obrigatória para todos, uma lei na qual “deve desaparecer qualquer traço de capricho ou de arbitrariedade”, para, assim, talvez não aniquilar as ideias de direito e de Estado. E o caminho de Fausto não é menos árduo, porém é diferente. É um caminho frutífero, que “pode ajudar o indivíduo a sobreviver e a lutar contra o velho mundo com mais possibilidades de êxito à medida que o tempo passa” (*Ibidem*, p. 59), mesmo que, para isso, tenha que mergulhar em um individualismo profundo³⁵.

D) O sacrifício³⁶

³⁴ Todas estas questões serão trabalhadas seção 3.3.2, “Goethe, Rousseau e Kant: liberdade e moral”.

³⁵ A temática do individualismo torna-se constante na poética de Goethe e outros pensadores modernos. Werle faz uma observação interessante no que diz respeito à estética moderna de Goethe e Schiller. Segundo o crítico, os dois pensadores assemelham-se na forma estética, “por procurarem ampliar o sentido do drama do caráter instalando-o num contexto mais amplo de relações mundanas concretas”. Em outras palavras, “ambos tentaram reconstituir a individualidade orientada para um compromisso com o mundo, tal como isso ocorria na tragédia antiga. O quadro geral, portanto, da poesia de Goethe, e também na de Schiller, é o de buscarem 'reconstruir a autonomia individual'; é o de apresentarem personagens entregues à subjetividade, ao sensível, mas que aos poucos tornam-se compromissados com o outro, com a sociedade e com seus princípios ético-morais (WERLE, 2001, p. 174).

³⁶ O sacrifício, em Goethe, confirma como o clássico está presente no *Fausto*. Por mais que o sacrifício de Margarida tenha um requinte moderno que envolve o período do início da formação estética de Goethe – o movimento romântico –, é nas tragédias gregas (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) que a temática aparece constantemente, a qual muito influenciou o poeta alemão. Exemplos dessas tragédias não nos faltam. Em *As Fenícias*, de Eurípedes

Margarida, ao adquirir consciência-de-si, ao se reconhecer como sujeito moral, sacrifica o amor em nome da ética. Ela renuncia à vida e ao amor de Fausto. Existia a possibilidade de acompanhar o amado e viverem o novo, o diferente, mas refletindo, não se entrega a essa ação nem a esse sentimento; não consegue separar-se de seu *ethos*: sua singularidade não está acima da universalidade (e aí aparece novamente a filosofia moral de Kant). Muito mais do que viver apenas experiências amorosas, de sexualidade ou de paixão, Gretchen não quer romper com a sociedade e, muito menos, com Deus; optar pela liberdade terrena parece ser o mesmo que optar por sua prisão espiritual.

Com uma consciência religiosa intensa, a personagem recusa-se a prolongar a experiência do amor como outrora. Os grandes momentos de volúpias não se perdem, transformam-se em energia propulsora para a própria redenção de Gretchen. Pretendemos examinar, ao longo da pesquisa, portanto, como Goethe entrelaça, no *Fausto*, classicismo e modernidade, especialmente ao tratar sobre o amor relacionado com o sacrifício, porquanto, ao abrir mão de si mesma e da paixão de Fausto, Gretchen renuncia à própria vida e, assim, como Aquiles, entrega-se antecipadamente à morte. No entanto, teria a morte de Margarida um significado próximo à *bela morte* projetada nos grandes heróis clássicos? Qual o significado desse recurso estético que evidencia uma batalha que não está nos campos de guerra, mas internamente como luta subjetiva que oscila entre os planos da liberdade e do ético, do amor e da devoção, como o que acontece na vida de Gretchen?

Na perspectiva que adotamos, é essencial voltar primeiramente para o referencial antigo, precisamente Platão (no *Banquete*), e “a reflexão sobre a natureza do amor” – reflexão que se estenderá até Hegel (1770-1831), que também se dedica a uma análise da essência do amor – em se tratando de arte romântica – nos *Cursos de Estética*. Dessa forma, na seção 2 desta pesquisa, sempre em diálogo com a poética de Goethe, veremos como Platão elabora a teoria do amor ligada ao plano do conhecimento, evitando, assim, os discursos retóricos, ideológicos ou culturais, que isolam o tema do amor, dado que, como acentua Castro, o *Banquete* é indispensável para não “restringir a questão do amor às dimensões de Eros meramente como

(episódio 3, v. 834-1018), como preço da salvação de Tebas, os deuses exigem o sacrifício de Meneceu, filho de Creonte. Em *Alceste* (prólogo, v. 1-76), também de Eurípedes, a esposa de Admeto aceita sacrificar-se e morrer para salvar o marido, como ordena Apolo. Em *Áulis*, de Eurípedes (talvez a que tenha mais comovido e inspirado Goethe) Ifígênia (filha de Agamênon) é sacrificada depois que a deusa Ártemis exige-a para permitir que os barcos gregos naveguem em direção a Troia (v. 1-163). Também há o sacrifício da jovem Polixena, em *Hécuba*, de Eurípedes; das personagens Andrômaca, Medéia e outras (THIERCY, 2011, v.821).

relação erótica de *dzoé*, mas temos que nos aprofundar para apreender o amor a partir do *logos* enquanto lugar da sabedoria, da *philos-sophia*” (CASTRO, 2012, p. 189). Já em Hegel, buscaremos entender não apenas o amor elevado à totalidade do Absoluto (já que o amor entre Fausto e Gretchen alcança o “Absoluto na interioridade”), como também o amor privado da razão, da intelectualidade, dito “verdadeiro” e sustentáculo espiritual das relações naturais. Afirma Hegel: “A verdadeira essência do amor consiste em abrir mão da consciência de si mesmo, em esquecer-se num outro si mesmo, [...] em ter-se e em possuir-se pela primeira vez a si mesmo neste perecer e esquecer” (HEGEL, 2000, p. 275).

É evidente que os quatro pontos levantados (sedução e prazer; experiência da dor; angústia; e sacrifício) estão interligados com os encadeamentos trágicos de Gretchen e também com os de Fausto. Entretanto o direcionamento dos personagens³⁷ e a riqueza com que esses conflitos subjetivos dão-se mostram que, por um lado, Goethe, de certa maneira, afirma sua sociedade, mas, por outro lado, também a nega e, por fim, parece transcendê-la, de modo que seu olhar está simultaneamente atento ao passado e ao futuro. E é somente por meio dessas análises e dessas referências da antiguidade e do debate moderno que Goethe estabelece é que poderemos, de modo mais seguro, tentar esboçar respostas condizentes com as problematizações inseridas nesta pesquisa, pois um suporte teórico e consistente torna-se essencial para a compreensão de uma obra monumental como o *Fausto* de Goethe.

1.1 Modernidade e classicismo no *Fausto* de Goethe

1.1.1 O período romântico

Antes do movimento romântico propriamente dito, surgiu, na Alemanha, por volta de 1770, o que se convencionou chamar de *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). De acordo com as informações de Rosenfeld, o objetivo desse movimento era “radicalizar as tendências de emancipação das letras nacionais”, bem como “intensificar a revolta intelectual contra o absolutismo” e acentuar “as feições empiricistas, geralmente associadas ao racionalismo popular

³⁷ Assim como Margarida, mas sob uma perspectiva diferente, notaremos que a “danação espiritual” de Fausto não é vazia de indeterminação e, muito menos, uma “efetividade morta” – fazendo aqui alusão aos termos hegelianos.

do Século das Luzes” (ROSENFELD, 1968, p. 46). Porém, o que se percebeu até meados de 1780, foi uma revolta contra a razão, um “violento impulso irracionalista” (*Idem*). Como principais destaques desse pré-romantismo, temos os dramaturgos H. L. Wagner (1747-1779), Goethe, Lenz (1751-1792), Leisewitz (1752-1806), Klinger (1752-1831) e Schiller (1759-1805). Um dos inspiradores mais importantes do movimento é Herder (1744-1803), seguidor dos ideais de Shakespeare. Herder tentou combater as regras do mundo antigo retomadas na modernidade e criticou severamente as ideias em que afirmavam as leis estéticas como eternas. Rosenfeld observa que essas duas décadas “rematam os esforços multisseculares do humanismo alemão, e que se distinguem pela plenitude e maturidade das realizações literárias, tanto na poesia como na prosa e dramaturgia” (*Ibidem*, p. 47).

No pré-romantismo, a revolta dos jovens era precisamente contra a literatura tradicional. Essa revolta, “bem mais violenta por sinal que a de Lessing” (1729-1781) décadas anteriores, era articulada contra o absolutismo, o que gerava um acentuado pessimismo não somente local, como também na sociedade e na civilização como um todo. “O conflito entre indivíduo e sociedade, em vez de ser analisado como fenômeno histórico, é muitas vezes julgado inevitável, fatal” (*Idem*). Ou seja, no pré-romantismo, o que prevalece é

a exaltação e emancipação anárquica do indivíduo, objetivo que implica naturalmente o conflito não só com determinada sociedade histórica, mas com a sociedade como tal, qualquer que seja. A incompatibilidade entre indivíduo e sociedade, tema típico do ‘Sturm und Drang’ (e aliás, de muitas correntes do romantismo posterior), torna-se um dos motivos fundamentais do ‘Weltschmerz’ (dor do mundo), tão característico da época romântica. A grande prisão do absolutismo alemão tende a tornar-se, portanto, na concepção dos jovens ‘gênios’, em cadeia eterna, absoluta. O homem genial – Prometeus e Fausto ao mesmo tempo – é fatalmente condenado a definhir no cárcere do mundo. Em última análise esse conflito trágico só pode ser solucionado pela morte. Assim, boa parte da dramaturgia do movimento gira em torno do conflito entre o herói elementar, ligado à natureza (Rousseau), e a sociedade civilizada em geral (*Ibidem*, p. 47-48).

Os pré-românticos viam a sociedade como um todo “concretizado pelos traços marcantes do absolutismo” (*Idem*) e entendiam que era preciso acabar com essa forma “definida” e sólida. Desse modo, o que geralmente manifesta-se nas obras desse período é uma luta constante “pela liberdade política, amorosa ou religiosa” (*Idem*); uma luta contra os limites, as normas impostas e convencionais por um sistema que já apontava crises. Schiller, por exemplo, no seu drama *Intriga e Amor* (1784), como ressalta Rosenfeld, mostra “a luta pela liberdade política e amorosa, limitada pelas diferenças entre as classes” (*Idem*). Outra questão interessante tratada pelos pré-românticos era o tema sobre o infanticídio que ocorria entre as mães solteiras. Tal assunto surge na peça de H. L. Wagner *A Infanticida* (1776), como também na tragédia de Margarida, no

Fausto. A peça de Kingler, por exemplo, *Tempestade e Ímpeto* (1776), que deu nome ao movimento, não é apenas um drama amoroso, é também uma crítica e uma demonstração desse espírito de mudança e transformação que arrebatam os artistas da época. Nessa peça, Kingler volta o olhar para a “América do Norte, durante a Guerra da independência, onde se expandem os vigorosos ‘heróis naturais’ do autor, cansados das limitações da velha Europa e embriagados pelas ideias de Rousseau” (*Ibidem*, p. 49).

Todo o pré-romantismo deu força e vigor para efetivar o romantismo alemão, que, por sua vez, consolidou-se por volta de 1800, estendendo-se até 1830. Seguindo a mesma linha do movimento anterior, os românticos, como diz Rosenfeld, “são excessivamente subjetivos e procuram demasiadamente a auto-expressão individual para que pudessem criar personagens autônomos, objetivos, de vida própria” (*Ibidem*, p. 60). Porém uma afirmativa tão rigorosa assim pode gerar compreensões deturpadas sobre tal movimento. Obviamente a manifestação da subjetividade no romantismo era forte, mas não se limitava a essa expressão interior³⁸.

É na atmosfera envolta pelo tema da natureza que os românticos encontram motivação e satisfação. Nesse ambiente, a poesia romântica “revela-se muito mais uma disposição de ânimo (paixões) que pensamentos” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 108). Mas não são apenas simples emoções, são sentimentos verdadeiros, “manifestações efetivas” oriundas da essência do homem. As criações românticas podem, muitas vezes, levar os personagens ao desequilíbrio, mas também podem “desencadear e suavizar o extraordinário caos de nossos sentimentos, tristeza e nostalgia [...]. É como na música romântica de Richard Wagner, vem ela a ser ao ‘caos criador’, exprimindo a nossa eterna mutabilidade, o irracional antes mesmo de qualquer interpretação” (*Idem*). Para Rintelen, Baudelaire caracteriza o período romântico como “criação de uma magia sugestiva que abrange simultaneamente o objetivo e o subjetivo” (BAUDELAIRE *apud* RINTELEN, p. 109); Essa ideia é interessante, pois nos faz lembrar que a subjetividade dos

³⁸ Segundo Rintelen, por exemplo, não é fácil fazer um esquema uniforme do romantismo, “dada a grande heterogeneidade dos seus aspectos e das transformações que sofreu durante a sua evolução” (RINTELEN, 1949, p. 104). Assim, fazendo um panorama da “índole romântica”, Rintelen discorre que, de fato, na maioria das vezes, os românticos voltam-se mais aos sentidos e menos ao “querer-viver”. Entretanto essa “índole romântica também se exterioriza pela forma *ativa* [...]. Prescinde do imaginário e do intuitivo mas intenta uma revolta titânica contra o destino” (*Ibidem*, p. 105, grifo do autor). Como, no movimento romântico, há diferentes grupos, com variadas características, pode no caos “o romantismo assumir perigosas formas de manifestação (*Idem*). No entanto, muitas vezes deve-se a esse subjetivismo o surgimento do “eu genial”, criador, em que o homem romântico não mede esforços para “apreender a infinita extensão da *natureza* [...]” (*Ibidem*, p. 108, grifo do autor). O “realismo expressivo” e o “gênio criador” fazem parte dos princípios dos românticos justamente por se revelar contrários à “estilização extrema e à tipização do classicismo” (ROSENFELD, *op.cit.*, p. 49).

românticos surge como manifestação e crítica de uma época controladora e limitada para as criações. Não podemos perder de vista que o que o romantismo pretende é “um espírito *completamente livre* e anárquico, que desrespeita tudo quanto for convenção e formalismo” (*Ibidem*, p. 110, grifo do autor). Ou seja, os românticos não almejam um acabamento convencional, finito de uma obra, porque seus objetivos extrapolam qualquer forma de realidade no sentido de algo determinado.

A espiritualidade romântica não quer adorar um determinado sentido disciplinador e ainda muito menos exibir sentido e finalidade. Ela não indaga da existência ou não de um valor qualitativo dentro de uma casca. O bem e o mal não são discernidos de maneira absoluta. O romantismo não procura obedecer a uma ideia-mestra perfeitamente definida. A ironia romântica tem consciência da falência de todas as formas interpretativas e sabe perfeitamente que o oscilante não pode tornar-se conteúdo de um pensamento. Só o ilimitado, o infinito é que admite um sentido espiritual. Assim, o romântico ama a estupenda liberdade e a irresponsabilidade. F. Schlegel, por isso quer ‘abolir o juízo que pensa com acerto e nos transporta à bela confusão da fantasia, ao caos primitivo’. [...] O espírito romântico procura ser infinitamente criador, sem recorrer a um modelo original, já que toda forma interna, toda medida externa e todo isolamento lhe constituem falsa limitação culposa, acanhada prisão que refugiamos com medo da plenitude da vida. (*Idem*).

Segundo Rosenfeld, vários países da Europa (França, Itália, Espanha e outros) tiveram grande expressividade na dramaturgia romântica, mas nenhum desses países teve “feições tão radicais” e significativas “como na Alemanha” (ROSENFELD, *op.cit.*, p. 60). Esse fato deve-se também à grande contribuição de August Schlegel, que traduziu Shakespeare – o qual, “vertido para a língua alemã moderna, é mais acessível aos alemães que o Shakespeare genuíno dos ingleses, encerrado na língua elisabetana” (*Ibidem*, p. 61). Schlegel traduziu mais de dezesseis peças do poeta inglês entre 1797 e 1801. Depois de Martinho Lutero, Schlegel tornou-se peça central na Alemanha no que diz respeito à “arte de traduzir” (*Idem*). Em relação a grandes criações alemãs, poucas obras dos movimentos pré-romântico e romântico “conseguiram resistir ao tempo e manter-se vivas nos palcos ou nos livros” (*Ibidem*, p. 50). As obras do jovem Goethe e do jovem Schiller, afirma Rosenfeld, fazem parte da literatura universal e representam, sem dúvida, o romantismo. Mesmo que, mais à frente, na fase de maturidade clássica desses poetas, eles se tornaram adversários do movimento, nada apagará o fato de que eles foram “os representantes máximos dessas primeiras manifestações, ainda que toscas e violentas” (*Idem*). Rosenfeld diz ainda que, se o *Sturm und Drang*, excetuando-se Goethe e Schiller, legou à literatura universal poucos textos permanentes, em compensação foi nesse movimento que encontramos uma criação como o *Fausto* – “umas das obras máximas da literatura com raízes no

Sturm und Drang” (*Idem*). Entretanto é claro que uma obra com seis décadas de elaboração “ultrapassa de longe as suas origens românticas” (*Idem*). Goethe, no *Fausto*, não apenas inseriu sua fase romântica, como também sua fase clássica. O mito de Helena, por exemplo, não é somente mais uma maneira de narrar a história; no *Fausto*, torna-se “símbolo da superação do elemento ‘nórdico-romântico’ unilateral, exprimindo o anseio pela beleza e forma clássicas da antiguidade grega, irmanada, num estágio superior, com o gênio ‘fáustico nacional’” (*Ibidem*, p. 51). Assim sendo, é nessa forma clássica que Goethe (e o amigo Schiller) mostra uma maneira de disciplinar os violentos impulsos românticos manifestados no *Sturm und Drang*.

1.1.2 O classicismo de Weimar

Herdeiro da reflexão de Winckelmann³⁹ (1716-1768), no classicismo de Weimar, Goethe (e Schiller)⁴⁰ tenta compreender como os gregos, de certa forma, eram “especiais”, como possuíam um ambiente favorável, uma leveza da cultura que transparecia, de forma segura, nas obras. Segundo o poeta, a relação coesa com a natureza tornava a era antiga privilegiada em relação ao ambiente alemão moderno, levando a poesia e as artes a serem mais claras, coerentes e

³⁹ Winckelmann era grande conhecedor da arte e cultura antigas. Acreditava que os modernos deveriam copiar os gregos e dizia: “o único caminho de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos” (WINCKELMANN, 1975, p. 39-40). Winckelmann modificava e interpretava os gregos colocando-os em um novo patamar; somente a arte dos antigos poderia servir de modelo para os modernos crescerem e, assim, produzirem uma arte superior e autêntica, porque “as regras de Aristóteles apenas, como eram lidas pelo classicismo francês, eram insuficientes” para tal engrandecimento (WERLE, 2000, p. 28). O classicismo grego resumia-se, para Winckelmann, em liberdade, grandeza e harmonia. Bornheim afirma que a “importância histórica” desse pensador “não repousa apenas no fato de defender entusiasticamente os antigos, mas, sobretudo em saber problematizá-los, em perguntar o que se deve entender por ‘antigos’. [...] Todo o aspecto polêmico e construtivo de seu pensamento está concentrado em uma nova concepção dos antigos e no influxo que essa concepção poderia vir a exercer sobre a Alemanha e a cultura ocidental. [...] Winckelmann soube emprestar aos gregos e ao que considerava ser a Grécia clássica uma importância bem definida, situando-os, sobretudo, em tal perspectiva que os antigos passaram a ter uma nova modalidade de presença na cultura do Ocidente. [...] A partir de Winckelmann, a Alemanha começa a desprender-se do exclusivismo de Lutero, buscando uma nova dimensão para a sua alma na antiga Grécia” (BORNHEIM, 1975, p. 8-10).

⁴⁰ Schiller, em vários escritos, como *Maria Stuart* e *A Noiva de Messina*, dialoga com o classicismo de maneira mais acentuada. O filósofo buscava compreender melhor os gregos, para que pudessem ajudar na transformação e na emancipação dos artistas de sua época, também merecedores de crédito e elogios. Ele acreditava que uma estética clássica-moderna libertaria os homens do costume “rude” em que estavam enraizados em relação às criações. Schiller compreendia a impossibilidade de voltar aos tempos de outrora, mas somente com um olhar atento ao passado a modernidade poderia encontrar um padrão e um conceito, o fundamento ideal de beleza. Por intermédio dessa (re)educação estética, a modernidade alcançaria a beleza e o equilíbrio junto ao mundo da natureza e ao da cultura, já existente e encontrado de maneira esplêndida na Grécia antiga. (SCHILLER, 1997, p. 123-127). Schiller acreditava na relação entre arte e vida como essencial para a formação e a educação do homem; as obras e as inovações artísticas deveriam “lapidar” o homem e o resgatar do artificialismo e das formas ultrapassadas.

a superarem características que iam além da mera subjetividade ou da mera racionalidade humanas. Goethe percebera, na época grega clássica, um parâmetro para uma sociedade de pensadores insatisfeitos com um presente privado de um ideal de beleza. Transformar a modernidade por meio das normas, das técnicas e da simplicidade grega não era um mero capricho, mas um modo de revitalizar um período carente de harmonia e leveza para o poético-artístico. Todo esse conjunto de ideais foi firmado e fundamentado como um novo caminho de escritos e leituras realizados entre 1794 e 1805 – período particularmente curto, mas que se tornou um marco para a Alemanha moderna e as épocas vindouras.

Goethe, em diálogo com Schiller, propôs refletir sobre as questões da continuidade e da grandeza dos antigos na cultura alemã, com o intuito de a tornar transformadora. Essas conquistas necessitavam principalmente do abandono de regras e normas puramente fechadas e objetivas. O poeta, sobretudo, considerava que a criação do artista poderia superar a própria subjetividade e a atividade reflexiva, o que significava que a arte imitativa não seria apenas uma cópia idêntica à natureza ou às ações dos indivíduos⁴¹. A imitação, antes de tudo, é, para Goethe, um meio para o homem superar-se e criar o novo, o belo e o ideal ou, como afirma Winckelmann, para se tornar “inimitável”.

O projeto clássico de Goethe não aderiu à simples ideia de imitação da realidade, mas também dela não se afastava totalmente, uma vez que, mesmo visando à autonomia estética, não deixava de lado a relação com a natureza: “[...] Se o artista deixa de se ater à natureza e de pensar na natureza, tanto mais ele irá afastar da fundação da arte. Sua maneira se tornará sempre mais vazia e insignificante quanto mais se afastar da imitação simples e do estilo [...]” (GOETHE, 2008, p. 71). Nesse contexto, insere-se a figura do gênio, do “eu criador” que os românticos tanto ressaltavam. Segundo Goethe, caso um artista, com talento natural, desde cedo dirigir-se aos objetos da natureza e, com grande esforço, imitar o que puder dessa natureza, “esse artista será sempre estimado, pois [...] certamente não deixará de ser verdadeiro em um grau inacreditável e seus trabalhos terão de ser seguros, vigorosos e ricos” (*Ibidem*, p. 67). Contudo, além da imitação simples da natureza, de acordo com Goethe, nos *Escritos sobre arte*, cada artista possui uma maneira e almeja um estilo que seja universal, de modo que, quando se fala na “imitação simples da natureza”, o que se observa é a importância que essa natureza proporciona ao artista, isto é, o fato de o tornar mais preparado, de maneira que, no decorrer de suas criações, “ele invente para si

⁴¹ Como afirmavam Aristóteles, em *A arte poética*, e, mais à frente, os adeptos do classicismo francês.

um modo, crie para si mesmo uma linguagem, a fim de expressar novamente a seu modo o que a alma apreendeu, a fim de dar uma forma própria, designadora a um objeto que ele retomou várias vezes [...]” (*Ibidem*, p. 68). É mediante a imitação da natureza que se adquirem uma maneira específica e uma forma elevada que “iguale aos supremos esforços humanos” – essa forma superior é, para Goethe, denominada estilo.

Se a arte, por meio da imitação da natureza, por meio do esforço, logra constituir uma linguagem universal, chega por meio do *estudo atento e dos objetos mesmos*, a conhecer sempre mais exatamente as propriedades das coisas e o modo de como subsistem, de tal forma que se abstrai da série das formas e sabe colocá-las lado a lado e imitar as formas características diversas: então o estilo torna-se o grau mais elevado que ela pode alcançar [...] (*Ibidem*, p. 69, grifo do autor).

O pensador alemão sabe que o talento é importante para o homem, mas compreende também que, ao criar, o homem “requer um desenvolvimento por si mesmo” que esteja, pelo menos, “em concordância com a natureza e a arte” (*Ibidem*, p. 232-233). O ser convocado à produção “não pode entregar-se aos seus méritos e não pode contemplá-los adequadamente sem o favor exterior do tempo” (*Idem*). Todas essas peculiaridades a que Goethe alude, em sua época, servem para mostrar que não é possível ao gênio criar, produzir arte separando-se do mundo e da natureza; criador e obra devem pertencer ao mesmo mundo. “A clareza da visão, a alegria da concepção, a leveza da transmissão” (*Idem*) que tanto nos encantam na antiga Grécia deve-se a essa interligação entre as partes e o todo. Desse modo, segundo Goethe, nenhuma “época está impedida de produzir o mais belo talento”, porém “nem todos possuem a ocasião de desenvolver perfeita e dignamente seu talento” (*Ibidem*, p. 234). Por isso, há a necessidade de buscarmos, em épocas anteriores, formas por meio das quais alguns homens conseguiram certas habilidades; quando, sobretudo, afirma-se que tudo isso encontra-se nas obras autenticamente gregas, é porque, na verdade, como afirma Goethe, elas foram realizadas “na mais nobre matéria, no mais digno conteúdo, com execução segura e acabada”. E completa Goethe: [...] “Seremos compreendidos quando sempre de lá partimos e sempre para lá indicarmos. Que cada um seja à sua maneira um grego! Mas que ele o seja” (*Ibidem*, p. 233).

O período clássico de Weimar tem sido considerado como o verdadeiro antípoda do romantismo, afirma Rintelen, como acontecia também na época de Goethe. Há, contudo, características comuns entre essas duas fases, se considerarmos o fato de que elas visam à transformação das criações artísticas, independente de uma ser mais subjetiva e a outra mais objetiva. O homem clássico “vai em direção a linha *horizontal*, considerando essencial a

realização das formas objetivas [...]”. Já o romântico detém-se em conhecer “a direção *vertical* do passado para o futuro, o ‘avante’” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 117, grifo do autor) respeitando os valores e as leis internas ditados pelo coração, mesmo que, para isso, esses valores e essas leis tornem-se emoções exageradas – bem diferentemente do que faz o clássico, que segue uma via mais moderada, comedida, abominando, muitas vezes, qualquer tipo de exageros. Todavia, por mais que acentuemos um rigor, uma forma mais perfeita, harmônica e dotada de regras clássicas, não há, principalmente em Goethe, “um conteúdo frio, inelástico, de grandezas racionais ou puramente numéricas” (*Ibidem*, p.120). Da mesma forma que o romantismo não precisa ser levado e submerso na irracionalidade, o classicismo também não precisa ser entendido apenas como uma forma quantitativa, vulgar e limitada do espírito. A perfeição grega que Goethe almejava para sua época estava relacionada com a “forma qualitativa e com o pensamento clássico por ser o melhor que nos possibilita a visão da essência” (*Idem*). Prova disso é o *Fausto*, que, antes de qualquer coisa, é uma obra de vida, já que, como acentua Mazzari, “acolheu em si as marcas pré-românticas do período ‘Tempestade e Ímpeto’, os acordes harmoniosos do ‘Classicismo de Weimar’, e a depurada expressão simbólica e alegórica de sua velhice” (MAZZARI, *op.cit.*, p. 8).

Diante do que foi exposto e em relação às características fundamentais dos períodos romântico e clássico, seguiremos a linha, já ressaltada por muitos autores, de que, no *Fausto* de Goethe, encontramos tanto características românticas quanto características clássicas. Rintelen mostra, por exemplo, que “Goethe em sua mocidade se revela uma alma romântica, mas a partir de sua vagem à Itália, exterioriza, cada vez mais, espiritualidade clássica” e, por isso, teria o poeta esforçado-se “para alcançar constantemente essa ligação interna de ambas as tendências” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 121-122). Segundo esse autor, durante a permanência de Goethe em Estrasburgo, “o traço gótico” parece, para o poeta, a única forma de expressão de seu ser. Se interpretarmos esse elemento gótico como simbologia de uma atitude mística voltada para a eternidade, teremos aí algo inerente ao pensamento romântico.

De fato, essa tendência do poeta e pensador se exterioriza na inquietude fáustica, na devoção à alma cósmica e à eternidade, nos sofrimentos de Werther. A ênfase romântica pode, também, ser notada na amorosa comunhão intelectual com a enigmática atividade da natureza, na glorificação do momento de incomparável plenitude, enfim, no anseio pela profundidade. (*Ibidem*, p. 122).

Em outras criações, Goethe mostra-se mais forçoso a adotar uma atitude mais distante do romantismo e até mesmo do classicismo, embora, como observa Rintelen, há uma prevalência

deste último (em *Elegias Romanas, Tasso, Herman e Dorotéia* e, é claro, em *Fausto II*), a ponto de Goethe declarar: “o clássico é o sadio, o romântico é o mórbido” (GOETHE *apud* RINTELEN, p. 122). No *Fausto I*, Goethe também opera com padrões modernos e formas clássicas. O infanticídio cometido por Margarida, a paixão extremada dos enamorados, a abordagem que o poeta confere à natureza e a forma dos versos alexandrinos tão usados e modificados pelos românticos⁴² expressam, de fato, aspectos modernos, tanto que alguns comentadores, como Bornheim, chegam a afirmar:

[...] A lenda (do Fausto) implica uma problemática eminentemente romântica. Paradoxalmente, a obra mais importante do chamado classicismo alemão é romântica. [...] O classicismo, que nunca conseguiu realmente criar raízes nem transcender o âmbito privilegiado de uma rica mas reduzida elite, termina reconhecendo no romantismo o seu sentido mais profundo (BORNHEIM, *op.cit.*, p. 26).

Por outro lado, a maneira como Goethe conduz a tragédia de Gretchen, os detalhes fatídicos, tais como o assassinato do irmão de Margarida, o sacrifício da heroína, e o modo harmonioso e perfeito como direciona os versos madrigais, observando sempre a métrica do verso anterior, remonta ao modo com que os poetas e os tragediógrafos da Grécia antiga produziam. Logo, observamos que Goethe nunca se desvinculou totalmente do romantismo, tampouco do classicismo. “Quanto mais chega a atingir a beleza, segurança e ordem clássicas, [...] tanto mais se volta as vistas para uma atitude ativa, inquieta, anelante e inconscientemente pesquisadora, que não se vê tão facilmente satisfeita, o que revela sentimentos românticos” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 122). Em Goethe, o que existe é um “antagonismo como tensão”, ou seja, nele há uma ligação nobre entre os opostos. E “talvez só tivesse podido criar suas obras imortais porque, de um lado, a ênfase romântica propiciava-lhe o impulso para a profundidade, e, de outro, havia conseguido elevar a orientação clássica às alturas do espiritual” (*Idem*). Sendo assim, muito mais do que paradoxos, nossa análise sobre os binômios antigo-moderno, clássico-romântico no *Fausto* de Goethe apontam em direção a uma confluência, ou seja, à de que o classicismo de Goethe “é enriquecido e ampliado pela experiência pré-romântica e romântica” (ROSENFELD, *op.cit.*, p. 55).

1.2 Considerações metodológicas

⁴² Conf. nota 44.

É notável ver, em Goethe, um pensador de fases, de forma que cada período de sua produção não exclui a experiência artístico-literária anterior. O jovem Goethe, com certeza, contribuiu para a formação do Goethe clássico, aprimorado pelo poeta octogenário que escreveu e finalizou o *Fausto II* com tanta grandeza. Todas essas fases que vimos acima foram levadas em conta, na medida do possível, em nossa leitura do *Fausto*, de modo que nos deparamos com uma complexidade e uma abrangência que relativizam nossas análises conclusivas, haja vista que Goethe pensava em uma poética-literária conexas ao mundo (*Weltliteratur*)⁴³, o que ampliava seu debate estético-filosófico tanto com os textos antigos quanto com os modernos. Sua relação com o mundo e com a vida tornava-o, cada vez mais, um pensador completo. Goethe é um dos poucos estudiosos, como acentuamos, que consegue tornar a coesão entre o antigo e o moderno ou entre o clássico e o romântico bem presente em suas obras. A todo o momento, o poeta menciona ideias num arco de abrangência que abarca desde filósofos pré-socráticos, passando por poetas como Homero, tragediógrafos (Eurípides, Sófocles, Ésquilo), neoplatônicos (Orígenes de Alexandria (185-253) e Plotino (205-270)), até iluministas franceses (Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Diderot (1713-1784), Rousseau (1712-1778)), modernos (Kant (1724-1824) e Hegel (1770-1831)) e escritores como Balzac (1799-1850) e Calderón (1600-1681). Goethe não é um poeta de rupturas, tentando integrar o que esses pensadores revelavam de mais ilustre e distinto no método filosófico-literário, “abraça” o que cada ideia, forma ou conteúdo têm de mais universal, para, assim, produzir uma linguagem e uma forma incomensuráveis. Ao analisarmos *Fausto* sob uma perspectiva que se volta à era Clássica, ao período iluminista, ao movimento romântico ou ao classicismo de Weimar, estamos, na verdade, examinando atentamente os caminhos intelectuais percorridos por Goethe para compor uma escrita tão significativa, única e que, além de sobreviver ainda hoje, torna-se cânone e fundamento para o devir e o ser da arte.

Assim, sobre uma base de compreensão hermenêutica que intercala passado e presente, nossa estrutura de trabalho tangencia as observações de Gadamer, de acordo com o qual “é preciso voltar o olhar uma vez mais ao passado. Pois todo olhar que retorna à profundidade histórica de nosso presente aprofunda a consciência de nosso horizonte conceitual hoje já

⁴³ Goethe formulou este conceito novo de literatura mundial e “a rigor estava falando de sua própria obra, abastecida pelas tradições mais diversas – da imensa massa de vestígios greco-romanos que a ponteiam a tudo o que, passando pelo o que soube aproveitar do universo germânico medieval, ou do próprio ambiente ao seu redor, ele pôde mais tarde conhecer do Oriente” (FRÓES, 2009, p. 48).

sedimentado em nós” (GADAMER, 2010, p. 15). Sabemos que, muitas vezes, o trabalho exegético está ligado a uma mera interpretação, o que quer dizer não acrescentar nada à leitura. Mas, de forma atenta, buscaremos sempre o essencial na obra, o “como” conexo à obra, pois toda arte tem um poder de “evocação” que remete ao momento de sua formação; sempre haverá, portanto, um diálogo ou uma comunicação entre o leitor e a obra (*Ibidem*, p. 138), entre o passado da obra e o presente da interpretação. A partir desse aparato é que novamente interrogamos: como a linguagem (goetheana) universaliza-se e, no tempo presente, ainda mobiliza o leitor para a reflexão sobre diferentes assuntos?

Dessa forma, em primeiro lugar, a articulação de uma tentativa de interpretação envolve compreender melhor a própria arquitetura do escrito poético-literário de Goethe (no *Fausto*). Goethe trabalhou em muitas cenas do *Fausto I* entre 1773-1775, retomando o texto entre 1788-1792; tais datas, contudo, não coincidem exatamente com o período dedicado, conjuntamente com Schiller, aos estudos e às leituras sobre o classicismo. Isso, no entanto, não significa que o poeta não tivesse recebido influências da antiguidade. Goethe descendia de família rica e de grande prestígio e, aos quinze anos, já havia adquirido não apenas entendimento sobre grego, hebraico, italiano e outros idiomas, como também certa clareza cultural oriunda de diversos lugares do mundo (GOETHE, 1971). Toda essa excelência cultural refletiu-se em seus diversos escritos, mas foi principalmente no *Fausto* que tal erudição produziu uma rica configuração, pois é magistral como Goethe perpassa pelos versos alexandrinos, madrigais⁴⁴ e octossilábicos, pelas “maiores variações de estrofe, de metro, de rima, de ausência de rima [...]” (FRÓES, *op.cit.*, p. 44), remetendo-nos à própria disposição da riqueza poética das eras clássica e moderna. Verifica Mazzari: “[...] Enquanto Fausto desenvolve seu grandioso monólogo em versos brancos (sem

⁴⁴ Versos alexandrinos ou dodecassílabos “são aqueles referentes ao verso heróico de 12 sílabas, geralmente com cesura (acento) na sexta (alexandrino clássico), podendo, às vezes, apresentar acento em outras sílabas, modificação introduzida pelo Romantismo”. Este tipo de verso originou-se “no século XII na canção de gesta francesa, e seu nome se deve ao título do poema (ou ao nome do seu autor) *Le Roman d’Alexandre*, sobre Alexandre Magno, de Alexandre du Bernay”. Já os versos madrigais dizem respeito a uma “composição poética concisa que exprime um pensamento fino, terno ou galante e que em geral se destina a ser musicada; surgiu no século XIV no Norte da Itália e teve sua época de maior difusão no séc. XVI, quando floresceu em toda a Europa” (HOUAISS, 2007, não paginado). Esses modelos de versos foram empregados com tanto ímpeto por Goethe que ganharam e assumiram outra definição e outra conotação, que, pela sua riqueza, remetem-nos aqui à própria *intuição criadora* bergsoniana que dirá que a obra do poeta é um esforço criador que sai de seu “espírito”, é a emoção que vivifica e vitaliza os elementos intelectuais. “[...] Quem se empenhe na composição literária terá verificado a diferença entre a inteligência entregue a si mesma e aquela que consome com o seu fogo a emoção original e única, nascida de uma coincidência entre o autor e seu assunto, isto é, de uma intuição [...]” (BERGSON, 1978, p. 38). Ou seja, a coincidência entre autor e seu objeto já é a originalidade da emoção que está na gênese da obra, já são os signos e a linguagem sofrendo alterações e, desse modo, a tentativa de deixar para trás aqueles significados cristalizados.

rima), logo que Mefistófeles põe-se em cena, começa a falar de forma rimada (nos chamados ‘versos madrigais’)” (MAZZARI, *op.cit.*, p. 357). Ainda sob o panorama da fortuna poética, o estudioso observa que “os versos que Gretchen pronuncia – na cena *Fonte* – a caminho de casa, octossilábicos e em rima emparelhada destacam-se com nitidez dos versos metricamente irregulares que configuram a conversa anterior com a indignada Luisinha” (*Ibidem*, p. 393). Os versos a seguir exemplificam a fala do autor: “Ainda tens pena dela?! Quando fiávamos na cela,/ De noite a mãe nos tinha sempre ao lado,/ Folgava ela com o namorado [...]” (v. 3562); “Quão rija era antes a ira minha/ Se errava alguma pobrezinha!/ Como exprobrava a culpa alheia/ Com valentia, a boca cheia! [...]” (v. 3577).

Ao longo da pesquisa, sempre nos perguntamos sobre o porquê da presença demasiada de versos e do fato de somente a cena *Dia sombrio – Campo* ser escrita por Goethe em forma de prosa. Chegamos a cogitar a possibilidade de o poeta ter lançado mão do princípio *prosimetrium*⁴⁵, mas Goethe disse a Schiller que, na verdade, escrever a maior parte do *Fausto* em verso significa “nunca” deixar que a obra revele-se diretamente, aproximar-se da realidade somente por véus:

Algumas cenas trágicas estavam escritas em prosa; em virtude de sua naturalidade e força elas tornaram-se agora, comparadas com o material restante, inteiramente insuportáveis. Por isso procuro atualmente transpô-las para versos, pois assim a ideia irá transluzir como que através de um véu, mas o efeito imediato do assunto monstruoso será abafado (*apud* MAZZARI, *op.cit.*, p. 489).

Valendo-se de tais “manobras”, Goethe mostra-nos que sabe explorar, ao máximo, “as possibilidades mais extremas” da prosa, da poesia, “da lírica, dando espaço a iambos e a hexâmetros gregos, a baladas populares⁴⁶, a hinos neopitagóricos, a epigramas, a composições sátiras e a fantasias grotescas [...]” (FRÓES, *op.cit.*, p. 45). De forma impecável, Goethe emprega, no *Fausto*, metáforas, cânticos, expressões mescladas do grego e do latim⁴⁷, expressões do Evangelho, escritos cabalísticos, fazendo, assim, valer a afirmação de que essa produção tornou-se uma obra prima exemplar dos novos rumos estéticos ou, como afirma Puchkin, “a *Íliada* da vida moderna” (*apud* BERMAN, *op.cit.*, p. 40). Em *Fausto*, Goethe inaugura uma

⁴⁵ Esse termo foi utilizado na Idade Média, para qualificar obras em que a alternância entre as formas prosa e verso eram sistemáticas. “Importante estudo a respeito é o do medievalista inglês Peter Dronke, que analisa diversas obras produzidas entre os séculos I e XIII, entre o *Satíricon*, de Petrónio, e a *Vita nuova*, de Dante” (MOURA, [s.d.], p. 6).

⁴⁶ Segundo Gadamer, as baladas tornaram-se populares em Goethe devido à influência recebida de Herder – autor que teria descoberto, nessas canções, “as vozes dos povos” ou precisamente “uma nova e grande figura valorativa” (GADAMER, *op.cit.*, p. 253).

⁴⁷ “[...] De Encheiresin Naturae e a química o nomeia/ De si próprio escarnece e não tem disso idéia” (v.1940). *Encheiresin Naturae* significa ‘expressão mesclada’, conforme Mazzari (*op.cit.*, p. 189, nota13).

forma bem específica de narrativa trágica, que não encontraremos em outras tragédias suas, como *Clavigo* (1774), *Egmont* (1775), *Estela*⁴⁸, nem em romances seus, como *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) e *As Afinidades Eletivas* (1809). Todas possuem méritos específicos, mas nada comparado com a beleza e a originalidade da criação “transcendente” da tragédia de Gretchen e Fausto.

Gadamer, em a *Naturalidade da Linguagem de Goethe* (GADAMER, 1985/2010), mostra como “a serenidade natural do falar goetheano conquistou um novo poder de impactação” (GADAMER, *op.cit.*, p. 251). Essa naturalidade deve-se muito à influência de Rousseau, que, além de teorias filosóficas, percebeu, na natureza e a partir dela, a possibilidade da formação de uma linguagem específica, que seria a do romance, isto é, um gênero vivaz e altamente expressivo; uma linguagem que se afasta dos usos convencionais da língua e, ao mesmo tempo, “transborda-se”, torna-se mais livre e flexível.

Essa linguagem natural conquistada por Goethe acaba por “abafar” e tornar quase “imperceptível o elemento retórico” (*Idem*); elemento esse que, como explica Castro (2012, p. 189), na maioria das vezes anula e silencia o poder da poética e de fala que as obras possuem nelas mesmas. Geralmente a retórica quer “ensinar, convencer, formatar, dominar, controlar o leitor pensando que com isso intervém e controla a realidade” (*Idem*). Porém a obra (literária) distingue-se, pelo fato de “não precisar se adaptar à unidimensionalidade dos contextos de argumentação e das linhas de dependência lógica [...]” (GADAMER, *op.cit.*, p. 106). Em Goethe, o modo poético (e também prosaico) forma uma linguagem que se distingue e “apresenta com pureza o que é cantável e o que é dizível” (*Ibidem*, p. 253) ou, em outras palavras, aproxima, no instante formador, capacidade de sentir e capacidade de configurar, de modo que, por meio da obra, o homem é elevado “por força de sua naturalidade precisamente até a forma social da vida, isto é a uma linguagem ‘sociável’” (*Ibidem*, p. 257). E como não pensar no diálogo de Margarida e Fausto nas cenas anteriores ao desfecho trágico? Gretchen, a representante popular, com uma linguagem não menos interessante, canta canções populares à roda de fiar: “Ausente é o amigo. Tudo é um jazigo,/ Soçobra o mundo/ Em tédio fundo [...]” (v. 3380); brinca desfolhando pétalas de flores; dedica-se ao coser, ao lavar, à casa, aos caprichos domésticos da mãe, validando ainda mais a poética goetheana e o seu lado social ou, como diz Gadamer, “a relação entre *phýsis* e

⁴⁸ Essas três tragédias foram escritas em prosa e em um formato parecido com o dos diálogos de Platão. Todas tematizam o amor ligado à morte, à moral ou à imoralidade.

éthos – natureza e costume [...] que se acham por detrás dos componentes sociais da linguagem e da fala” (*Ibidem*, p. 256).

A relação universal da linguagem de Goethe fundamenta-se, segundo Gadamer, no fato de o poeta saber elevar-se por força de sua naturalidade até a forma social da vida e até a arte da sociabilidade, e isso se estrutura na própria maneira pela qual o poeta lida com a língua alemã. Ou seja, o dialeto de Frankfurt que Goethe gostava tanto de falar no cotidiano parece não exprimir tanto a mobilidade e a desenvoltura nos escritos do poeta. Mas o modo peculiar do empreendimento natural de Goethe que combinava o dialeto com a linguagem poética conferiu liberdade e flexibilidade realmente únicas no uso da língua alemã.

[...] Reformulações, leves transformações, novas composições, espantosas simplificações de palavras por ele criadas e inseridas em conexões poéticas também pertencem [...] a esse ideal de fluidez, a esse ser-no-devir que encontramos em suas convicções poetológicas fundamentais [...] (*Ibidem*, p. 259).

Longe de querer reduzir Goethe à criação de neologismos, Gadamer ainda corrobora que as criações do poeta são tangentes à simplicidade e ao caráter inimitável que suas próprias obras almejam. E mais: afirma que as construções do poeta dizem muito sobre as rimas impuras do que o contrário. “A leveza que nos chega as cantilenas goethianas repousa muito [...] na impureza da rima, na leve dissonância que mostra a outra palavra rimada” (*Idem*). É uma linguagem que se estabelece “em um grande campo de jogo que permite uma rica variação”. E por quê? Para Gadamer essa “aventura” da escrita deve-se a outro princípio especial em Goethe: o fato de sua obra sempre tornar-se *aberta* e, assim, atingir experiências profundas da vida; a abertura da linguagem poética acarreta, contudo, consequências: muitas perguntas que o intérprete faz sobre as obras de Goethe não terão necessariamente uma resposta uniforme ou racional. E Gadamer vai além, advertindo que muitas suposições apresentadas para a interpretação de Fausto e Mefistófeles, por exemplo, são interessantes e frutíferas, mas que efetivamente nem o próprio Goethe saberia conjecturar sobre tais perguntas, pois o que é característico e significativo nas criações desse poeta é justamente o fato de ele “insinuar as múltiplas possibilidades de interpretação e de compreensão” (*Ibidem*, p. 261). Portanto, querer dar respostas definitivas a qualquer poética ou escrita de Goethe seria julgá-lo, definir seu pensamento como fixo, restringi-lo a apenas um método: filosófico, histórico ou sociológico – e antecipadamente mostrar que pouco se conhece de suas obras ou de seus vários e múltiplos procedimentos – intuitivos, reflexivos, subjetivos e outros. “Há mais em verdade nesse manter aberto” (nas obras de Goethe)

“do que apenas a sabedoria de um poeta que por assim dizer se ‘*desdogmatizou*’ poeticamente de maneira constante” (*Ibidem*, p. 262).

Assim sendo, buscaremos, em nosso trabalho, relações filosóficas, mas tendo a primazia de conservar a particularidade que a obra literária possui. Em hipótese alguma, queremos fazer da poesia de Goethe uma obra estritamente filosófica. As relações entre filosofia e literatura são estreitas, e não só devem ser analisadas, como “podem ser pensadas sem recobrimento ou absorção de um pela outra” (NUNES, *op.cit.*, p. 196). Dessa forma e antes de tudo, queremos dialogar e, como acentua Gadamer, “alcançar uma participação” entre filosofia e arte. Tentaremos uma hermenêutica em que o interpretar poético seja sinônimo de falar e desdobrar a própria poética em figuras, “em *topoi* dela mesma, sem traduzi-la”, portanto “em conceitos” necessariamente filosóficos e/ou instrumentais (*Idem*). A obra fala por si e, mesmo que tenhamos um suporte filosófico, buscará o infinito, o Absoluto: “a grande poesia” nunca perde a capacidade de falar, mas sempre “termina no silêncio que ela mesma gera” (*Ibidem*, p. 96).

Para Gadamer, uma obra nunca é “muda”; geralmente ela se evidencia viva; (a)temporal, sempre “evoca” algo do passado, exige mais “coisa além do saber ler” (GADAMER, *op.cit.*, p. 136). Por isso, a nossa tentativa de exibir um caminho de ver “*como*”, na literatura, é possível expressar sentimentos, ações, desejos, sem que se perca de vista o real. Normalmente usamos o termo *tentativa* para não cairmos na inocência de pensar, como afirma Nunes (1993, p. 196), que a hermenêutica da arte seja um instrumento crítico e notadamente ilimitado. Somente por meio do diálogo entre filosofia e literatura algo “se efetua no plano da Crítica, isto é, no plano do conhecimento interpretativo das obras. E a proximidade máxima ocorre, sobretudo, em relação àquelas obras de acentuada ‘disposição’ filosófica” (GADAMER, *op.cit.*, p. 197) – como é o caso do *Fausto*.

De forma geral, trabalhar filosofia e literatura é sempre um operar, um diálogo que não pode suprimir os limites dessas duas formas de linguagem de pensar o mundo; sempre haverá a necessidade de observar “a diferença subsistente entre elas”. E afirma Gadamer: “O encontro com uma grande obra de arte é sempre [...] um diálogo frutífero, um perguntar e responder ou um ser indagado e precisar responder – um verdadeiro diálogo junto ao qual algo veio à tona e ‘permanece’” (GADAMER, *op.cit.*, p. 101).

Contudo, diante do que já expusemos e do que as próximas páginas proporcionarão, vale ainda ressaltar que além das edições críticas, das traduções modernas disponíveis e dos outros

textos teóricos de Goethe, trabalhamos, de forma direta, com a tradução de *Fausto* de Jenny Klabin Segall⁴⁹, que, como Mazzari bem salientou, é uma das traduções que, além de fidedigna, “encontra-se sempre conjugada ao esforço de produzir a métrica, a disposição de rimas, o ritmo e inclusive o mesmo número de versos elaborados por Goethe” (MAZZARI, 2004, p. 22). Para um trabalho minucioso, a escolha da tradução faz toda a diferença, pois um pensador como Goethe, que torna sua poética uma “obra de vida” e que mescla várias concepções, em nada pode passar despercebido nem se limitar a apenas uma metodologia, porquanto “filosoficamente” seu “objeto literário permanece sempre inesgotável” (NUNES, *op.cit.*, p. 198). Ressaltamos, contudo, que o fato de trabalharmos com a tradução de Segall não significa excluir outras traduções. Pelo contrário, sempre que consideramos pertinentes para a nossa pesquisa, elas foram consultadas⁵⁰. Desse modo, indagações e análises à parte, esperamos que nossas investigações e os elementos que compõem esta dissertação contribuam para evidenciar a proximidade entre as linguagens filosófica e literária, especialmente na apresentação das relações entre o homem, a vida e a natureza; o universal e o singular; o finito e o infinito – assim como considerava Goethe, o poeta que apreendia o mundo por meio de formas ético-estéticas, que não gostava de deduzir filosofias⁵¹ da obra de arte, mas que, no entanto, também não descartou a possibilidade, tanto que a fez revigorar com ênfase no *Fausto I e II*.

⁴⁹ Precisamente a edição bilingue da Editora 34, de 2004.

⁵⁰ Referimo-nos a outras traduções interessantes, como a do português João Barrento, a de Agostinho D’Ornellas e ainda a tradução de Silvio Meira para o volume especial da Editora Círculo do Livro.

⁵¹ Segundo Mazzari, em 1806 Goethe teria afirmado: “[...] A análise fria destrói a poesia e não produz nenhuma realidade. Restam apenas destroços, que não servem para nada e apenas estorvam” (MAZZARI, *op.cit.*, p. 357).

2. O AMOR REFLEXIVO E ÉTICO

2.1 Amor, sedução e prazer na tragédia de Gretchen

As obras de Goethe, em sua maioria, apresentam o tema do *amor*. Desde *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) – o primeiro grande sucesso de Goethe quando este estava com apenas vinte e quatro anos de idade – à conclusão de suas últimas obras em 1832 – como *Fausto II* e outros escritos –, encontramos o assunto abordado como também conjugado a diversas outras questões. Em *Werther*, por exemplo, temos o amor ligado ao conflito com o casamento burguês e ao suicídio. Essa narrativa consagrou-se como uma das novelas de amor mais importantes da literatura universal. Nessa escrita, “o drama de *Werther* [...] tocava numa indagação que era vivida por muita gente: Como amar na sociedade burguesa?” (KONDER, 2007, p. 28). Essa narrativa corresponde à experiência do indivíduo que não consegue adaptar-se⁵², que não aprende e não sabe viver nos limites que o mundo oferece-lhe e, muito menos, ajustar-se “às formas de um mundo anacrônico” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1968, p. 87, trad. nossa). *Werther* examina os problemas de seu tempo, mas ultrapassa sua época, ao evidenciar que nela não há reconciliação possível, apenas “a felicidade malograda, a atividade impedida, os desejos insatisfeitos, [...] e por fim as debilidades de cada homem [...]” (*Idem*).

Lukács, em *Goethe y su época* (1936)⁵³, mostra como o jovem poeta consegue inserir, no conflito amoroso de *Werther* e Lotte, os grandes problemas da luta e da contradição irresolúvel entre o eu, a personalidade autônoma, no sentido kantiano, e a sociedade burguesa. “A tragédia amorosa de *Werther* é uma explosão trágica de todas as paixões que geralmente aparecem na vida de um modo disperso, particular e abstrato; [...] na novela se fundem no fogo da paixão erótica

⁵² De acordo com Hegel nos *Cursos de estética*, *Werther* seria reflexo das angústias vividas pelo próprio Goethe. Hegel afirma: “Ao escrever o *Werther*, Goethe produziu uma obra de arte a que deu, como conteúdo, as suas próprias aflições e seus tormentos, os seus próprios estados de alma, procedendo como todo o poeta lírico que, ao procurar aliviar o coração, exprime aquilo de que é afetado enquanto sujeito. Graças a isso, o que era interior imobilidade acha-se livre e transforma-se num objeto exterior de que o homem se libertou. [...] Como ele mesmo disse, Goethe escreveu o *Werther* para se libertar da angústia íntima, e conseguiu-o”. (HEGEL, 1996, p. 235).

⁵³ Vale observar que, quando inserimos a interpretação de Lukács, estamos indicando outra visão – histórica –, para compreendermos melhor os escritos de Goethe. Porém ressaltamos que nossa base metodológica não é a de Lukács, mas, sim, a de Gadamer, como já apresentamos na seção 1.2, “Considerações metodológicas”, ou seja: uma hermenêutica que intercala passado, presente e futuro.

[...] unitária, ardente e luminosa” (LUKÁCS, *op.cit.*, p. 85, trad. nossa). Comovente, trágico e também crítico de grandes problemas sociais de um período que passa por transição – do decadente feudalismo à sociedade pré-burguesa –, Werther não é só a descrição de um amor catastrófico, mas, sobretudo, “a configuração perfeita da contradição interna do matrimônio burguês” (*Ibidem*, p. 86), em que percebemos a afirmação do amor individual ditado pelos novos costumes. O que distingue a obra de outras é a construção da personagem – Werther não quer render-se a essa nova maneira de amar, não quer fazer parte da contradição estabelecida por uma sociedade cada vez mais controladora, e sua solução é trágica: “Está resolvido, Lotte: quero morrer”, diz Werther (GOETHE, 2006, p. 101). Lukács sustenta que a morte significa “não querer abandonar absolutamente em nada seus ideais humanistas⁵⁴ e revolucionários; porque, nesse campo, ele não aceita nenhum compromisso”. E continua Lukács: “Esse caráter retilíneo e intacto de sua tragicidade e da sua ruína, é a luminosa beleza que segue até hoje o encanto indestrutível do livro” (LUKÁCS, *op.cit.*, p. 88, trad. nossa); um encantamento tal que mostra o “ímpeto da paixão”, de uma existência que não pode perdurar com a ausência do mais perene e grandioso sentimento: o amor.

[...] Sem o amor, a existência de uma pessoa se mantém dramaticamente incompleta. A perfeição da personalidade é impensável sem o amor, [...] sem uma profunda camaradagem espiritual e sensual. [...] O amor é a forma mais radical de ‘ir ao outro’, de se reconhecer intimamente num ser humano diferente. [...] Quem ama [...] vive intensamente a aventura de sair de si e mergulhar na alteridade (KONDER, *op.cit.*, p. 28-29).

Escrita na mesma época em que *Werther*, a tragédia *Clavigo* (1774) também apresenta uma história de amor irresoluto. Maria é seduzida por Clavigo, que, por sua vez, está muito mais preocupado com a ascensão social, com seu *status*, do que com a possibilidade de levar adiante um relacionamento sério com a amada; por essa ascensão, deixa Maria definhando, a cada dia, por um amor não mais correspondido. De forma crítica, Goethe mostra as contradições dessa nova sociedade burguesa, que não consegue lidar com os relacionamentos interpessoais. Diferente de *Werther*, o palco não é mais a Alemanha, mas Madrid, o que acentua, de certa forma, que o

⁵⁴ Para Hegel, no contexto de *O Belo artístico ou o Ideal*, muitas criações literárias modernas, principalmente as alemãs, manifestam a inconsistência do caráter que degenera em fraqueza interna e numa exagerada sensibilidade que por muito tempo dominou a mentalidade dos alemães. “O exemplo mais célebre é o do *Werther* de Goethe; o herói deste romance é dotado de um caráter francamente mórbido que, no seu egocentrismo, o impossibilita de se elevar acima do seu amor. O que o torna interessante, é a paixão e a beleza de seus sentimentos, os apelos à natureza em que procura um eco das suas dores, a ternura da sua alma. A fraqueza a que nos referimos pode adquirir outras formas quanto mais se fixarem as preocupações do sujeito sobre a sua inconsistente personalidade” (HEGEL, *op.cit.*, p. 274).

jovem Goethe, mesmo não sendo adepto direto dos ideais revolucionários, está vinculado, de forma histórica, ampla e mais profunda, como assevera Lukács, aos problemas básicos do ambiente geral europeu e da revolução burguesa. [...] “As obras do jovem Goethe significam o ápice revolucionário do movimento ilustrado europeu, da preparação ideológica da Grande Revolução Francesa” (LUKÁCS, *op.cit.*, p. 75, trad. nossa). Todavia, independentemente dessa preparação para a Revolução, o que vemos em *Clavigo* é uma “sátira amarga” de Goethe a um período conturbado e cada vez mais contraditório no que diz respeito aos sentimentos e às ações humanas. Não é por mero acaso que encontramos, na fala de Carlos, amigo e o provável responsável pelo fim trágico de *Clavigo*, o conselho:

Vamos! Vamos, caro amigo! É preciso que tomes uma resolução [...]. Ou tu casas com Maria, e encontras a felicidade em uma tranquila existência burguesa, nas calmas alegrias domésticas, ou prossegues na carreira da glória, com a mira em um fim imediato. [...] Oferece a mão a Maria [...] e jamais estenderá o círculo de suas paixões e de sua atividade além do ponto em que ele fique em condições de poder reparar os danos que venha a ocasionar [...] (GOETHE, 1949b, p. 34-35).

O jovem Goethe expõe precocemente, na vida burguesa, as tensões que afrontavam visões paradisíacas e idealizadas das relações sociais. O ambiente burguês era para ele perturbador: uma constante luta entre o interior e o exterior, entre as regras sociais e jurídicas e o coração. Talvez por isso predominem, nas obras do jovem poeta, os fins trágicos das relações amorosas, nos quais, em muitas vezes, a morte aponta para a impossibilidade de o homem decidir-se, direcionar-se a uma saída mais harmoniosa, já que, nesse ambiente e nessa existência, não parecia haver solução.

Em *Clavigo*, Maria não aguenta as falsas promessas de seu amado e morre de desgosto. O jovem amava-a, mas vivia em uma constante indecisão: assumir Maria ou progredir em uma carreira política ao lado do Rei? Haveria a possibilidade de viver esse amor se *Clavigo* fosse um homem decidido, firme em suas palavras ou se estivesse disposto a ouvir seu próprio coração, porém *Clavigo* vive em um ambiente “moderno” no qual é impossível decidir-se, desafiando a “contraditória conciliação entre a paixão humana e a evolução social” (LUKÁCS, *op.cit.*, p. 78, trad. nossa). E, diante de situações mal resolvidas, paga-se um preço: *Clavigo*, tomado por um sentimento de culpa, também sucumbe pela espada do irmão de Maria. Esse é o preço por tornar o amor apenas desprezível ou algo mensurado, colocado ao lado da carreira ou de outra coisa. O jovem Goethe mostra o homem que desconhece o poder do amor, que se condena ao revelar suas fraquezas e que se torna, assim, mais predisposto aos acontecimentos funestos.

No mesmo viés, temos a tragédia *Estela* (provavelmente escrita em 1776), em que Goethe surpreende com uma narrativa de um triângulo amoroso vivido por Cecília, Fernando e Estela. Goethe faz surgir novamente um homem incapaz de tomar decisões diante das contradições surgidas entre a paixão humana e a legalidade social. Nessa história, Estela suicida-se, mas antes concede a mulher legítima de Fernando – Cecília –, viver seu amor. Já Fernando, por pressão social e moralismos externos, decide voltar a viver com a esposa Cecília e a filha, mas o seu verdadeiro amor é por Estela, tanto que não suporta saber do suicídio da amada e acaba, assim como Werther, matando-se com um tiro na cabeça. Novamente Goethe destaca um homem culpado, extremamente fraco de conduta e que renega o amor. Fernando não consegue agir e, muito menos, pensar, uma passividade que aponta para uma sociedade burguesa em ascensão e que paralelamente desvela-se como uma sociedade “tragicamente condenada à ruína” (*Ibidem*, p. 80).

A configuração desse homem novo se produz, pois, em permanente contraste dramático com a sociedade estamental e também contra a vulgaridade moral pequeno-burguesa. Constantemente se contrapõem nessa nova cultura humana a deformação, a esterilidade, a grosseria dos ‘estamentos elevados’ e a vida morta, rígida, mesquinamente egoísta da pequena burguesia local (*Idem*).

Muito mais do que classificar e/ou acentuar as críticas que perpassam as novelas e as tragédias amorosas nas obras do poeta, nossa pretensão foi demonstrar, de forma bem sucinta, como o amor em Goethe torna-se presença. “Goethe nunca deixou de defender, na literatura e na vida, a legitimidade do amor” (KONDER, *op.cit.*, p. 33). Suas criações que se baseiam no amor “representam um poderoso testemunho elementar para o aspecto fundamental que hoje nos ocupa, a saber, que o espírito é mais do que o intelecto e que os mais elevados fenômenos afetivos do homem se acham igualmente subordinados à categoria [...] dos valores que têm por fundamento o amor” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 93).

Visto de várias formas – como sacrifício moral, ético, ligado à morte, aos costumes e à natureza – o amor em Goethe não é senão uma força geradora de existência, vida e entrega, que arrebatava o ser, mas que também pode destruí-lo. Goethe conhece as dificuldades de viver e entender tal sentimento. Por meio de recursos literários variados, compreende e esboça, da forma mais ampla possível, o amor que encanta, mas que também desestrutura o homem. Busca conhecer um sentimento que não escolhe os agentes, mas que, em contrapartida, atinge a todos: do ser mais virtuoso ao devasso, do mais sério ao burlesco, do mais religioso ao leigo ou do mais sábio ao tolo. Goethe sabe que existe uma força muito intensa que impera em nós e que, por

vezes, é designada como amor. Em nome dessa energia, dessa fonte interna de excitação, de deslumbramento perante o mundo e o outro ou, inversamente, de descontentamento e de frustração, Goethe descreve: o desenvolvimento individual, ora como progresso, ora como decadência; o verdadeiro sentido pela vida, como encontramos nas últimas páginas do *Fausto*; e a ainda a tensão e o desequilíbrio do herói moderno que não age, mostrado, em *As afinidades eletivas* entre o casal Eduard e Otilie, que, mesmo atraídos por um amor “abrasador”, não conseguiram torná-lo efetivo, tampouco evitar a morte: primeiro, a de Otilie, por uma culpa “espiada” em seguida, a de Eduard, que falece por tristeza (GOETHE, 2003).

Do jovem ao poeta maduro, o amor perpassa toda a vida e os escritos de Goethe. Em cada narrativa, novela, poema ou prosa, esse tema ganha intensidade e, muitas vezes, um teor de exaltação. Geralmente a “fúria” do amor que observamos nas obras de juventude do poeta esteve associada à ideia “das paixões irrefreáveis” (FRÓES, *op.cit.*, p. 64), e isso se deve ao pensamento goetheano que coincidia com os momentos vivenciados no *Sturm und Drang*⁵⁵. *Werther*, *Clavigo*, *Estela* e *Egmont* erigiram-se “como um marco dessa fase de tormenta e pressão que impulsionou ao romantismo”, à tentativa de “escarnar a revolta da sensibilidade contra o racionalismo despótico” (*Idem*).

Diferentemente, no *Fausto*, Goethe tenta estabelecer um equilíbrio entre razão e sentimento, procura descrever o amor menos encolerizado, sem o sobrepor à razão. Sabemos que a maioria dos trechos da primeira parte de *Fausto* foi escrita em sua fase de juventude; porém, a tempo, Goethe percebeu que, como se tratava do gênero trágico, não era uma necessidade o amor manifestar-se mediante um teor mais exaltado. Dessa forma, sua obra torna-se mais elevada quando se coloca em jogo a grandeza humana do ser em equilíbrio, o que pressupõe o reconhecimento desse sentimento infinitamente sublime que é o amor tornado reflexão. Em Goethe, compreenderemos melhor que somente por esse sentimento é que nosso interior e o cosmos passam a se tornar mais transparentes. O amor, no *Fausto*, destaca-se de outras abordagens literárias como “a força propulsora da vida” e como algo eterno – melhor dizendo: que está muito acima de qualquer coisa que se funda pelo poder da razão. E afirma Goethe: “Sem

⁵⁵ Hegel, de maneira crítica, diz que as primeiras obras de Goethe (e de Schiller) “são hesitantes e bárbaras, frias e prosaicas”, contradizendo a afirmação de que “a inspiração proviria do ardor da juventude”. E enfatiza Hegel: “Só depois de terem atingido a maturidade do pensamento, estes homens (dos quais se pode dizer que foram os primeiros a dar à nossa pátria obras verdadeiramente poéticas e que são os nossos poetas nacionais) criaram obras belas e profundas, verdadeiramente inspiradas e de forma perfeita. [...] O espírito especificamente determinado só se revela fecundo depois de formado por estudos longos e profundos” (HEGEL, *op.cit.*, p. 48).

o amor, [...] *tudo desmorona*” (GOETHE *apud* RINTELEN, *ibidem*, p. 94, grifo do segundo autor). E completa em *Fausto II*: “[...] Tudo o que passa,/ Vão se desfaça,/ Brilhe o imortal fulgor,/ Do astro do eterno amor” (v. 11.862-11.865).

Destarte, por mais que as outras obras de Goethe expressem o amor de maneira tão significativa, como evidenciamos, é no *Fausto* que essa afeição entre os seres torna-se extensa a todas as esferas da vida: do prazer ao desgosto, do demoníaco ao divino, do microcosmo ao macrocosmo, do finito ao infinito, do mal ao bem, da perdição à salvação – o amor envolve-se “nos mais transcendentos conflitos vitais”, possibilitando ao homem “a mais aguçada visão do espírito à divina força do amor” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 93). E, para mostrarmos essa complexidade do amor no *Fausto*, desse sentimento eminente e existente nas mais variadas dimensões da vida, iniciaremos por compreendê-lo vinculado à sedução e ao prazer, aos momentos agradáveis vivenciados por Gretchen e Fausto.

Os dois últimos versos que Margarida diz ao terminar seu diálogo com Luisinha na cena *Fonte* é uma das reações mais vigorosas do amor da heroína por Fausto, elevado na sua mais absoluta interioridade: “[...] Mas, tudo o que para tal me trouxe,/ Céus! Foi tão bom! Ah, foi tão doce!” (v. 3585-3586). Desde o momento em que Fausto observa e, logo em seguida, aborda Margarida na rua (“Formosa dama, ousar-vos-ia/ Oferecer meu braço e companhia?” (v. 2604)), podemos ver claramente as intenções de Fausto: seduzir uma jovem e bela donzela e depois direcionar-se às deliciosas aventuras pelo mundo afora. No entanto, com um olhar mais aguçado, com uma percepção mais profunda nas falas de Gretchen, é possível indagar: a jovem foi seduzida ou se deixou seduzir? E será que faz tanta diferença determinar se essa sedução foi ativa ou passiva ou ainda que tipo de sedução é essa? Partindo do princípio de que este estudo encaminha-se para a análise do desenvolvimento do sujeito e da liberdade na tragédia de Gretchen, faz-se necessário entender as particularidades inseridas nesse desenrolar amoroso.

Vemos o interesse de Fausto por Gretchen logo no início da Cena *Rua*: “Por Deus, essa menina é linda,/ Igual não tenho visto ainda./ Tanta virtude e graça tem,/ [...] A boca rubra, a luz da face,/ Lembrá-las-ei até o trespasse!/ [...] Sua aspereza e pudicícia,/ Aquilo não é uma delícia” (v. 2608-2613). Mas também observamos a reciprocidade do interesse em Margarida: “O senhor de hoje, quem me dera/ Saber-lhe o nome, quem ele era! [...]” (v. 2678-2683). Isso indica o encanto de Margarida pelo Doutor e que Mefistófeles entra nessa relação talvez mais para acelerar dois destinos já traçados e determinados por um sentimento – que, por enquanto, não

qualificaremos – do que necessariamente para influenciar e despertar os sentimentos de Gretchen. O que notamos é que a intervenção mefistofélica direta dá-se em Fausto, o qual se torna mais jovem, mais elegante e mais charmoso.

[...] O papel e o *status* social de Fausto mudam substancialmente: provido de dinheiro fácil e mobilidade, ele está livre agora para abandonar a vida acadêmica [...] e mover-se no mundo com desenvoltura, como um sonhador e atraente estranho cuja marginalidade faz dele uma figura de mistério e romance (BERMAN, *op.cit.*, p. 52, grifo do autor).

Não se modificam apenas a aparência física e a vida financeira de Fausto, mas também seu interior. Como observa Berman, aquela vida rígida e limitada do Doutor torna-se parte de um tempo remoto, e o que passa a valer são as pessoas ao seu redor e o mundo presente. Fausto, mais do que nunca, está mais “sensível a seus sentimentos e necessidades, pronto não apenas para o sexo, mas também para o amor” (*Ibidem*, p. 53).

Em relação a Margarida, Mefisto já percebera a impotência de seu poder, mas também observara que ela não seria insensível a um moço bonito, requintado e de agradável aparência, como Fausto⁵⁶, por mais religiosa e singela que fosse, tanto que, antevendo a possibilidade da mudança junto a esse distinto fidalgo, afirma Gretchen: “O senhor de hoje [...] / Tinha, certo é, figura altiva / E de alta casa se deriva; / Na fronte dele isso se lia...” (v. 2678- 2682). Um detalhe interessante é o fato de que a ideia para presentear Margarida não partiu de Mefisto, mas do próprio Fausto, que já observara “a aspereza” da menina, sua maneira natural, e sua simples estirpe: “[...] Para ela arranja-me uns presentes (v. 2672). No entanto, esses “mimos” ultrapassam o significado de conquista ou sedução, eles nos mostrarão que Margarida não é tão diferente de Fausto. Pelo contrário, os enamorados são mais complementares do que imaginamos. Podemos falar até em polaridade, já que o casal encontra-se em lados opostos da vida, mas, no entanto, há uma energia comum, um eixo tão grande entre eles que os tornam quase semelhantes. Gretchen, por exemplo, não é o melhor modelo de ataraxia da alma, “não fosse por” uma prévia “inquietação interior”, ao conhecer o futuro amante na rua e depois receber as jóias: [...] “ela seria insensível a Fausto; ele não teria nada a lhe oferecer”. E ainda, “seu trágico romance não se desenvolveria se eles não fossem espíritos afins, desde o início” (*Ibidem*, p. 54).

A partir do momento em que Margarida encontra as joias em seu quarto, manifesta-se mais desassossego, e, já nessa inquietação, como assevera Berman, a boa garota demonstra saber um pouco sobre os homens que bajulam e presenteiam, meninas simples como ela, com coisas

⁵⁶ Na seção 3.3.2, “Goethe, Rousseau e Kant: liberdade e moral”, veremos, com mais detalhes, como o amor de Margarida, no contexto rousseauiano, é também um sentimento corrompido e dissimulado.

valiosas. Margarida é esperta o suficiente para compreender como os homens “se comportam depois e como a história normalmente termina” (*Idem*). “Fossem somente os brincos meus!/ Dão logo um outro aspecto à gente!/ De que nos serve a graça, o viço?/ É belo e bom, não se desmente,/ Porém a cousa fica nisso; /Ai de nós pobres [...]” (v. 2795-2802). E mesmo assim Margarida não se amedronta e “esquece” os interditos e a atmosfera tradicional e ético-social que a ronda. Rompendo e transgredindo barreiras morais, a jovem empolga-se e vê outro sentido nas investidas de Fausto, nas suas palavras afáveis e em seus presentes valiosos. Se Fausto seduziu Margarida, a ação só se torna de fato válida a partir do momento que a jovem também se deixa seduzir pelos encantos do Doutor, porquanto, mais do que nunca, a novidade das joias, dos olhares, das palavras trocadas com o amado e, por fim, os momentos de carícia e aconchego nos braços de Fausto fizeram-na ver um mundo novo, passível, sobretudo, de transformação, mais do que ela imaginava; um mundo mais prazeroso e agradável do que aquele seu universo que, apesar de tranquilo e costumeiro, na verdade era monótono e repressivo. E, na vivência desse novo ambiente, Gretchen percebe que “algo real e autenticamente valioso está acontecendo a ela”.

[...] Nunca ninguém lhe deu nada; ela cresceu pobre, tanto de amor como de dinheiro; nunca pensou em si como merecedora de presentes ou das emoções que presentes supostamente implicam. Agora, enquanto se olha no espelho – talvez pela primeira vez na vida – uma revolução acontece em seu íntimo (BERMAN, *op.cit.*, p. 54).

Essa força inovada, sedutora, de prazer e de transformação, que envolve todo o íntimo de Gretchen, não provoca apenas uma nova visão de mundo, mas também introduz desenvolvimento espiritual que a faz crescer e “desafiar sua própria consciência” (*Idem*), a pensar, a agir e a efetivar o amor que sente por Fausto. Disposta a tudo, Gretchen não mais quer fazer parte do “mundinho” tedioso em que costumara a viver. Essa nova vontade é expressa junto à roda de fiar: “[...] Ausente o amigo/ Tudo é um jazigo,/ Soçobra o mundo/ Em tédio fundo/ [...] Só por ele olho/ Do quarto afora,/ Só por ele ando/ Na rua agora” [...] (v. 3380-3390). Berman acentua que Margarida, de forma intensa, coloca seus novos sentimentos em choque com seu antigo papel social; “ela chega a acreditar que suas necessidades próprias são legítimas e importantes” e começa “a sentir uma nova espécie de autorrespeito” (*Idem*). Fausto também é modificado por essas novas necessidades, por essas forças, mas as transformações adquirem finalidades diferentes, uma vez que o amor de Margarida, inicialmente limita-se ao contexto da existência, da própria “vida” enquanto, para Fausto, de maneira diferente, o amor conduz além, isto é, ele apenas tangencia o “contexto de uma vida plena, com passado e futuro, e em meio a um largo

mundo que está decidido a explorar” (*Ibidem*, p. 55). Em outras palavras: o amor de Fausto por Margarida é forte, mas não o suficiente para evitar que o Doutor volte sua vida para a busca incansável pelo conhecimento, pelo prazer (insaciável), para o hedonismo e ao gozo das sensações imediatas: “[...] Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo/ Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso/ [...] Quero gozar no próprio Eu, a fundo/ Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito/ Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito [...]” (v. 1766-1774). Fausto quer encontrar sua felicidade e sua independência no mundo e, para isso, submete seu amor por Gretchen a outra dimensão – amor que, neste momento, designamos como algo correlacionado ao absoluto, ao infinito (ou seja, à conquista, à exploração do mundo)⁵⁷.

Em alguns momentos da tragédia, Goethe parece deixar claro pontos comuns entre o casal, como a inquietude, o desassossego, a vontade de experienciar o novo ou o próprio impulso para a realização do amor. Porém a afinidade e a polaridade em Fausto e Margarida são tão enigmáticas que, muitas vezes, não sabemos onde começam as diferenças e/ou terminam as semelhanças. Margarida, por um lado, de fato, é oposta ao Doutor, mas é tão mundana quanto ele, tanto que se deslumbra com as joias e o porte nobre de Fausto. Por outro lado, à medida que Gretchen fascina-se pelos adornos, Fausto, depois do acordo com Mefisto, volta-se para o absoluto, numa perspectiva ilimitada, mais universal do que tudo quanto existe ou possa existir; quando, inversamente, entra no quarto da jovem – na cena *Crepúsculo* –, seu mundo ilimitado parece desmoronar-se: Fausto “acaricia a mobília e celebra o quarto como ‘um brilho’, a casa como ‘um reino do paraíso’, a poltrona onde se senta como ‘um trono patriarcal’” (*Ibidem*, p. 53). O pequeno mundo de Margarida fascina-o tanto que, por um instante, não reconhecemos mais aquele Fausto aflito, que aspira a tudo, que tudo nega e amaldiçoa e, por alguns minutos, vemo-lo entregar a uma “inocência infantil e à simplicidade provinciana” (*Idem*): “[...] Que neste asilo te entreteces!/ Enche-me o coração, do amor doce penar,/ Que na aura da esperança o teu langor aqueces!/ Como respira aqui quietude,/ Senso de acordo, de confiança/ Nessa escassez, que plenitude!/ Neste cubículo, ah, que bem-aventurança [...]” (v. 2688-2694). No momento de comunhão, em que as diferenças entre o casal parecem assentar-se, algum detalhe novamente afasta-os, e, assim, percebemos que, no desenrolar da tragédia, são poucas as ocasiões em que o Doutor e Margarida tornam-se idênticos e apenas “Um” só corpo, “Um” só ser. Se retirarmos a

⁵⁷ Neste primeiro momento, Fausto parece reduzir seu amor por Margarida apenas ao corpo, mas, no decorrer da tragédia, esse amor ganha mais força e se eleva ao amor absoluto e eterno. Diferentemente o amor de Margarida começa carnal, vai para a esfera da sabedoria, até se tornar eterno, elevando-se à dimensão religiosa.

cena final, restar-nos-ão apenas alguns momentos, que são os de descontração e volúpia nas cenas *Jardim* e *Caramanchão*. Nesses episódios, os dois seres parecem coincidentes, mas na segunda cena *Jardim* (especificamente *Jardim de Marta*), a indagação de Gretchen sobre a religião e a pouca devoção de Fausto mostra, mais uma vez, as barreiras que dividem o casal – “[...] Dize-me, pois, como é com a religião?/ És tão bom homem, mas será mister/ Ver que tens pouca devoção” (v. 3415).

As convergências e as divergências entre Fausto e Margarida geralmente são notórias na atmosfera da natureza. É a natureza⁵⁸ que os afasta, mas que também os aproxima, ao estimular, no casal, a embriaguez dionisíaca, uma afirmação não somente interior, mas também exterior do eu e do outro. É na natureza que Fausto, de fato, seduz a heroína; é nela que Gretchen deixa-se seduzir por Fausto. Na natureza, aflora a sensualidade e a sexualidade dos enamorados, o que não significa negação do amor; pelo contrário, temos aí a realização da expansão humana, que, segundo Goethe, decorre da forma natural de condução do amor, de sua ligação ao “prazer sensual e aos caprichos”. Jamais amor e prazer reduzem o ser humano. “É [...] no despreendimento de cada um que começa para Goethe, ao que parece, o impulso mais elevado, o *Eros* libertador, que abrange toda a amplitude do cosmos divino” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 32). Desse modo, no *Jardim de Marta*, “o *Eros* sensual” já é, pois, a natureza de Margarida tornada ação e a natureza de Fausto manifesta. No “jardim das delícias”, no paraíso idílico, misturam-se o amor carnal e o amor divino. Não haveria outro lugar melhor para Goethe mostrar o olhar favorável e irreprimido da natureza a esse novo amor, transparente e, ao mesmo tempo, *transcendente* dos apaixonados. Somente nesse lugar marcado pela simbologia do prazer (e do pecado e da contradição) é que o casal afastar-se-ia do olhar impetuoso, punitivo e atento “[...] da família, vizinhos, padres [...]” e das “fortes pressões daquele pequeno mundo fechado e provinciano” (BERMAN, *op.cit.*, p. 54). Em Goethe, a natureza “não é um cego acúmulo de formas, e, sim, uma potência ordenadora que transcende”; não é apenas “a ‘natureza ardente’” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 49), como também a natureza *in loco*.

A natureza em Goethe não é somente cenário, mas presença marcante. Na cena *Floresta e Gruta* – um ambiente totalmente pitoresco –, Fausto, por alguns instantes, em monólogo interior, percebe o quanto é maravilhoso esse amor por Margarida, esse novo ardor sentido no

⁵⁸ Esta análise da obra de Goethe com a natureza será também acentuada na seção 2.3.1, “Rousseau e a tópica dos sentimentos”.

peito, o “novo baqueio do desejo ao gozo” (v. 3249) que o consome e o “aproxima mais dos deuses” (v. 3242). Somente nesse contato com a simplicidade, “em meio à riqueza, à beleza e à prodigalidade da Natureza” (BERMAN, *op.cit.*, p. 55) é que Fausto entrega-se à reflexão sobre o novo desejo, exprimindo também, pela primeira vez, o sentimento de culpa por arruinar a paz e o coração de Margarida, sentimento que antecipa a culpa futura do mal irremediável que leva à sua amada: “[...] Fui arruiná-la, a ela, à sua paz/ [...] O que há de ser, logo aconteça!/ Possa ruir seu destino sobre mim,/ E que comigo ela pereça!” (v. 3360-3365).

Esse encontro com a natureza, momento em que Fausto “medita solitário, imerso em embevecimento lírico” (*Idem*), em que indaga sobre sua vida, suas buscas e principalmente esse sentimento paradoxal que o vivifica, que o enche de remorsos, que o torna extasiado, mas também reflexivo, assinala, no poeta, a busca por valores de unidade e equilíbrio, característica, aliás, marcante nas tragédias clássicas. Mas a reflexão do herói na natureza assinala paralelamente a crítica ao amor moderno cada vez mais insatisfatório e especialmente ao homem moderno, que se afasta da natureza em prol de uma razão instrumental, técnica, excludente e mais limitada. Goethe compreendia que não era apenas por meio de uma razão classificadora e ordenadora que o homem seria capaz de entrar em contato direto com a vida e com o ser; restaurando pelo entendimento o equilíbrio rompido, resta a tarefa de o aproximar de outra esfera – o sentimento – e/ou instância maior – como a natureza –, permitindo ao homem afirmar-se como ser natural, como também desvendar os mais íntimos segredos da vida. Em Goethe, as tarefas primordiais da tragédia são, portanto, a de pensar e a de expressar as relações entre interior e exterior, por meio das quais o ser humano poderia talvez tornar-se ilimitado e menos propício a uma existência degredada. Na verdade, para expressar tais relações, a poesia de Goethe estrutura-se mediante contraposição de contrários: feminino e masculino, útil e inútil, racional e irracional, presente e passado, finito e infinito, universal e singular, entre outros. Como ressalta Valéry, contudo, o jogo que encontramos nas obras de Goethe “faz-nos suspeitar se ele não criou um sistema para cultivar exatamente os contrários. Nele a alma lírica alterna com a alma tranquila e paciente de um botânico. É amante; criador; cientista e namorador; [...] sabe unir uma liberdade suprema à oportunidade e ao zelo em suas funções públicas” (VALÉRY, 1999, p. 44). Porém falar em contrários em Goethe não quer dizer exclusão ou absorção de uma realidade na outra, como já acentuamos acima, pois o que existe é uma “relação” arquitetônica entre os opostos, por meio da qual Goethe tenta estabelecer uma afluência entre os saberes, fazendo da

obra *Fausto* algo mais universal e concomitantemente uma obra aberta, de todos os tempos e continuamente dizível. Logo, não por acaso, em *Fausto*, razão e sentimento, amor e desejo, virtude e prazer não estão em lados opostos, tanto que encontramos o amor, entre o Doutor e Margarida, amor esse que figura inicialmente sensual, mas também harmonicamente fundido à sabedoria e à reflexão.

Face a essas colocações e para um melhor entendimento sobre a poesia trágica de Goethe, passaremos agora ao exame da possível influência de Platão na tragédia de Gretchen.

2.2 O amor no *Fausto* de Goethe e o debate antigo: Platão

O primeiro contato que Goethe estabeleceu com a filosofia de Platão não se deve ao período Clássico de Weimar. Antes mesmo de ingressar na faculdade, o poeta já havia solicitado ajuda a um amigo para mais bem iniciar-se nos segredos da filosofia, como assinala o próprio poeta em suas memórias – *Poesia e Verdade*⁵⁹. No entanto esse começo não foi fácil para Goethe, pois havia muitas dificuldades para compreender e aceitar algumas ideias, e, muitas vezes, embatia-se com o amigo sobre algumas concepções.

Meu amigo, começava, com efeito a iniciar-me nos segredos da Filosofia. [...] Sua cabeça muito bem organizada apanhara com nitidez o conjunto dessas lições que procurava comunicar-me. Infelizmente, essas ideias recusavam dispor-se com a mesma ordem no meu cérebro. [...] O que mais nos dividia era que, no meu modo de ver, não havia necessidade de erigir a filosofia em disciplina à parte, já que toda ela estava compreendida na poesia e na religião. Era o que ele não queria admitir. Procurava, ao contrário, demonstrar-me que a poesia e a religião devem basear-se inicialmente na filosofia. Eu negava obstinadamente que fosse assim [...]. (GOETHE, 1971, p. 175-176).

Segundo Goethe, as exposições dos ideais filosóficos que seu amigo estava disposto a o levar a compreender eram retiradas do “Pequeno Brucker”⁶⁰; e, por mais complicado fosse, algumas ideias até lhe agradavam, como por exemplo o fato de “a poesia, a religião e a filosofia formarem um só todo” (*Ibidem*, p. 176). Porém, para Goethe, tudo era novo e misterioso, era quase impossível entender, de maneira clara, o que assinalavam os primeiros filósofos gregos e “quanto mais avançava, menos o poeta sabia o que pensar de tudo aquilo”. Goethe compreendia que filósofos como Sócrates, Platão, Aristóteles e outros foram importantes para a história da filosofia: “[...] Sócrates fora um homem excelente e sábio, que tanto em sua vida com em sua

⁵⁹ Precisamente na primeira parte, livro VI.

⁶⁰ De acordo com Torres (2012, 213, trad. nossa), Goethe refere-se a um manual de História da Filosofia editado por um autor chamado Brucker. Esse manual surgiu em Leipzig no ano de 1747.

morte, podia ser comparado a Cristo” (*Idem*). Mas lhe incomodava o fato de os discípulos desses filósofos “serem como apóstolos”, ou seja, logo após a morte dos mestres, começavam a se dividir e a tomar como verdadeiros somente ideais que eles próprios formulavam. E afirma o poeta: “Nem a sutileza de Aristóteles, nem a abundância de Platão produziram o menor fruto em mim” (*Idem*).

De fato, não há tantas referências nas obras de Goethe que indiquem a forte influência de filósofos como Platão ou Aristóteles. São poucas as informações de que o poeta teria, mais tarde, aprofundado-se em algum escrito ou alguma teoria desses pensadores antigos. Conforme indica Trevelyan, “de Platão certamente Goethe leu a *Apologia*; talvez também *Górgias* e o *Protágoras*” (TRAVELYAN, 1942, p. 53, trad. nossa); dessa última obra, constata-se uma citação que Goethe fez no *Fausto*, precisamente um verso na cena *jardim de Marta*, verso que parece traduzir literalmente uma fala do *Protágoras*⁶¹: “Do fogo e lodo ente infernal” (v. 3536).

Apesar dessas leituras e do entusiasmo – talvez tardio – que Platão teria despertado em Goethe, não houve um estudo mais “frutífero” sobre as obras do filósofo grego. Em 1793, o poeta, a caminho de um período mais maduro, teria afirmado em uma carta a Jacobi: “Desde que alguns dias [...] li praticamente pela primeira vez Platão, a saber, o *Banquete*, o *Fedro* e a *Apologia*, eu gostaria de dizer-lhe do incrível que me resulta esse homem extraordinário” (GOETHE *apud* TORRES, 2012, p. 214, trad. nossa). E, ao que parece, até 1800 Goethe teria continuado as leituras de obras de Platão⁶². Todas essas informações, no entanto, acentuam o que outrora afirmamos: Goethe é um poeta que não exclui pensamentos e/ou ideias, mas, pelo contrário, buscou em cada autor sugestões singulares, com dimensão universal, que lhe permitiram criar imagens nas suas obras, como no *Fausto*, e formular suas próprias teorias.

É evidente que Goethe não empregou, no *Fausto*, definições tão claras sobre o amor como as encontradas no *Banquete*, de Platão, tampouco dedicou sua tragédia somente à celebração desse sentimento. Platão, por exemplo, coloca as dimensões de Eros à sensualidade, à reflexão (discursiva), mostra sua “íntima relação com o desejo (*epithymia*), a amizade (*philia*) e a afeição (*agape*)” (PINHEIRO, *op.cit.*, p.43); estabelece as diferenças entre o amor vulgar, que se limita

⁶¹ Conf. nota 2 em Trevelyan (*op.cit.*, p. 53).

⁶² Segundo informação em nota, Torres afirma que Goethe leu, em outubro de 1800, [...] Platão, Aristóteles e outros. “Em 18 de fevereiro de 1801 Goethe pediu emprestado um ensaio do século XVIII sobre o Timeu [...], e em 31 de outubro, o volume IX da obra platônica, até hoje canônica, preparada em 1578 por Herni Etienne (*Platonis quae extant Greece* [...]), em uma reedição de 1786”. (*Ibidem*, p. 215, trad. nossa). Essas datas já coincidem com o período clássico de Weimar.

ao corpo e ao desejo, e o amor celeste, mais atento à alma, à razão e à virtude, afirmando e definindo uma importância maior ao amor dito “espiritualizado”. Sabemos do mérito desse diálogo, contudo a forma, o método, as perguntas que Goethe formula na modernidade não são (e não poderiam ser) as mesmas. O mundo moderno, por mais que apresente questões semelhantes ao período antigo, tornara-se mais complexo – no século de Goethe, não se tem mais, como sugere Lukács (2008, p. 116), a coesão entre pensar e agir ou entre essência e vida. Para o jovem Lukács, os gregos viam a substância no mundo, e não apenas no homem; eles “sentiam cada uma das formas de que dispunham como uma realidade, como algo de vivo, não como uma pura ‘abstração’” (*Ibidem*, p. 117). Criticar, “examinar” na era moderna ou “filosofar por meio do ensaio”, usando os termos lukacsianos, tornou-se algo muito mais problemático do que se imaginava, pois o “ensaio moderno perdeu o fundo vital que dava a Platão e aos místicos a sua força. [...] Agora o ensaísta tem de refletir sobre si mesmo, encontrar-se e construir algo próprio com o que lhe é próprio” (*Ibidem*, p. 118).

Na modernidade, Goethe propõe, em suas criações, alcançar a clareza que os gregos, de certa forma, obtinham. No entanto, a originalidade do poeta está em saber “mesclar” os tempos. A era grega ofereceu-lhe uma base, tornou-se parâmetro para as suas obras, mas, em contrapartida, a modernidade deu-lhe as ideias e os novos problemas. Platão, por exemplo, em seus diálogos, formulava perguntas que se emaranhavam em um conjunto de respostas, nas quais ora havia a possibilidade de “interrupção”⁶³, ora a suspensão dessas mesmas indagações. Nas obras de Goethe, não temos respostas definitivas ou adiamentos; o que temos são “linhas de leituras opostas, mas convergentes; [...] leitura cósmico-simbólico, espiritualista” a “leitura [...] sociológica e histórica” (BARRENTO, *op.cit.*, p. 117). Isso mostra que, no período moderno, não há mais condições para a reconciliação como as que encontrávamos na tragédia antiga, porém esse método “híbrido” de pensar tão específico de Goethe (e de seu tempo) cria condições para produzir uma obra como *o Fausto*, que:

Num caso é a expressão da progressão, contraditória e dialética, dos opostos em direção à sua conjunção (=resolução) na Obra (=na realização plena); no outro, Fausto é interpretado como um enorme painel em que se reflete a dialética do progresso, da sociedade burguesa-capitalista com todas as suas contradições, que vão sendo assumidas e superadas, no sentido de um telos utópico, que não é resolvido, mas permanece como Utopia última: a sociedade futura em que o Eros (e não a troca) determinará as relações entre os homens. (*Idem*).

⁶³ Termo utilizado por Lukács (*Ibidem*, p. 117).

Essas características que compõem o *Fausto* de Goethe conduzem-nos ao ilimitado mundo do amor, mas não a uma conceituação dele, como apresentava Platão. Goethe propicia à geração dos séculos XVIII e XIX uma visão “mais nobre do amor”, bem como um conceito mais alargado. E esse conceito diz respeito a um amor existente em nosso interior e ao nosso redor; direciona-nos também “ao limiar da vida imortal, [...] à força transformadora propriamente dita que, na sua incondicionalidade se revela capaz de coisas prodigiosas” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 94), como por exemplo, o acesso ao eterno.

Rintelen chama a atenção para o fato de Goethe não ter o hábito de empregar a palavra “Eros” em seus escritos, dando preferência à palavra amor, o que, de fato, pode estar relacionado, mesmo que essas palavras não se diferenciem fundamentalmente, à percepção do poeta de que, no mundo moderno, Eros pode até encontrar-se desterrado, mas nunca aniquilado. O nome Eros não designa mais o mesmo significado mítico da antiguidade, mas seu sentido ontológico-filosófico e histórico-social continuará a expressar um sentimento forte e vital, um poder que rompe barreiras e afirma valores. Eros-amor tem múltiplas formas desde “Hesíodo, Platão, Sófocles, Aristófanes, Pausânias, Parmênides, Safo, Ovídio” (MOURA, 2008, p. 4). Entretanto, nesse labirinto de significados e de modos de existência, Eros-amor continua sendo a força arrebatadora, orientadora da vida, do homem e do mundo; a força magnífica que faz da irrestrita e efêmera existência terrena algo mais elevado e universal. Como afirma Platão, na voz de Erixímaco,

[...] A influência do amor não se faz sentir apenas na alma dos homens [...], porém numa infinidade mais de coisas, nos corpos dos animais, em tudo que nasce da terra e, por assim dizer, nos seres em universal./ tão grande e admirável é essa divindade que sobre tudo se impõe, assim na ordem das coisas humanas com na das divinas (PLATÃO, 2011, p. 107, 186 b-c).

No *Fausto*, Goethe introduz novidades nessa forma de conceber Eros-amor. Para começar: o que percebemos é que não existe “amor vulgar”: tanto o amor que se reduz ao corpo como o “espiritualizado” são importantes para o ser, e, se existe algo que prejudica o homem na esfera dos afetos, é o fato de não vivenciar o sentimento, a força movente chamada amor. Diferentemente de Platão, Goethe descreve o amor que não separa as dimensões do corpo do espírito, tanto que o Doutor e Margarida são a prova disso; os enamorados, por exemplo, vivem o amor sensual, entretanto transcendem-no e o redirecionam ao mais sublime sentimento. E isso quer dizer que se trata de um amor menor? Em Goethe, absolutamente não. Para o poeta, “amar é [...] tirar do amor tudo o que o amor pode oferecer ao espírito, tudo o que a volúpia pessoal, as

emoções e as energias íntimas que ela excita podem finalmente entregar à faculdade de compreender, ao desejo superior de se edificar, à força de produzir, de agir e de eternizar” (VALÉRY, *op.cit.*, p. 39), mesmo que, para isso, seja necessário “*sacrificar qualquer mulher ao eterno feminino*” (*Idem*, grifo do autor). E o que significa eternizar o amor, para Goethe? O amor eterno, para o poeta alemão, não tem exatamente o mesmo significado que Platão prescreveu na fala de Diotima:

[...] Mas por que geração? Por ser por meio da procriação que os mortais participam da eternidade e da imortalidade. Há pouco admitimos que o desejo da imortalidade está necessariamente ligado ao bem, visto dirigir-se o amor para a posse perpétua do bem. A conclusão forçosa desse argumento é que o amor é o anseio de imortalidade. (PLATÃO, *op.cit.*, p. 161, 207A).

Na tragédia de Gretchen, Goethe rompe paradigmas e se rebela contra uma sociedade e seus costumes. Como homem de seu tempo, procura revelar fatos comuns de sua época, como o infanticídio cometido por mães solteiras, “o problema do matrimônio e da fidelidade matrimonial, assim como do amoralismo do homem excepcional” (ROSENFELD, 1968, p. 49). Ao quebrar padrões no *Fausto*, Goethe não vê a procriação ou a geração como fundamento para o homem efetivar-se na “Beleza divina” ou na imortalidade. Margarida gera um filho de Fausto, mas esse filho não perpetuará o amor dos amantes. Apesar de ter sido concebido no auge do amor epifânico de Fausto e Gretchen, o filho do casal torna-se sinônimo de um amor paradoxal pelo fato de também traduzir uma “humanidade fanatizada pela ação”, pelos rígidos laços culturais e sociais, e totalmente “destituída [...] de devoção e de beleza” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 30). O filho dos enamorados que não resiste vivo é o resultado da contraposição entre o eterno masculino de Fausto, dominado pela ação e por um desejo que nunca cessa, e o eterno feminino de Gretchen, que doa, perdoa, redime e que, por fim, encaminha-se ao “celeste poder” (v. 4606).

No *Fausto*, Goethe demonstra que, quando o homem perde a força do amor, que tudo move e rege, ou seja, não participa mais da relação Eros-amor, ele pagará com uma existência “negra de aflição” (v. 610, cena *Noite*), sedenta e ainda infeliz. Não que Eros-amor na tragédia goetheana possa trazer apenas felicidade; vimos como ele pode levar à violência, a desfechos trágicos como o de Margarida, mas a presença de Eros-amor nunca poderá ser pior que sua “gélida” ausência. Misturado à dor, ao sofrimento ou à angústia, esse sentimento produz vigor, disposição e impulsiona a alma. Quando Fausto, por exemplo, perde o sentido da existência real, na tragédia do erudito, um desespero abate-o, e essa debilidade é Eros-amor abandonando-o, e, sem essa força que o impele à vida, o herói (e todo ser humano que se depara com a mesma

condição) encontra na escuridão e na morte as únicas saídas: “[...] Da vida mísero cortejo. / Sou velho, pra brincar apenas, / Jovem sou, pra ser sem, desejo./ [...] Só com pavor desperto de manhã, / Quase a gemer de amargo dó,/ [...] E da existência, assim, o fardo me contrista,/ A morte almejo, a vida me é malquista. (v. 1546-1570).

Os antigos sempre deixaram em evidência o reinado de Eros sobre o homem e o mundo, mesmo quando essa força agia de modo desarmônico. Platão, por exemplo, não descarta a ausência de Eros nem mesmo nas catástrofes naturais, ao afirmar que, “[...] Quando é o amor desordenado que prevalece nas estações, por tudo há prejuízo e estragos. De regra, as epidemias se originam desse fato, e muitas outras e variadas doenças dos animais e das plantas [...]; todas provêm do excesso e da desordem que o amor introduz nos elementos” (*Ibidem*, p. 111, 188bc). Por conseguinte, para Goethe, não há desatino algum que se iguale aos prejuízos que a falta de Eros-amor, mesmo que desordenado, pode trazer ao homem. O amor sempre será a “força orientadora” do ser, inclusive para o conhecimento. E assevera Goethe: “Só chegamos a conhecer aquilo que amamos, e quanto mais profundo e completo for o conhecimento do que amamos, tanto mais pujantes e vivos devem ser o amor e mesmo a paixão” (GOETHE *apud* RINTELEN, *op.cit.*, p. 96). Logo, o ser que “estiver condenado a não amar”, voltado apenas para o cálculo ou para a razão abstrata, “jamais chegará a conhecer o termo médio de superação entre intelecto formal e atividade pura” (*Idem*).

Contudo a aproximação que esboçamos entre Platão e Goethe, em relação ao amor no *Fausto*, não pretende estabelecer divergências ou convergências entre esses pensadores, visto que, mesmo transcendendo suas épocas, tal contraposição não suprimiu a importância do contexto no qual as obras foram produzidas. O que, na verdade, tentamos determinar foi certo padrão definido por Goethe ao investigar o passado grego, no qual o amor era celebrado, debatido e, antes de tudo, feito presença. E, por meio desse período de análise e estudos sobre o amor na antiguidade grega, o poeta percebeu que, em sua contemporaneidade necessitava, sobremaneira, vigorar a mesma “beleza suprema” que o homem antigo estabelecia em suas relações, beleza que agia e imperava mediante os laços sublimes e suaves do amor.

A modernidade de Goethe não é apresentada, por meio de juízos morais, como o tempo da decadência moral ou da “perdição” da humanidade, mas como o tempo de constituição de uma razão instrumental que dita regras e impõe limites. Goethe sabe da importância da razão. Porém, assim como Rousseau, prefere direcionar-se pela via onde há a onipotente dádiva do amor, e é

por isso que o poeta alemão busca em Margarida, em Helena, em Fausto e suas aventuras – em uma palavra: na natureza – o amor revelado nas mais diversas faces, uma vez que, somente imerso na vida, o homem poderia encontrar a “verdade” e a “harmonia universal” entre as partes e o todo.

Goethe configurou a cena final do *Fausto* como um grande canto de louvor ao amor; por isso deixa o *Pater profundus* enfatizar que o princípio que tudo cria e conserva é o ‘onipotente amor’, mas da mesma forma ele poderia o ter chamado onipotência, Deus ou Natureza. É o amor que pode devolver Fausto à unidade da Natureza, porque o amor, como afirmam estes versos, é o princípio atuante e contentor da Natureza. [...] As formas femininas da cena final do *Fausto* não são formas cristãs redentoras, mas figurações estéticas daquela força produtiva do amor, que Goethe no final nomeia ‘o Eterno-Feminino’[...] e a que ele poderia também, nesta cena delineada à margem do silêncio místico, ter dado o nome de Deus ou Natureza, pois está sempre consciente de que para o absoluto não há linguagem (OSTERKAMP, 2012, p. 44-45, grifo do autor).

2.3 O amor no Fausto de Goethe e o debate moderno

2.3.1 Rousseau e a tópica dos sentimentos

Nesta seção, focaremos como a filosofia de Rousseau sobre os sentimentos e a natureza foi importante nas produções de Goethe. No entanto, a análise, mais sistemática, dos sentimentos como forma de poder sobre o outro, ou ainda do sentimento para a reafirmação do sujeito, será desdobrada na seção 3.3.2, “Goethe, Rousseau e Kant: liberdade e moral”.

É sabido que Rousseau exerceu grande influência em alguns escritos de Goethe⁶⁴, principalmente no que diz respeito aos temas da natureza e dos sentimentos. Goethe, desde a sua juventude, obtém um contanto maior com a filosofia rousseuniana, sobretudo quando ingressa na Universidade de Leipzig, em 1765. Nessa época, como podemos observar em suas *Memórias: Poesia e Verdade*, Goethe já nos mostra indícios do estímulo do pensador genebrino acentuando a importância da interioridade, dos sentimentos:

Como o coração sempre nos orienta mais do que o espírito e nos dá ocupação, ao passo que o espírito sabe muito bem tirar-se de dificuldades, as questões de sentimento sempre me haviam parecido as mais importantes. Não me cansava de meditar sobre a vaidade das afeições, a inconstância do homem, a sensibilidade moral e tudo que existe de mais elevado, de profundo, e em cujo encadeamento na nossa natureza podemos enxergar o enigma da vida humana. Também aí eu procurava expandir o que me atormentava numa canção, num epigrama, em algumas rimas, enfim, e que, relacionando-se com os

⁶⁴ Ver por exemplo no texto: GADAMER, G. A naturalidade da linguagem de Goethe. In: *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 251.

sentimentos mais íntimos e com as circunstâncias mais particulares, mal podia interessar a outro que não a mim próprio. (GOETHE, 1971, livro VIII, p. 223).

Como Rousseau, Goethe procura encontrar-se e, somente depois, olhar para o mundo. São os sentimentos que conferem ao poeta mais aperfeiçoamento de si mesmo e de um “alto grau de humanismo” (SCHWEITZER, 1950, p. 51), creditando e valorizando, no homem, sentimentos como a bondade, o amor e a benevolência. Esse ideal do homem puro tornou-se mais firme com os estudos de Goethe na Universidade de Estrasburgo e se acentuou “nos anos de estadia em Weimar” (*Ibidem*, p. 133).

Quando falamos de pureza em Goethe, não há como não remeter à filosofia de Rousseau, que confere ao homem uma bondade inata⁶⁵. Para Goethe, segundo Schweitzer, pureza significa, antes de tudo, o homem “abdicar de todo fingimento, de toda astúcia, de toda falsidade, de toda indisciplina para finalmente se elevar e tornar um ser perfeito” (*Ibidem*, p. 133) ou, pelo menos, próximo da perfeição. “Esse ideal de pureza é proclamado nos poemas – *Ifigênia em Táurida* (1779) e *Torquato Tasso* (1780)” (*Idem*). No primeiro texto, por mais que o momento seja propício, Ifigênia não quer tomar decisões à custa de mentiras e de hipocrisias para salvar a si mesma, Orestes ou Pílades. Ifigênia insiste em ser verdadeira e leal aos seus preceitos internos. Assim, “conservando a sua pureza de sacerdotisa, pelo amor à verdade, consegue levantar a maldição que pesava sobre a estirpe de seus pais” (*Ibidem*, p. 34). Já no segundo texto, Tasso “não consegue livrar da insubordinação”, bem característica de sua personalidade, o que acarretará “a infelicidade daqueles que o estimam, lançando ele próprio na desgraça” (*Idem*). Nesses escritos de Goethe, temos a manifestação da bondade humana, como também as consequências da falta desse sentimento. E essa bondade não é senão uma outra forma de o amor revelar-se, o amor pelo outro que Rousseau tanto aclamava no estado de natureza e que impede o homem selvagem, por exemplo, de ações agressivas, de atos que façam mal aos outros sem necessidade. Como endossa o filósofo de Genebra, “[...] a piedade representa um sentimento natural que, moderando em cada indivíduo a ação do amor de si mesmo, concorre para a

⁶⁵Ao mergulhar na vida do homem no estado de natureza, Rousseau, na primeira parte do *Discurso*, observa que esse ser é especial e digno de exaltação. A maldade, como assevera, não entra em questão. O que se distingue seria o sentimento mais singelo existente naquele estado – a piedade (natural). As necessidades impostas pelo sentimento de autopreservação, presentes nos momentos da vida primitiva, impedem o homem selvagem de ações agressivas, pois essas são “contrabalançadas” pelo inato e “sublime” sentimento de piedade, não o deixando fazer mal aos outros sem motivos cabíveis. Mas o homem é um ser em constante devir; há igualmente a faculdade de *aperfeiçoar-se*, de modo que, com o auxílio das circunstâncias, o homem desenvolve-se e, com ele, vem também a fonte de todos os males; “de dias tranquilos e inocentes”, lança-se em erros, vícios e virtudes, paixões e desigualdades e, o mais terrível: torna-se “o tirano de si mesmo e da natureza” (ROUSSEAU, 1978, p. 243).

conservação mútua de toda a espécie. Ela nos faz, sem reflexão, socorrer aqueles que nos vemos sofrer [...]” (ROUSSEAU, *op.cit.*, p. 254)⁶⁶. Esse é o humanismo goetheano herdado de Rousseau.

Schweitzer assevera que o poema com o qual Goethe glorifica o autêntico humanismo é intitulado “O Divino” (*Das Göttliche*); é nesse poema que Goethe ressalta a bondade e o amor como expressões fundamentais do homem: “O homem deve ser digno,/ Serviçal e bom!/ Porque tão-só essas virtudes/ O distinguem das demais criaturas,/ que conhecemos./ [...] O amor e a paixão podem arrefecer/ A benevolência sempre há de vencer/. [...] Se neste mundo acontecem milagres,/ isso é devido/ a algum coração bondoso e puro [...]” (GOETHE *apud* SCHWEITZER, p. 136).

De fato, a influência de Rousseau nos escritos de Goethe é visível e acentuada. Para escrever *Os sofrimentos do jovem Werther*, por exemplo, Goethe afirma que, somente a partir do momento em que ele cumpriu a resolução de “observar a natureza interior e exterior e deixar que ela agisse por si imitando-a com amor” (GOETHE, 1986, p. 410), foi possível conceber tal romance. Com essa resolução, segundo Goethe, sua pretensão “era libertar-se interiormente de qualquer influência estranha, observar o mundo exterior com amor e deixar que todos os seres agissem sobre si, cada um a seu modo, desde o homem até as criaturas mais ínfimas que ainda não são perceptíveis” (*Idem*).

Daí resultou um maravilhoso parentesco com cada objeto da natureza e um acordo íntimo, uma harmonia tão perfeita com o conjunto, que toda alteração, tivesse ela por objeto os lugares, as horas, as estações ou tudo que pudesse acontecer, me afetava profundamente. O olhar do pintor juntava-se ao olhar do poeta. A bela região campestre, animada pelo doce rio, aumentava o meu pendor pela solidão e favorecia as minhas meditações secretas, que se estendiam em todas as direções [...]. (*Idem*).

Para entender melhor as relações entre natureza e subjetividade, abordaremos brevemente as convergências entre Rousseau e Goethe, como também uma visão geral dos fundamentos filosóficos do pensador genebrino relacionados ao sentimento, a fim de evitar erros que o próprio Goethe um dia cometeu, como o que relatou abaixo:

[...] Meu humor, estimulado pelas forças vivas da mocidade, passava de um extremo a outro, de uma alegria excessiva a uma melancolia profunda. Era no tempo em que os banhos frios estavam em voga e eram recomendados sem reservas. Devia-se dormir no duro e com pouca coberta, o que suprimia toda transpiração habitual. Essas loucuras e outras mais, frutos da orientação mal compreendida de Rousseau, deviam segundo se assegurava, aproximar-nos novamente da natureza e preservar-nos da depravação de costumes. Tudo isso, posto em prática sem discernimento e com variantes absurdas,

⁶⁶ In: ___*Discurso*, primeira parte.

produzia em muita gente os mais funestos efeitos; quanto a mim, forcei de tal modo a minha feliz constituição que, para salvar tudo, tornou-se preciso nada menos que uma conjura e uma revolução de suas forças secretas. (GOETHE, *op.cit.*, p. 256).

A temática do sentimento interior possui lugar privilegiado nas obras de Goethe, porque também ganhava destaque nos escritos de Rousseau, fossem elas filosóficas ou não. E é precisamente no *Discurso* (1775) que tal assunto torna-se mais intenso, o que se deve ao fato de o filósofo partir de sua própria experiência, mostrando uma “pintura de si”, de seu próprio “eu”. Esse retorno a si que tanto encantou a contemporaneidade de Goethe, o retorno à natureza no homem e, de forma mais precisa, ao “desbravamento” do passado, levou Rousseau a um exercício narrativo para se conhecer de maneira plena e efetiva⁶⁷ – [...] “Conheço meu coração e conheço os homens. Não sou da mesma massa daqueles com que lidei; ousou crer que não sou feito como os outros” (ROUSSEAU, 1978, p. XIV). Rousseau, homem de “coração puro”, como o mesmo se designa, visa não ao mundo exterior, de corrupções, degradado, e, sim, ao mundo interior – humano. E o que Rousseau almeja está além do meramente racional ou instrumental; ele está à procura de algo mais amplo – a faculdade do sentimento, única capaz de o lançar ao estado de natureza e ao que considera o mais “verdadeiro” no homem.

Rousseau é muito contundente ao analisar a vida do homem primitivo: sua análise tem, antes de tudo, como meta elaborar categorias conceituais que possibilitem “libertar o homem de sua própria tirania” (HENDEL *apud* GAY, 1999, p. 29), e é precisamente esse ponto de vista que organiza sua obra “possuindo consistência e unidade” (*Idem*). O pressuposto de um homem de coração puro que se diferencia e se destaca perante os outros reflete e invertidamente prescreve, no *Discurso*, detalhes de um ser policiado entregue ao seu *amor próprio*⁶⁸, ao sentimento

⁶⁷ É interessante que esse “retorno a si, descrito por Rousseau no *Discurso*, será também relatado por Goethe em *Poesia e verdade*. Segundo Goethe, o ambiente acadêmico em Leipzig de conversas, ensino, conflito de opiniões e de discursos com os convivas, ensinava-lhes a prezar, cada vez mais, a importância do assunto e a concisão da forma, sem lhes indicar precisamente onde deveria procurar o primeiro e como alcançar a segunda. Tudo parecia ser desfavorável a ele. Para começar, os recursos de que dispunha Goethe eram limitados, havia também a indiferença dos camaradas, como relata o poeta, a reserva dos professores, o isolamento das pessoas cultivadas, uma natureza insignificante: “forçavam-me a procurar tudo em mim mesmo” (GOETHE, 1971, p. 219). E, nessa procura, diz o poeta, “se, pois, reclamava para as minhas poesias um fundo real, sentimentos ou reflexões, era preciso descer ao meu coração” (*Idem*). Foi dentro desse contexto, dentro desse “espírito”, como Goethe afirma, que ele começou a escrever pequenas poesias em forma de canções (*Lieder*) ou em versos rítmicos; “essas poesias nascem da reflexão, giram em torno do passado e tomam”, na maioria das vezes, “uma feição epigramática” (*Idem*).

⁶⁸ Rousseau destaca diferenças entre o amor próprio (*Amour-propre*) e o amor-de-si (*Amour de soi*). De forma geral, este último está próximo ao sentimento de piedade, é natural e leva o homem a zelar pela sua própria conservação. É um sentimento em conexão com o sentimento de existência. No “amor de si mesmo”, que existia apenas no estado de natureza, o indivíduo sente sua existência sem ter uma ideia “clara e distinta do *ser* indivíduo”. Aos poucos, a

“relativo, fictício”, impiedoso e injusto, sustentado pela razão. Esse sentimento iniciou-se com o aparecimento da sociedade, à medida que aumentava nela o estado de corrupção e vícios, e tornou o homem cada vez mais orgulhoso e apático em relação ao seu semelhante, diminuindo o sentimento mais sublime e vivo para o ser: a piedade. O *amor próprio* é um sentimento, de certa forma, “alienado”, pois é transferido a uma “exterioridade enganadora”, é baseado em méritos, beleza e prestígios. No coração do homem policiado, não só as “virtudes estão disfarçadas de vícios”, como também não sabem mais distinguir “ser de parecer”, transformando os sentimentos mais puros nos mais angustiantes. Com essas descrições e reflexões, Rousseau chega à conclusão de que se esvaiu a uniformidade, a grandeza e a solitária maneira de viver prescrita pela natureza ao homem primitivo, ou seja, a sociedade corrompeu-o. E como não pensar aqui nos personagens de Goethe lançados no rol do individualismo, como Clavigo, Fausto e Egmont ou Margarida, que se deslumbra pelo porte elegante e requintado de Fausto e, em seguida, apaixona-se por ele?⁶⁹

O retorno à origem e toda a análise dos sentimentos, da piedade e do amor no *Discurso*, é uma forma de Rousseau postular certa identidade natural do homem e condenar as direções controversas seguidas pelo curso da história, à medida que a sociedade aperfeiçoa-se. É uma maneira de permitir ao leitor chegar o mais próximo possível dos sentimentos primitivos e, para o autor, verdadeiros. Por isso, em Rousseau, o sentimento é um instrumento de penetração na essência humana, é o núcleo central de todo o seu pensar filosófico. Constitui a chave para compreender e enunciar um discurso contínuo sobre o homem, sobre suas origens e sua história. Rousseau faz o que muitos filósofos não tiveram coragem de fazer: deixa de lado as convenções da razão civilizada e mergulha profundamente na natureza e na vida do ser primitivo por meio do sentimento, expondo uma “convicção pessoal que diz respeito ao interesse universal dos homens” (STAROBINSK, 1991, p. 282). Logo, a filosofia de Rousseau, sua ética, seus preceitos, enfim, o alicerce de suas ideias é estruturado com base na tópica dos sentimentos, e, como nunca “aprendeu a falar a língua das ideias claras e distintas” (CASSIRER, 1970, p. 26), a volta a si mesmo não o torna um ingênuo exagerado; pelo contrário, torna-o mais consciente sobre a importância das paixões para a filosofia.

passagem do puro sentimento da existência passa para a consciência de si exigindo uma mudança na “visibilidade” mútua dos indivíduos (REIS, 2000, p. 65), até chegar precisamente no amor próprio.

⁶⁹ Como abordado na seção 3.3.2, “Goethe, Rousseau e Kant: liberdade e moral”. Com base em uma perspectiva rousseauiana, observarmos como o sentimento de Gretchen por Fausto já estaria associado à corrupção de seu eu; advindo de uma sociedade viciosa. Margarida, ao conhecer Fausto, passa a desenvolver outras necessidades e outros desejos que não eram percebidos naquele seu “mundo” limitado.

Oh! Virtude, ciência sublime das almas simples (...) teus princípios não estão gravados em todos os corações? E não bastará, para aprender tuas leis, voltar-se sobre si mesmo e ouvir a voz da consciência no silêncio das paixões? Esta é a verdadeira filosofia, sabemos contentar-nos com ela sem inveja da glória desses homens célebres que se imortalizam na república das letras (ROUSSEAU *apud* CASSIRER, 1999, p. 50).

A leitura e a exposição de algumas passagens do *Discurso* podem permitir a inferência de que há, em Rousseau, a defesa de um individualismo exacerbado⁷⁰. Suas reflexões sobre as diferenças entre os estados natural e civilizado mostram, contudo, o quanto o homem tornou-se, com a civilização, degradado e, sobretudo, mal. “[...] Com a reflexão, termina o homem da natureza e começa o homem do homem. A queda nada mais é que a intrusão do orgulho; (...) o homem perde o benefício da coincidência inocente e espontânea consigo mesmo” (STAROBINSKI, *op.cit.*, p. 39).

Porém o que cabe ressaltar é que Rousseau, individualista ou coletivista, não se sente satisfeito com o modelo social, tampouco com o rumo das paixões humanas em sua época. Isso o faz clamar por uma mudança, uma revolução, uma sociedade mais virtuosa e fundamentalmente mais livre, porém “[...] em nome de uma natureza humana eterna, e não em nome de um progresso histórico” (STAROBINSKI, *op.cit.* p. 33). Assim sendo, se é fato que o pensamento de Rousseau é transformador, é manifesto que não encontraremos todas as definições e todos os conceitos dessas mudanças no *Discurso*. Rousseau não concentrou suas energias em apenas uma obra. O *Contrato social* e o *Emílio*, por exemplo, ambos de 1757, são também expressões de Rousseau sobre a natureza, a importância dos sentimentos e principalmente sobre “uma forma consciente da necessidade de afrontar o mundo e 'os homens tais como são', (...) visando instaurar, ou restaurar, (...) o reino de um valor sobre o qual a duração não tem poder” (*Idem*).

Rousseau, de fato, interpreta a sociedade existente como contrária à natureza. Os homens por si mesmo, na era moderna, já estão separados dessa natureza, e o *Discurso*, o *Contrato*, o *Emílio*, a *Nova Heloísa* e outras obras são, ao mesmo tempo, a afirmação dessa sociedade, a sua negação e também a sua transvalorização. E é dessa forma que Rousseau opõe seu eu à

⁷⁰ Todas essas ideias, referências, comparações sobre os homens permitiram a renomados comentadores julgar Rousseau individualista. “Emile Faguet argumentou que 'tudo de Rousseau' pode ser encontrado no *Discurso* sobre a origem da desigualdade. (...) A 'ideia antissocial' (...) percorre todos os seus escritos e aparece [...]” de forma relevante “no *Emílio*” (CASSIRER, 1999, p. 11). Outros comentadores, um pouco mais comedidos, discorrem sobre o pensamento de Rousseau não como dogmático, mítico ou individualista, mas como aquele que criou um método de reflexão que se inicia pela colocação de um problema, que aos poucos vai sendo solucionado pelo filósofo. “(...) Elimine-se o *Discurso sobre a origem da desigualdade* pelo confronto com as primeiras poucas páginas do *Contrato Social* e o individualismo de Rousseau revelar-se-á como nada mais do que um mito. (...) O texto que introduz o *Contrato Social* ‘forma o pórtico para o mais absoluto coletivismo já concebido pela mente humana’” (VAUGHAN *apud* GAY, *op.cit.*, p. 15).

universalidade (social). “É o seu eu que se encarrega da tarefa de recusar uma sociedade que é negação da natureza” (STAROBINSK, *op.cit.*, p. 48) e, portanto, contesta-se e segue solitário, negando “individualmente” uma sociedade aos seus olhos perversa e puramente racional⁷¹. Rousseau protesta não somente contra uma sociedade, mas contra todas já existentes, pois são patentes os males que as compõem. Suas obras prescrevem a necessidade de transformação social, mas também visam à mudança do indivíduo no que diz respeito à educação, à moral e à família; “o tipo de cidadão que deseja criar na figura de Emílio” mostra o temor de Rousseau em relação a uma sociedade corrompida e o desejo de não pertencer “a nenhum grupo de interesse especial” (GAY, *op.cit.*, p. 33). Por isso, Rousseau nega, confunde, destrói, abala e questiona doutrinas e pensamentos já prontos. Sua narrativa é construída com base na volta à subjetividade, do desejo de mostrar a transparência dos corações no estado natural e, ao mesmo tempo, no lamento pelo reconhecimento da perda de transparência na sociedade civilizada. Para isso, lança-se em ideias que se conectam com o individualismo, o racionalismo do século das luzes, como também com concepções coletivistas, pois o *Contrato Social* já é um ‘apelo’ a uma sociedade mais justa: é a aspiração de Rousseau em mostrar que os homens podem unir-se, aproximando-se uns dos outros, sem perder a liberdade, sem desistir de seus interesses particulares e egoístas para vir a ser “uma organização social que favorece a comunicação das consciências” (STAROBINSK, *op.cit.*, p. 56) fundada exclusivamente em uma vontade geral (*Volonté Générale*).

E é dessa forma que Rousseau surpreende-nos e nos leva a um melhor entendimento dos escritos de Goethe, pois a crítica daquele à modernidade torna-se tão importante e essencial que se faz presente e extrapola limites geográficos. Influente e notável na modernidade, Rousseau fez não apenas Goethe, mas vários pensadores alemães – como Hegel, Schiller, Nietzsche e outros – seus admiradores e seus estudiosos compromissados em compreender seus ideais e, na medida do possível, amalgamá-los em seus pensamentos. E, por mais que Rousseau tenha participado do movimento racionalista do século XVIII, dito iluminista, tornou-se uma voz única ao mostrar, em suas obras, “um autêntico pré-romântico, já que fará críticas mordazes às regras de estilo e bom

⁷¹ O fato de, a todo momento, ressaltarmos a questão da razão e dos sentimentos em Rousseau significa que o filósofo, como ressalta Starobinsk condena e incrimina uma razão discursiva e instrumental. Rousseau não poderia deixar de ser racionalista, mesmo porque seu método utilizado volta-se sobretudo a uma “razão intuitiva”. Rousseau é adepto do caminho imediato, e não do instrumental. “[...] Razão e sentimentos revelam-se (...) perfeitamente conciliáveis” em Rousseau; ele “acusa apenas a razão raciocinante (...) que inspira 'os insensatos juízos dos homens'. Essa razão instrumental aprisiona os homens na subjetividade turva da opinião e da ilusão [...]” (*op.cit.*, p. 52-53).

gosto dos clássicos, como também atacará o absolutismo e por fim se permitirá cultivar a semente da subjetividade e do bucolismo numa obra ficcional”, como por exemplo em “*A Nova Heloísa*” (BORNHEIM *apud* MARTINS, 2008, p. 23-24).

Em boa parte das obras literárias de Goethe, como já acentuamos, encontramos a herança de Rousseau, e, por mais que o filósofo de Genebra provoque os leitores por meio de paradoxos – e seja nomeado ora de individualista, ora de coletivista, ora de romântico –, o que importa é sua clara percepção da relevância da esfera dos sentimentos e da razão intuitiva, como as verdadeiras fontes a proporcionarem ao homem orientação e força para combater os limites ora impostos pela arbitrariedade da paixão (excessiva) dos indivíduos perante a Vontade Geral, ora pela universalidade das leis que não respeita a lei interna de cada ser. Assim sendo, juntamente com a ideia de que a natureza não é algo afastado do homem e a de que os sentimentos não devem ser reduzidos diante da razão, Rousseau deixa seu legado de transformação. E Goethe é adepto dessas modificações; em *Fausto*, critica as ciências: “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!/ De doutor tenho o nome e mestre em artes,/ [...] E vejo-o, não sabemos nada!/ Deixa-me a mente amargurada. [...]” (v. 353-365). Crítica, sobretudo, pela voz do irmão de Gretchen, Valentim, o acentuado individualismo e o amor repleto de regras e práticas cada vez mais avassaladoras para o homem: “[...] Vê, Gretchen, nova ainda é, desperta!/ Ainda não és bastante esperta,/ No ofício andas sem zelo./ Só to digo em segredo: Escuta!/ Já que és mesmo uma prostituta,/ Vai, trata então de sê-lo!” (v. 3730)⁷² – e ainda a razão classificadora que, a qualquer custo, quer medir, quantificar ou definir coisas que somente podem ser sentidas e vivenciadas (como a fé ou a crença, por exemplo), como diz Fausto a Margarida: “[...] Então nomeia-o como queiras,/ Ventura! amor! Coração! Deus!/ Não tenho nome para tal! O sentimento é tudo;/ Nome é vapor e som,/ nublando ardor celeste” (v. 3450)⁷³.

Goethe também reafirma a ideia de Rousseau de que a natureza é parte integrante do homem. De maneira expressiva, o poeta mostra a importância do contato do ser com a natureza, na tragédia de Gretchen. Como demonstra Schmidt,

A natureza era a grande inspiração do tempo e Rousseau emprestará a mais forte expressão dela a Goethe. A necessidade da natureza, do popular, do ingênuo, do simples

⁷² Fala de Valentim a Gretchen antes de morrer. Na época, prostituta era sinônimo também de moça desonrada. Ver Mazzari (2004, p. 419, nota 10).

⁷³ Esta resposta de Fausto diz respeito à indagação de Margarida ao amado: “Não crês em Deus?” (v.3428); Fausto responde com o “hino à inefabilidade e inescrutabilidade de Deus”. Ver Mazzari (*op.cit.*, p. 381, nota 4).

era o reflexo sentimental da civilização erudita, ultracultivada, complicada e com paixões alienadas. Este reflexo sentimental pode ser captado diretamente no encontro entre Gretchen e Fausto, cujo significado não é somente o da tensão da moralidade na qual a alma extenua-se. Fausto é o sábio, com a ciência e todos os saberes juntos, e Gretchen, o que faz dela atraente, é o contrário: a simples natureza (SCHMIDT, *op.cit.*, p. 162, trad. nossa).

Segundo Schmidt, essa necessidade da natureza que tanto inspirou Rousseau e influenciou Goethe no *Fausto*, estava presente desde os escritos de juventude do poeta, pois o que percebemos em *Werther* é o artista que busca realizar-se longe da complexidade das cidades e das exigências da civilização, voltando para o campo e para a natureza, para o povo simples, para uma vida idílica e ingênua. E, assim como Werther, Fausto também se dirige a esse candor da natureza, na mais pura e simples vivacidade. É na cena *Floresta e Gruta* que o Doutor “tem seu amor reconciliado com o todo da natureza” (OSTERKAMP, *op.cit.*, p. 39). Nessa fusão entre interior e exterior, Fausto percebe o “intenso fogo que novamente fomenta seu coração” (v. 3249). Porém também é nesse ambiente de Fausto com a natureza que Goethe procura evidenciar aspectos de seu tempo repleto de contradições e limites, e, por mais que o Doutor encontre-se, de forma verdadeira, nesse ambiente fulcral, pois o espaço idílico possibilita-lhe uma profunda experiência – a reflexão do “êxtase que sente por Margarida e o aproxima dos deuses” (v. 3241) –, ele não alcança ainda a completa satisfação. A natureza traz para Fausto tranquilidade, quietude e evidencia sua íntima relação consigo mesmo: “Sublime Gênio⁷⁴, 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. [...]” (v. 3217-3224). No entanto, essa mesma natureza não aplaca a sina do herói, da eterna aspiração de busca, de ação e o desejo de tudo ter, de tudo conquistar: “[...] Mas nunca é doada a perfeição ao homem [...]” (v. 3240). De modo que, por meio das contradições vividas como natureza, prevalece, na tragédia de Goethe, o concreto e não o abstrato: a singularidade de Fausto apontando e desvelando a universalidade: “[...] Saciemo-nos no efêmero momento,/ No giro rápido do evento!/ Alternem-se prazer e dor,/ Triunfo e dissabor,/ Como puderem, um com outro, então;/ Patenteia-se o homem na incessante ação” (v. 1754-1759).

Goethe reconhece que é importante ao homem relacionar-se com o todo da natureza, porém percebe também a pérfida sociedade em que vive, o que significa que “a euforia

⁷⁴ Segundo Mazzari, Fausto “estaria se dirigindo ao Gênio da Terra, que lhe aparecera na cena ‘Noite’ dentro de uma ‘labareda’ na ‘chama avermelhada’” [...]. (MAZZARI, 2004, p. 359, nota 1).

rousseauiana” (OSTERKAMP, *op.cit.*, p. 40) da volta à Natureza revela-se ilusória, e no auge desta fantasia de fusão do eu de Fausto “e da Natureza surge imediatamente o diabo, que o leva de volta à desunião” no qual vivem os modernos (*Idem*), conforme diz Mefistófeles a Fausto: “Que vida, pobre térreo ser,/ É a que levavas tu, sem mim?/ Da comichão das fantasias/ Por muito te curou a minha escola;/ E não fosse eu, já te terias/ Safado da terrestre bola./ Porque é que em mata, rocha e gruta suja,/ Te enterras como uma coruja? [...]” (v. 3266-3273). Sendo assim, esse momento paradisíaco, de fruição do eu, “do desejo ao gozo” (v. 3248) experimentado por Fausto, como acentua Osterkamp, será único no drama, porque, “[...] onde o diabo está, a Natureza não é amada, mas consumida e desgastada”. Desse modo, a obra de Goethe exhibe, ao mesmo tempo, a união afirmativa de Fausto com a natureza e também “o ponto extremo da desunião entre o eu moderno e a Natureza” (*Idem*).

A cisão estabelecida pela era moderna é sobrepujada, no *Fausto*, “apenas através da força do amor” (*Idem*). E, mais uma vez, o sentimento entra em cena, torna-se o verdadeiro protagonista da tragédia, pois somente essa força é capaz de trazer a harmonia; apenas o amor pode estabelecer a relação existente entre as instâncias: homem (microcosmo) e natureza (macrocosmo), coração e razão, universal e singular. Mas esse amor que Goethe ressalta não é o amor próprio ou sentimento fictício, relativo que destaca Rousseau⁷⁵, mas, sim, o mais belo, sublime e onipotente sentimento: o amor de Margarida que transforma, redime e salva, já intensificado na cena *Um Caramanchão*: “Amado meu! Amo-te com a alma inteira!” (v. 3208). Nas cenas finais, esse amor não é reduzido, mas esboçado com tamanha dimensão⁷⁶ por Goethe como “eterno-feminino”: “Inclina, inclina,/ Ó Mãe Divina,/ À luz que me ilumina,/ O dom de teu perdão infindo!/ O outrora-amado/ Já bem-fadado,/ Voltou, vem vindo. / [...] Concede-me orientar-lhe a espera [...]” (v. 12070-12090).

Logo, “iluminado” pela filosofia de Rousseau, Goethe não somente destaca a importância do sentimento na tragédia, como confere a ele um papel redentor. O sentimento é a única condição de estabelecer a relação do homem com a vida; se não fosse por ele, não haveria a

⁷⁵ Ver nota 68, sobre a diferença entre o amor próprio (*Amour-propre*) e o amor-de-si (*Amour de soi*) em Rousseau. Ainda, na primeira parte do *Discurso*, o filósofo distingue, no sentimento do amor, o moral do físico. “O físico é esse desejo geral que leva um sexo a unir-se a outro. O moral é o que determina esse desejo e o fixa exclusivamente num só objeto ou que, pelo menos, faz com que tenha por esse objeto preferido um grau bem maior de energia. [...] O moral, no amor, é um sentimento artificial, nascido do costume da sociedade e celebrado com muita habilidade e cuidado pelas mulheres [...]. Esse sentimento, baseando-se em certas noções de mérito ou de beleza, que um selvagem é incapaz de ter, [...] deve ser quase nulo para ele” (ROUSSEAU, *op.cit.*, p. 255).

⁷⁶ Na cena *Furnas montanhosas, floresta, rochedo*, quinto-ato.

possibilidade de o amor transcendente de Margarida salvar a alma de Fausto e, muito menos, de o *pathos* que emana do Doutor impeli-lo à vida e à ação. O sentimento, no *Fausto* de Goethe, implica algumas conotações: em primeiro lugar, é a força motriz que faz o ser agir, não sobre a natureza, mas *como* natureza; em segundo lugar, é a potência que subverte os limites da sociedade, é a força que tudo supera e que desloca as partes; e, em terceiro lugar, é o revelador de grandes heróis, mas não heróis com veneráveis obras e façanhas, mas, sim, com a capacidade de sentir, de verdadeiramente amar.

2.3.2 Hegel e o conceito do amor

Ao longo desta pesquisa, já foi abordado o quanto Goethe é clássico, moderno e contemporâneo. Estudioso e em busca de novos saberes, em toda sua obra encontramos o mesmo entusiasmo pelo conhecimento do mundo e das coisas. No entanto Goethe “nada quer saber de sistemas de pensamento” ou de “cogitar sobre o pensamento em si” (SCHWEITZER, *op.cit.*, p. 91) ⁷⁷. Mas, apesar disso, para tornar o seu modo de pensar mais claro e amplo, Goethe também investigava os maiores representantes do chamado pensamento especulativo em sua contemporaneidade: Fichte (1762-1814), Schelling (1775-1854) e Hegel (1770-1831). Dentre esses, Hegel fora o que causara grande admiração no poeta, pelo seu “portentoso saber histórico e filosófico” (*Ibidem*, p. 97). Porém devemos ressaltar que não existem muitas referências de diálogos mais precisos entre esses pensadores, mesmo porque, segundo mostra Werle, “Goethe defendeu o ponto de vista da arte estando acima do da filosofia, ao passo que Hegel sustentou o contrário” (WERLE, 2001, p. 162). No entanto alguns estudiosos observaram uma possibilidade de comparação entre esses dois autores, afirma Werle:

[...] Bloch vê grandes coincidências entre o projeto de Goethe e o de Hegel: o solo da *Fenomenologia do espírito* seria o mesmo do *Fausto*, marcado por uma inquietação do sujeito emancipado do Iluminismo, que não se demora numa única instância, não se detém no conhecimento uma vez alcançado, mas quer ir sempre além, embora se enrede numa série constante de contradições (BLOCH *apud* WERLE, 2001, p. 165-166).

Werle ressalta que a aproximação de Bloch é problemática, pelo fato de este autor não levar em conta ou desconhecer que, na *Fenomenologia do espírito*, “processa-se uma transformação da consciência numa série de figuras sempre distintas”, ao passo que, de maneira

⁷⁷ Ver nota 51.

diferente, “na obra *Fausto*, o personagem principal Fausto é o mesmo do começo ao fim da tragédia” (*Ibidem*, p. 166). Poderíamos tentar enumerar pontos comuns entre o poeta e Hegel, porém nossa análise limita-se ao conceito do amor elaborado pelo filósofo. E, para fortuna complementar de nosso estudo, o que podemos afirmar, de modo mais seguro, é que Hegel enfatiza o debate moderno sobre o amor e sua verdadeira essência nos *Cursos de estética*. Nessa perspectiva, esse debate ajuda a entender melhor as dimensões do amor de Fausto e Margarida, principalmente pelo fato de o casal ter vivido esse sentimento na sua “Absoluta interioridade”, como observamos nas palavras de Gretchen: “Mas, tudo o que pra tal me trouxe,/ Céus! Foi tão bom! Ah, foi tão doce!” (v. 3587). Sendo assim, nossa pretensão é compreender o lugar do conceito de interioridade na tragédia moderna de Goethe, levando em conta as afirmações de Hegel; em qualquer tentativa, contudo, que se faça para estabelecer uma relação entre esses dois pensadores, há que se observar o seguinte: “[...] analisar a relação entre Hegel e Goethe, a partir da obra estética de Hegel, significa examinar um ponto de vista que é o do próprio Hegel” (*Idem*). O que queremos destacar é a necessidade de ter em mente o fato de Goethe e Hegel direcionarem-se a diferentes modos do pensamento: o primeiro “caracteriza-se principalmente por ter um projeto poético e artístico” e o segundo “se vê a si como filósofo” (*Ibidem*, p. 163). Logo, semelhanças e diferenças a parte, nossa tentativa almeja clarear a compreensão dessa forte interioridade que arrebatava tanto Fausto como Margarida e que designamos *amor*.

Segundo Hegel, quando falamos em interioridade e no conceito de espírito livre em si mesmo, remetemo-nos, na verdade, ao espírito que basta a si mesmo – em outras palavras: ao amor. Para compreender essa complexidade da liberdade do espírito, é necessário que voltemos à questão do “conteúdo do amor” na arte romântica, ou seja, ao princípio da subjetividade interior, e aos momentos nos quais surgem a verdadeira essência do amor ou *do conceito do absoluto como amor*.

O filósofo alemão, nos *Cursos de Estética*, precisamente no contexto *O círculo religioso da arte romântica*, ressalta que a verdadeira essência do amor “consiste em abrir mão da consciência de si mesmo, em esquecer-se num outro si mesmo (*Selbst*) [...]” (HEGEL, 2000, p. 275). Essa relação do espírito consigo mesmo “mediado a si mesmo no outro para uma totalidade, é o absoluto” (*Idem*), pois o espírito “passa a saber-se e a querer-se como Absoluto num outro espírito” (*Idem*). E ainda expressa: por mais espiritual, interior ou ideal seja o ânimo, o coração e o sentimento nunca deixam de ter uma conexão com o que é sensível, com o corpóreo, pois é o

que lhes permite manifestar “a vida e a existência as mais interiores do espírito, segundo o exterior [...]. Mas o exterior aqui apenas poderá surgir para ser convocado a expressar [...] o mais íntimo mesmo em sua interioridade do ânimo” (*Idem*). Os meios utilizados para realizar essa manifestação interior são o olhar, as feições do rosto ou, de “modo mais espiritualizado”, o som e a palavra (*Idem*). Goethe apresenta vários exemplos dessa “mediação e reconciliação do espírito” com o seu outro (*Ibidem*, p. 276). No próprio enamoramento entre Gretchen e o Doutor, há essa relação do espírito com o corpóreo, essa troca de carinhos como expressão dos sentimentos mais internos. Margarida diz, sozinha, junto à roda de fiar: “[...] De sua voz/ O som almejo,/ Seu trato meigo,/ Ai, e seu beijo!/ [...] Meu peito anela/ Por seus abraços./ Pudesse eu tê-lo/ Sem fim nos braços,/ [...]” (v. 3357-3407).

Hegel, ao analisar os conteúdos principais da seção *Cavalaria* – a honra, o amor e a fidelidade –, assevera, no contexto do *conceito do amor*, que esse sentimento é constituído “sobretudo pela entrega do sujeito a um indivíduo do outro sexo, pelo abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado, o qual [...] na consciência do outro” o sujeito “se sente impelido a ter seu próprio saber sobre si mesmo” (*Ibidem*, p. 297). E esse amor, de fato, é único, assenta-se unicamente no sentimento e não tem como base a razão, a intelectualidade, daí ser o amor a base espiritual das relações naturais. O sujeito que ama compromete-se, abre-se nessa relação segundo seu interior, “seu em-si-mesmo-infinito” (*Ibidem*, p. 298). E é nessa fusão total da sua consciência ligada com a de um outro, nesse perder-se, que o sujeito primeiramente reencontra-se e se torna si mesmo; “este esquecimento de si mesmo, de modo que o amante não existe [...], não vive e não preocupa consigo mesmo”, encontrando as raízes de sua existência apenas em um outro, [...] “constitui a infinitude do amor” (*Idem*). Hegel diz que o belo nesse sentimento é o fato de ele não permanecer apenas impulso ou sentimento; “a fantasia se configura seu mundo para esta relação [...], arrasta tudo para este círculo e apenas nessa relação concede a isso um valor” (*Idem*). O filósofo ainda afirma que a beleza do amor aparece, de forma completa, em “caracteres femininos”, pois é neles que a entrega e a abdicção constituem “o ponto mais alto, na medida em que concentram e expandem para este sentimento toda a vida espiritual e efetiva”; todo “um suporte da existência” (*Idem*).

Essas características, por meio das quais Hegel confere a beleza ao amor, permitem uma melhor compreensão do sentimento de Margarida; entendemos sua angústia, seu desespero e sua dor ao perceber que o fundamento de sua existência, interiorizado como amor por Fausto, esvai-

se quando o Doutor parte para suas aventuras pelo mundo afora. Para Margarida, o sentimento que tem por Fausto estende-se a toda a sua existência (espiritual, afetiva, e também material), e todas as expressões de sua interioridade manifestas nas cantigas, nas súplicas à “Mater Dolorosa” são demonstrações da total entrega de Gretchen ao outro, à singularidade infinita: “Inclina,/ Ó tu das Dores, Mãe Divina,/ [...] O que meu ser triste anseia,/ O que treme, o que pranteia,/ Só tu sabes, mais ninguém!/ Por onde eu ande, onde eu for,/ Que dor, que dor, que dor,/ [...] Mal a sós me demoro,/ Eu choro, eu choro, eu choro,/ Meu peito se espedaça [...]”. (v. 3590-3606).

A reflexão de Hegel sobre o amor romântico aponta uma diferença fundamental sobre o modo como o amor surgia na arte clássica. A arte antiga grega não reconhecia a interioridade subjetiva do sentimento, dava a ele sempre um papel secundário ou ainda um tratamento “como um momento subordinado para a exposição ou apenas segundo o lado do gozo sensível” (HEGEL, *op.cit.*, p. 298). Para o filósofo, Homero e tantos outros (como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) não atribuíam ao amor a verdadeira importância e, por falta de um maior entendimento desse sentimento, reduziram-no ao “prazer sensual” ou simples sentimento banal. Sem uma interioridade subjetiva do sentimento, isento de essencialidade, a arte clássica ligava o amor à moralidade, à imoralidade ou ao sentimento criminoso.

Em Homero ou não é dada grande importância a isso ou o amor aparece em sua forma mais digna enquanto casamento no círculo do doméstico, como na figura da Penélope, enquanto o cuidado da esposa e da mãe, como em Andrômaca, ou ainda em relações éticas. Em contrapartida, o vínculo que liga Páris a Helena é reconhecido como não-ético e é a causa do terror e da miséria da guerra de Tróia; e o amor de Aquiles para com Briseida tem pouca profundidade de sentimento e de interioridade, pois Briseida é uma escrava que está submetida à vontade do herói. Nas odes de Safo, a linguagem do amor certamente se eleva ao entusiasmo lírico, mas é mais o furtivo, consumidor, ardor do sangue que se expressa, do que a interioridade do coração e do ânimo subjetivos. [...] A tragédia elevada dos antigos igualmente não conhece a paixão do amor em seu significado romântico. Particularmente em Ésquilo e em Sófocles ela não reivindica para si nenhum interesse essencial. Pois embora Antígona esteja destinada a esposa de Hémon e Hémon tome Antígona para si diante de seu pai, sim, inclusive se mate por causa dela, [...] ele todavia apenas faz valer relações objetivas diante de Creonte e não a violência subjetiva de sua paixão, que ele também não sente no sentido de um moderno amante íntimo. (*Ibidem*, p. 299)⁷⁸.

⁷⁸ Apesar dessa crítica de Hegel à maneira pela qual os antigos tratavam o amor, o filósofo considera o drama como o único a atingir “sua realização histórica plena no mundo grego, com a tragédia” (WERLE, *op. cit.*, p. 173). A obra mais completa de todos os tempos é, para Hegel, a *Antígone*, de Sófocles. Esse drama “supera todas as obras de arte, desde as de arquitetura, escultura, pintura, até as de música e poesia. Na *Antígone* realiza-se o sentido do drama, que consiste em conciliar os domínios do objetivo da épica e do subjetivo da lírica, e expor uma ação em que se encontram em *conflito* as potências éticas que exprimem as forças mais elevadas do espírito no mundo. Este conflito [...] para ser artístico e concordar com o ideal da arte, deve levar a uma reconciliação das potências éticas”, não necessariamente com os indivíduos, mas “respeitando o equilíbrio ético originário das potências” (*Idem*).

Hegel explicita que, nas formas românticas, os âmbitos do amor também apresentam problemas, mesmo porque os conflitos entre o amor e a honra ou entre o amor e a fidelidade parecem fazer parte desse sentimento tão complexo, mas que se assenta na simplicidade. Porém o problema está em tornar esse sentimento demasiadamente restrito, como fizeram os “franceses tardios”, que tornaram o amor em sentimento “feito para a poesia, muitas vezes [...] rico de espírito, com sofisma pleno de sentido, ora um gozo dos sentidos sem paixão, ora uma paixão sem gozo, um sentimento e sentimentalismo sublimado, pleno de reflexão” (*Ibidem*, p. 300). O amor é sublime e infinito para se tornar um sentimento com características limitadas a um contexto moral, social ou objetivo. Hegel compreende o amor de forma mais graciosa – em outras palavras: o amor não é uma “aberração” (*Ibidem*, p. 299), como retrata Eurípides, muito menos criminoso ou ainda reduzido ao prazer sensual, totalmente desprovido de paixão. Obviamente o pensador alemão considera o amor extenso às outras esferas, mas a questão é a possibilidade de essas esferas (exteriores) tornarem-no fantasioso, frívolo, ético ao extremo, profano ou apenas religioso. Várias circunstâncias exteriores podem opor-se (ou colidir com) ao amor, dentre as quais Hegel cita “o curso comum das coisas, a prosa da vida, os acidentes, as paixões, os preceitos, a estreiteza, o egoísmo dos outros, os eventos de espécie a mais diversa” (*Ibidem*, p. 301). A paixão, por exemplo, “assustadora, feia, abjeta, se opõe à tenra beleza da alma do amor”, o que faz o conflito adquirir um caráter ruim, rude e selvagem (*Idem*). Hegel discorre que geralmente essas paixões são encontradas nos dramas, nos contos e nos romances modernos, já que possuem como características mostrar os sofrimentos, as esperanças e as perspectivas destruídas dos amantes desafortunados “e por meio de um desenlace bom ou ruim, devem comover e satisfazer ou gerar apenas” entretenimento (*Idem*).

Para Werle, o que Hegel quer demonstrar é a visão segundo a qual, no mundo moderno, o que prevalece é “o princípio da subjetividade interior livre, a valorização do domínio subjetivo em contraposição à submissão ou harmonia do sujeito com uma potência ética que havia no mundo antigo” (WERLE, *op.cit.*, p. 174). Por esse motivo, no drama moderno, por exemplo, “a saída foi constituir-se como um drama do caráter, por intermédio de uma afirmação do princípio da interioridade no sujeito em sua particularidade” (*Idem*).

A estética hegeliana “busca sobretudo localizar as obras de arte ou literárias segundo um determinado percurso do espírito na história, tendo em vista uma expressão ou manifestação sensível” (*Ibidem*, p. 173). No entanto, independentemente da forma como o amor apresenta-se

ou como é considerado em determinado modo do espírito, para Hegel esse sentimento sempre possuirá a alta qualidade de nunca se encerrar no estado de simples desejo sexual ou de qualquer outra coisa que o limite, pois o amor nunca deixará de se expressar de modo rico, nobre ou belo. E, por mais que o amor romântico tenha seus limites e esteja à margem “dos eternos interesses e do Conteúdo objetivo da existência humana: a família, os fins políticos, a pátria, os deveres profissionais, do estamento, da liberdade, da religiosidade” (HEGEL, *op.cit.*, p. 301); ou esteja à maneira dos escritos clássicos – imoral ou quimérico, como já ressaltamos –, isso não é o alcance universal e infinito do amor, é uma das etapas do espírito em que mostra a finitude da existência do indivíduo que está à mercê da contingência ou do “arbítrio da subjetividade”.

[...] Mas estes sofrimentos do amor, estas esperanças partidas, este estar enamorado em geral, estas dores infinitas que um amante sente, esta felicidade infinita e beatitude que ele se representa para si, não são nenhum interesse em si mesmo universal, mas algo que apenas toca a ele mesmo. Todo ser humano tem certamente um coração para o amor e o direito de ser, desse modo, feliz; mas se ele [...] não alcança seu objetivo, não aconteceu com isso nenhuma injustiça. Pois não é algo em si mesmo necessário que ele justamente se fixe nesta moça e que nós devemos, por conseguinte, nos interessar pela suprema contingência, pelo arbítrio da subjetividade, que não possui nenhuma extensão e universalidade (*Ibidem*, p. 303).

O que Hegel, na verdade, expressa e acentua nos dizeres acima é a ideia de que não podemos “colocar o tema do amor acima de qualquer relação mundana”, dado que, caso isso aconteça, não haverá amor, mas “simplesmente uma abstração individual” (HEGEL *apud* WERLE, *op.cit.*, p. 176), “[...] uma mera questão privada do coração subjetivo e da particularidade ou da extravagância do sujeito” (HEGEL, *op. cit.*, p. 302).

Todas essas considerações de Hegel sobre o amor levam-nos a pensar a riqueza da tragédia de Margarida, pois é com ela que os questionamentos sobre o amor iniciam-se. O poeta alemão não somente estende esse sentimento às várias dimensões, como também acaba por revelar o poder e o ilimitável que residem nesse sentimento – “[...] Não estremeças! Que este olhar,/ Que esta pressão da mão te diga/ O que é inexprimível:/ Dar-se de todo e sentir na alma/ Um êxtase que deve ser eterno!/ Eterno! Sim – seu fim seria o desespero./ Não, não, sem fim! Sem fim!” (v. 3190)⁷⁹.

Por intermédio de Hegel, que também mostra o sentimento como “a região nebulosa e indeterminada do espírito” (HEGEL *apud* WERLE, 2001, p. 176), percebemos não somente as problematizações modernas sobre o amor como ainda as da Grécia antiga. Hegel ajuda-nos a

⁷⁹ Fausto na cena *Jardim*, ao pegar as duas mãos de Margarida.

endossar o quanto o amor no *Fausto*, por exemplo, ao se direcionar a todas as formas de existência (sensual, reflexivo, trágico, ideal ou religioso), acaba por ser uma crítica às concepções (antigas e modernas) que insistem em reduzir esse sentimento, mascará-lo ou se servir dele para “pintar os costumes de uma época ou de um país”.

O suporte filosófico de Hegel demonstra como, mediante o amor, Goethe cria uma forma de ultrapassar visões precárias desse sentimento, dando ao amor uma conotação nova, uma interioridade tão expressiva que acaba revelando os infortúnios do homem, as dificuldades, a precária condição que pode atingi-lo se esse sentimento faltar: “[...] Que pode, Fausto, o mundo dar-te?! Deves privar-te, só privar-te!/ É o eterno canto, este, que assim/ A todo ouvido vibra e ecoa,/ Que a vida inteira, até o seu fim,/ Cada hora, rouca, nos entoa./ Só com pavor desperto de manhã,/ Quase a gemer de amargo dó [...]” (v. 1557)⁸⁰. Somente o amor – e isso Hegel tem em comum com Goethe – pode harmonizar o ser, colocá-lo junta à “beleza eterna, tenra, e simples”, como vemos na expressão de Fausto quando entra no quarto de Margarida e sente a presença da amada: “[...] Que emoção sinto, estranha e doce!/ [...] Misero Fausto! Ah, já não te conheço./ Paira um vapor de encanto neste espaço?! Só me impelia a sede de gozar,/ E em mágica de amor sinto que me desfaço!/ Somos joguetes dos tremores do ar? [...]” (v. 2718-2724). O amor é o princípio formador da ordem, da quietude, da concórdia – ordem não no sentido de rigor ou de padrão, mas, pelo contrário, no contexto de equilibrar todos os conflitos, erros e tormentos a que a ausência do amor conduz. “[...] Que, em nós, com frêmitos sagrados,/ Desperta o que a alma tem de nobre./ Quedam-se os rasgos impulsivos/ em que a impetuosa ação se ancora;/ Move-se o amor aos seres vivos,/ Move-se o amor a Deus agora” (v. 1180-1185)⁸¹.

Desse modo, com Hegel compreendemos melhor como Goethe, no *Fausto*, coloca em evidência a interioridade do ser, o sentimento inerente ao homem capaz de o fortificar cada vez mais. Goethe demonstra, com uma linguagem simples e paradoxal, que, quando essa interioridade é lançada para fora, o sentimento pode tornar-se mal interpretado, ou ainda reduzido, e, nessas condições, o que deveria ser o sentimento mais nobre e sublime para o homem – o amor – revela-se algo para o qual, a todo tempo, Hegel chama-nos a atenção: o amor transformado em um nada (*Nichts*), em um sentimento patético, imoral, profano, objetivo, puramente sensual ou reflexivo, sentimental, egoísta, superficial ou violento. E o amor é muito

⁸⁰ Monólogo de Fausto na segunda cena – *Quarto de trabalho*

⁸¹ Monólogo de Fausto na primeira cena – *Quarto de trabalho*

excelso para se restringir a essas características; com ele o homem não se acovarda, mas, pelo contrário, adquire força suficiente para enfrentar os obstáculos. Dessa maneira, percebemos que Goethe, com Fausto e Margarida, com preceitos modernos e clássicos, não poupa as formas de expressar o amor em sua tragédia, porquanto, como assevera Hegel, somente essa força interna, desmesurada, tem o poder de exprimir “a interioridade do espírito, os ânimos da alma, a vida do sentimento. Esta interioridade⁸²”, a única “que corresponde sozinha ao conceito de espírito livre em si mesmo satisfeito, é o *amor*” (*Ibidem*, p. 274) elevado.

⁸² Esse conceito de interioridade em Hegel é muito complexo, pois ele é histórico e retrata vários momentos do espírito. Assim sendo, não podemos esquecer que “a relação de Hegel com Goethe é marcada por este traço peculiar de sua estética” (WERLE, *op.cit.*, p. 173).

3 A DOR, A ANGÚSTIA E O SACRIFÍCIO COMO FORMAS DE LIBERDADE E AUTONOMIA DO SUJEITO

3.1 Tragédia e o desfecho trágico no *Fausto*

Desde o início de nossa investigação, foi salientado o quanto a presença da antiguidade tornou-se constante na poesia e, de maneira geral, nos escritos de Goethe. Diante dessa influência que o poeta recebeu, há um gênero, uma forma artística específica que prevaleceu em boa parte de suas obras: a tragédia. Mas o que significa tragédia na poesia goetheana? Ou ainda: como se desenrola o trágico no *Fausto*? Para analisarmos esse assunto, entenderemos melhor a tragédia e seus aspectos na modernidade, mas antes abordaremos a tradição da tragédia grega face à questão do trágico, já que, como afirma Lesky, “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 1971, p. 18); ou ainda, como explica Vernant em relação à consciência trágica, a qual não somente nasce e desenvolve-se com a tragédia (antiga), mas também se expressa sob a forma de um gênero literário tão original em que o pensamento, o mundo e o homem trágicos passam a se constituir.

[...] Se temos o direito de chamar tragédias às obras de Shakespeare, de Racine, ou a algumas obras contemporâneas, é porque com os deslocamentos históricos, elas se enraízam na tradição do teatro antigo, onde encontram, já traçado, o quadro humano e estético próprio do tipo de dramaturgia que instaurou a consciência trágica, dando-lhe sua plena forma expressiva (VERNANT, 2009, p. 215).

Oriunda, provavelmente, do culto a Dioniso⁸³, a tragédia grega foi, ao longo dos tempos, sendo modificada. Gazolla observa que “a poesia trágica não mantém na modernidade seu significado mais profundo de festa religiosa” (GAZOLLA, 2001, p. 18), porém a temática do sofrimento, do ser sensível em agonia, por exemplo, “foram preservados na literatura, [...] mas a

⁸³ Téspis, poeta ateniense do século VI, é considerado por muitos estudiosos como o inventor da tragédia. Particularmente o nome tragédia (*tragoidía* ou “canto do bode”) refere-se ao sacrifício de um bode a Dioniso, bode sagrado, que era o próprio deus, no início de suas festas. Segundo Brandão (1985, p. 10), há uma lenda muito difundida em que se diz “que uma das últimas metamorfoses de Baco, para fugir dos Titãs, teria sido um bode, que acabou também devorado pelos filhos de Urano e Geia”. Após ter sido devorado pelos Titãs, “o deus ressuscita na figura de ‘trágos theios’, de um bode divino: é o bode paciente, o *pharmakós*, que é imolado para purificação da *polis*”.

celebração a Dioniso não pôde persistir, dada sua especificidade mítico-religiosa” (*Ibidem*, p. 19). É interessante essa consideração, pois nos faz atentar para o fato de a tragédia grega ter tido o seu legado reduzido a desfechos fatídicos, crimes ou mortes dos personagens principais. Segundo a pesquisadora, a tragédia formulada pelos antigos nem sempre teve a conotação que em geral atribuímos a ela, ou seja, a de um “drama que pretende mergulhar no sofrimento” (*Idem*). Essa ideia, que foi estruturada de forma histórica, “sempre aponta para o adjetivo ‘trágico’” (*Idem*), mas, de maneira geral, a tragédia grega antiga “é um substantivo, é um ritual religioso-político apresentado na forma da encenação, num espaço de grande visão – o teatro – para os homens que vivem na *póleis*, e faz parte de uma série de outros eventos em homenagem ao deus” (*Idem*). Dito isso, não podemos perder de vista que, nessas encenações teatrais, os gregos eram familiares às histórias míticas.

O conteúdo do drama trágico são os temas míticos passados de geração em geração e mantenedores da memória da raça grega. São eles parte formadora da própria representação que essa raça tem de si mesma. O sentido que hoje temos de tragédia e que se vincula ao ‘adjetivo’ trágico – uma qualificação direcionada ao triste, aos grandes sofrimentos – faz que esqueçamos sua conotação cívica e mítica [...] (*Ibidem*, p. 20).

De acordo com Vernant, a tragédia (grega) do séc. V a.C. não é apenas um modo de expressar a arte, é também “uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários” (VERNANT, *op.cit.*, p. 10). Mas toda essa concepção não significa que a tragédia seja um reflexo direto da realidade social, e, sim, um modo de a questionar. “Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteiramente problemática” (*Idem*). Ou seja, o que o autor nos mostra é que a tragédia ática não era meramente uma representação da sociedade da época; a tragédia grega tornou-se uma reunião – histórica – de vários mundos – passado, presente, mítico, lendário, judiciário, político –, para trazer à cena objeções e indagações reais para um público já considerado como cidadão.

Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se. A tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão (*Idem*).

Também é interessante considerar, como observou o estudioso Lesky, o quanto a tragédia grega, “sob a pressão de uma lei interna”, converteu-se em *trauerspiel* (tragédia), ou seja, “em uma peça triste, expressão ao gosto do romantismo alemão [...]” (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 19) – em outras palavras: totalmente voltada para o lamento, o aflitivo, enfim, o sofrimento. No entanto,

essas características não eram uma necessidade nas tragédias dos antigos, e prova disso são as peças, com final feliz e elementos cômicos, de Eurípedes – *Orestes e Ifigênia em Táurida* – e Ésquilo – *Orestes*. “O fim dessa obra” – especificamente da última – “não é um despedaçar-se do homem diante do caráter insuperável das contradições trazidas à luz, porém uma conciliação que [...] não só envolve os homens a sofrer, mas também o mundo dos deuses” (LESKY, *op. cit.*, p. 28)⁸⁴. Desse modo, há evidências de que, na tragédia antiga, “não fica excluído por sua essência um desenlace feliz, com a reconciliação das forças em luta e salvação do indivíduo em perigo” (*Ibidem*, p. 29); [...] como também conflitos trágicos fechados, findados na dor, no desespero e, por fim, na morte. E, para Vernant, é essa tensão entre felicidade e desdita, fatalidade e fortúnio, “entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, caráter ambíguo e equívoco da língua” – que, muitas vezes, “está na zona de opacidade e de incomunicabilidade” (VERNANT, *op.cit.*, p. 20) –, que nunca são aceitas totalmente, nem suprimidas inteiramente; é essa tensão que torna “a tragédia uma interrogação que não admite resposta” (*Ibidem*, p. 15). Desse modo, a tragédia, o homem e a ação revelam-se formas em que dificilmente poderemos “definir, descrever” ou conceituar; elas sempre se darão como problemas, “[...] como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado” (*Idem*).

Incompreensível ou indefinível, o que podemos afirmar, com segurança, sobre a tragédia, segundo Lesky, é que os gregos definitivamente criaram a arte trágica, e qualquer conceito que tentemos formular sobre o trágico descende, portanto, diretamente deles. Esse mérito não podemos retirar dos poetas e dos pensadores da antiguidade clássica e, muito menos, deixar de reconhecer. Os gregos realizaram “uma das maiores façanhas no campo do espírito” (LESKY, *op.cit.*, p. 29). Contudo, apesar desse grande feito, eles “não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo” e da sua essência “como um todo” (*Idem*); os gregos não conseguiram universalizar o trágico, ir além de sua estrutura comunitária e mítica; o trágico era descrito, apontado e aplicado nas obras, mas nunca avaliado e indagado. Até mesmo pensadores como Aristóteles (384-322 a.C.), que se dedicou, na *Poética*, à análise sobre a criação literária, não nos dá, de acordo com Lesky, uma visão mais ampliada e renovada sobre o fundamento do trágico. Obviamente a

⁸⁴ Ainda segundo Lesky (1971, p. 29), outras trilogias de Ésquilo, como as *Danaides* e a trilogia de *Prometeu*, também compartilhavam de uma conclusão conciliatória.

exposição de Aristóteles⁸⁵ sobre a poesia trágica “é uma das fontes mais importantes”, seguras “e mais próximas da tradição trágica” que temos (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 42), mas, mesmo sendo de um extraordinário vigor, a *Poética* não transcende a análise de obra de arte ou – melhor – não nos dá aparato suficiente para encontrar a fundamentação da questão do trágico. “A partir do Estagirita, nenhum caminho nos leva à concepção do trágico no moderno sentido de cosmovisão” (LESKY, *op. cit.*, p. 23).

Mas será que podemos encontrar uma compreensão mais segura e sólida do trágico nas peças de Goethe que não se torne apenas um resumo de alguns aspectos da poética trágica? O que, na verdade, poderemos acentuar na transição da tragédia antiga para a tragédia moderna?

Lesky sustenta que a época do neo-humanismo – século XVIII – “significou, quanto ao problema da natureza do trágico, um novo começo por sobre os soterrados germes mais antigos” e uma nova história; “[...] é essa mesma época em que surge uma relação completamente nova e extremamente fecunda com a tragédia da antiguidade grega” (*Ibidem*, p. 25). Até mesmo o movimento romântico propriamente dito buscava uma interação com os cânones da antiguidade, para lograr uma melhor ampliação dos horizontes em relação ao drama moderno alemão. Os românticos procuravam categorias que mais bem explicassem a oposição entre sociedade e indivíduo, razão e sentimento, objetividade e subjetividade ou – em outras palavras – entre os motivos fundamentais do “*Weltschmerz* – dor do mundo, tão característico da época romântica” (ROSENFELD, 1968, p. 48). E podemos acrescentar que uma das maiores expressões desse novo tempo confirmou-se em poetas como Goethe e Hölderlin, etc., como também em filósofos como Schelling, Schiller, Hegel e Schopenhauer. “Até hoje, os conceitos de tragicidade [*Tragik*] e de trágico [*Tragisch*] continuam sendo fundamentalmente alemães” (SZONDI, 2004, p. 24), já que, a partir deles, podemos encontrar uma visão mais alargada desses dois conceitos, seja ligados à Ética, como coloca Hegel, seja relacionada à liberdade e à necessidade, como expressara Schelling nas *Lições sobre a filosofia da arte*, seja como mostra Goethe, em uma obra como o *Fausto*, em que o funesto, o infausto misturam-se a vários momentos e várias situações trágicas dentro de um drama.

⁸⁵ Segundo Szondi (2004, p. 23), “o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, e não a ideia de tragédia”. E completa: “Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia [...]” há sentido.

E não será mero acaso que em 6 de junho de 1824 Goethe disse ao chanceler von Müller: “Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico” (GOETHE *apud* SZONDI, *ibidem*, p. 48). Essas palavras de Goethe, aparentemente simples, na verdade possuem “considerável amplitude” e significância, pois elas denotam o quanto “o conflito trágico ‘não permite nenhuma solução’” (*Idem*), pelo menos do ponto de vista moderno – não há outra possibilidade que não seja o aniquilamento e a destruição. Por um lado, essa maneira de pensar de Goethe, em alguns aspectos diferencia-se da poética grega, mas, por outro lado, o poeta não apenas conserva, mas também corrobora com a ideia de que “o trágico pode não estar no *fecho*, mas no corpo da tragédia”. Sendo assim, o que, em geral, chamamos e entendemos por tragédia continua sendo a “peça cujo conteúdo é trágico e não necessariamente o fecho” (BRANDÃO, 1985, p. 15). Aristóteles, por exemplo, segundo Brandão, acreditava que as mais belas tragédias poderiam tanto “passar da felicidade à desdita (Poética 1453)”, como se direcionar da infelicidade à felicidade (Poética 1451 a). Assim, peças como *Édipo Rei*, *Antígona*, *Alceste* e *Oréstia* estariam no mesmo patamar, em se tratando de conflito trágico.

Com Goethe, a questão do elemento trágico no conteúdo de um drama não somente muda como ganha outro sentido – talvez mais amplo. Apesar da admiração pelas peças trágicas da antiguidade, suas considerações estéticas (principalmente na juventude) defendem a ideia de que o trágico não decorre de qualquer tipo de acomodação ou reconciliação, seja na introdução, seja no desfecho da tragédia, mas é um conteúdo dramático apresentado lentamente ao leitor/espectador. Dessa maneira, como não ler *Clavigo* ou *Estela* a partir dessa perspectiva, em que, aos poucos, é revelado que o destino para os personagens principais é apenas a morte ou a desventura? Trata-se de suicídio no caso de Estela – que diz perante o amor fracassado junto a Fernando: “O destino produz feridas profundas, mas muitas vezes curáveis. Mas as feridas que o coração [...] em si mesmo produz, essas são incuráveis. Assim... deixa-me morrer” (GOETHE, 1949a, p. 43). Já a Clavigo, diante dos seus atos, o que lhe espera é um brutal falecimento: “[...] Beaumarchais crava a espada no peito de Clavigo” – que, por culpa em relação à morte de Maria, não lamenta o seu triste destino, mas, pelo contrário, agradece o seu próprio assassino por proporcioná-lo descansar eternamente ao lado de Maria, seu grande amor – “Obrigado, irmão. Fizeste o nosso casamento (e cai sobre o cadáver de Maria)” (*Ibidem*, 1949b, p. 45). Mesmo com escritos de natureza extremamente dramática, Goethe é um poeta dos paradoxos, o que o deixava

mais livre para construir uma tragédia em que pudesse combinar o trágico desmembrado ao longo da peça com a reconciliação com remate infausto, e o exemplo mais completo é o *Fausto*. Como afirma Gassner, Goethe, com *Fausto*, não preferiu *em-si* conceituar o trágico, tampouco “produzir um drama em estado puro” (GASSNER, 1974, p. 385), à moda, por exemplo, de *As traquinianas* ou *Ajax*, de Sófocles, ou ainda de uma tragédia fundamentada nos três termos amor-loucura-vingança, como *Medeia*, de Eurípedes; Goethe “criou algo mais”: “um ‘drama épico’ ou uma alegoria dramática”⁸⁶.

Gretchen é uma personagem teatral de tão alta qualidade quanto qualquer outra que possa ser encontrada em peças mais perfeitas, Doutor Fausto é uma das grandes figuras do teatro e cenas individuais, como a cena da prisão na Primeira Parte e a cegueira de Fausto na Segunda Parte, incluem-se na grande dramaturgia sob qualquer classificação. Mas a obra em sua inteireza desafia definições (*Idem*).

Na visão de Szondi, Goethe, ao perceber que, no conflito trágico, deve imperar a contradição irresoluta, acaba por reconhecer como essencial à tragédia moderna um traço bem peculiar, ou seja, a reconciliação no desfecho de um drama. Tal percepção ainda o teria feito corrigir, em 1831, a afirmação de 1824: “não nasci para ser poeta trágico, já que tenho uma natureza reconciliadora” (GOETHE *apud* SZONDI, *op.cit.*, p. 48)⁸⁷. Essas palavras foram ditas antes de finalizar o *Fausto II*, que, como sabemos, trata-se de um poema dramático, de uma tragédia moderna, mas com um desenlace tão versátil que deixa margens para as mais variadas interpretações, inclusive a de que, tanto no término da tragédia de Gretchen como na do próprio Fausto, houve uma combinação de elementos. Se analisarmos somente a tragédia de Gretchen, veremos o quanto o drama é aniquilador e o quanto seu desfecho resulta em arranjos inusitados e múltiplos. O próprio diálogo de Margarida com Fausto já mostra uma confiança futura da

⁸⁶ Goethe era uma poeta que unia vida e obra e, talvez por essa particularidade, o pensador alemão tenha “transcendido” e alargado a forma de escrever o *Fausto*, tornando-o um ‘drama épico’. Segundo Lukács em seu escrito *Romance histórico*, “tanto a tragédia como a grande épica [...] retratam o mundo objetivo *exterior*; a vida interna do homem é apresentada apenas até o ponto em que seus sentimentos e pensamentos se mostram, em obras e ações, em uma correlação visível com a realidade objetiva, externa. [...] A grande épica e o drama fornecem um retrato total da realidade objetiva” (LUKÁCS, 2011, p. 117, grifo do autor). Em outros dizeres: para o filósofo húngaro, os fatos que ocorrem na vida podem oferecer a possibilidade de um grande e verdadeiro drama, bem como podem ser figurados na épica. “Se faltam na vida social os pressupostos para aguçar as tendências em si dramáticas que levam ao verdadeiro drama, então elas irrompem em direções que, de um lado, tornam problemática a forma dramática e, de outro, levam elementos dramáticos a outras formas literárias”. E acrescenta: “[...] A influência recíproca entre as formas épica e dramática como característica essencial da literatura moderna foi constatada primeiro por Goethe e Schiller” (*Ibidem*, p. 156).

⁸⁷ Goethe teria feito uma afirmação semelhante em uma carta direcionada a Schiller: “É verdade que não me conheço a mim mesmo suficientemente para saber se poderia escrever uma verdadeira tragédia; porém me assusto só em pensar em tal empresa, e estou quase convencido de que a simples tentativa poderia destruir-me” (GOETHE *apud* LESKY, *op. cit.*, p. 28).

jovem⁸⁸: “[...] Foi-se a esperança,/ A coroa, tão linda!/ Hei de ver-te, ainda/ Mas não na dança”. [...]/ (v. 4584). Além do diálogo, há também, no final do drama, as súplicas de Gretchen ao “Celeste Poder” no “sagrado asilo” e logo em seguida a resposta do “alto”, também confirmam esses elementos que outrora afirmamos: Sou tua, Pai no eterno trono!/ Salve-me! Anjos, vós, hoste sublime,/ Baixai ao meu redor, cobri-me!/ [...] Voz (do alto): “Salva!” (v. 4607-4611). Em consonância, no *Fausto II*, o logrado passa a ser o diabo, e o benquisto o Doutor – que se encontra a salvo. O trágico e o harmonioso aproximam-se, nessa conjuntura, quando Fausto sonha com o seu projeto colonizador, ilimitado e infinito⁸⁹: “[...] Meu reino à vista é infinito./ [...] Lá quero armar, de braço em braço,/ Andaimos sobre o vasto espaço,/ A fim de contemplar, ao largo,/ Tudo o que fiz, sem embargo,/ E com olhar cobrir, de cima,/ Do espírito humano a obra prima” [...] (v. 11.153-11.248). Na verdade, porém, não é uma obra titânica que espera Fausto, e, sim, a cegueira – não somente a física, mas também a do espírito – e, por último, a morte. O herói, apesar de se finar ignorante de que seu grande projeto de vida, com efeito, tornara-se sua própria cova, não tem sua alma levada para o inferno como pretendia Mefistófeles: “Foi-se o tesouro! Ao alto a súcia carregou-mo!/ [...] Foi-me abstraída a posse única e rara,/ A alma sem par, que se me penhorara:/ Raptaram-na, com sutil contrabando./ [...] Logrado em tua idade vês-te” [...] (v. 11.827-11.834). Dessa forma, o que vemos, no arremate da tragédia, não é algo acirradamente fechado, mas um drama recheado de soluções. Em outras obras trágicas do poeta, como já acentuamos, como *Clavigo*, *Estela* e *Egmont*, por exemplo, ou até mesmo outros escritos, como os romances *Os Sofrimentos do Jovem Werther* e *As afinidades eletivas*, observamos um tom trágico mais determinado e acentuado, advindo do período *Sturm und Drang*, do qual Goethe participou, fazendo jus à ideia (moderna) do que realmente seria um verdadeiro conflito trágico, ou seja, sem possibilidades de reconciliação. No entanto, *Fausto* re(vigora) a concepção de tragédia, como também nos convida a refletir sobre a tradição da tragédia grega. Assim, colocamos uma pergunta que outrora já indagou Lesky: “Até que ponto podemos chamar de tragédias os dramas gregos que não são ‘peças tristes’ e não se enquadram na definição de Goethe?” (LESKY, *op. cit.*, p. 31). Acrescentamos a essa uma segunda pergunta: há uma definição de trágico no *Fausto* de Goethe?

⁸⁸ Ver nota 18, em Mazzari (*op.cit.*, p. 519).

⁸⁹ Referimo-nos à monumental obra que Fausto tendia a fazer pelas terras que recebera do Imperador (Quarto ato). Ver Mazzari (intr. 5º. ato, p. 545, *Fausto II*).

Por ora, o que podemos atestar é que a ideia de Goethe de modernizar a tragédia resguardando, ao mesmo tempo, alguns princípios da antiguidade é paradoxal e decorre, sobretudo, da influência de Shakespeare (1564-1616)⁹⁰ – “autor que combina a forma antiga e moderna do trágico” (SZONDI, *op.cit.*, p. 49). Conforme Goethe nos *Escritos sobre literatura*, o poeta inglês é singular⁹¹ e se destaca ao ligar o antigo e o novo de uma maneira exuberante, isto é, ao estabelecer um equilíbrio entre “querer e dever” nas suas peças; “ambos se enfrentam com violência, mas sempre de tal modo que o querer fica em desvantagem”, pois é “por meio do dever que a tragédia se torna grande e forte, e por meio do querer, fraca e pequena” (GOETHE, 2000, p. 46-47). Goethe é bem explícito nessa ideia, mas também devemos ressaltar que ele não pretende buscar o mesmo equilíbrio que outrora os gregos procuravam criar em suas peças, nem copiar Shakespeare, uma vez que a realidade e o contexto do poeta alemão eram outros. Conforme Goethe assinala, um dos maiores tormentos para o criador são os momentos trágicos insolúveis e que surgem, por vezes, de uma orientação equivocada “entre dever e querer, dever e realizar, e entre querer e realizar”; daí Goethe enfatizar a diferença entre a falta de proporção entre dever e realizar, que predomina na poesia trágica antiga, e a desproporção entre querer e realizar, na poesia trágica moderna.

O dever impõe-se ao homem: é duro aceitar a necessidade; o querer é posto pelo homem: a vontade humana é seu reino do céu. Um dever perseverante é enfadonho, terrível impotência da realização, um querer perseverante é satisfatório, e numa vontade firme é possível enxergar além da impotência da realização (GOETHE, *op.cit.*, p. 44).

O que Goethe ressalta acima é a forma como o destino imperava na tragédia antiga, um dever praticamente necessário “que é apenas aguçado e acelerado por meio de um querer agindo em sentido contrário” (*Ibidem*, p. 45). E em qual tragédia podemos dizer que esse dever sobrepujava o querer? Para o poeta, mesmo que seja um dever mais frágil, é na *Antígona* que ele é visto como obrigação e “transformado em tantas outras formas”. Mas independentemente de ser sutil, diz o poeta, o dever sempre “é despótico, seja referindo-se à razão, como lei da moral e da

⁹⁰ Segundo Rosenfeld, somente no século XVIII é que se inicia um esforço mais sério para apreender o universo shakespeariano; além disso, o poeta inglês fora proclamado como o grande abolicionista que libertou gerações sucessivas de poetas das cadeias clássicas. Lessing, de acordo com o autor, foi o primeiro a atribuir a Shakespeare a grandeza de maior poeta trágico desde os gregos e a exaltá-lo como um ‘gênio’ superior a Corneille e Racine. Foi com Lessing que se iniciou, na Alemanha, o esforço titânico de conquistar o universo de Shakespeare, esforço esse considerado tão bem sucedido que, na lenta assimilação de todos os aspectos e nuances da obra, primeiro em prosa, depois em verso, a própria língua alemã renovou-se, plasmou-se e se educou (ROSENFELD, 1977, p. 79).

⁹¹ Consoante Rosenfeld, as rapsódias do jovem Goethe sobre o poeta inglês ainda não têm necessariamente um valor crítico, e, sim, a expressão do entusiasmo de um poeta alemão em formação. No entanto esse entusiasmo estende-se também na fase madura de Goethe, já que apresenta, no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, “uma bela análise do caráter de Hamlet [...]” (ROSENFELD, *op.cit.*, p. 84).

cidade, seja à natureza, como as leis do devir, do crescimento e do perecimento, da vida e da morte.” (*Ibidem*, p. 46). Goethe reconhece a beleza e o equilíbrio que os gregos conquistaram com a poesia antiga trágica, em que geralmente tem-se a harmonia entre querer, dever e realização⁹². Todavia também admite o quanto o dever deles impunha-se de forma brusca e agressiva. “Uma necessidade que expulsa mais ou menos ou completamente toda liberdade não se encaixa mais em nossos modos de sentir” (*Ibidem*, p. 48). Em oposição, na tragédia moderna é o querer livre que predomina ou, pelo menos segundo Goethe, um querer que “parece livre e favorece os indivíduos” (*Ibidem*, p.46), como também deles tomam posse. O querer (ou vontade) “é o deus dos novos tempos; entregues a ele, nos amedrontamos diante das contrariedades, e aqui se encontra o fundamento pelo qual nossa arte, assim como nossa mentalidade, permanece eternamente separada das antigas” (*Idem*). No entanto, precisamos destacar, o que a modernidade nomeia por vontade humana ou “capacidade de deliberar” possui outro significado bem diferente do que a Grécia vivenciou. Para Gazolla, a tragédia antiga oferece a possibilidade de refletir o que é a ação humana sem que a questão da vontade seja algo intrínseco ao ser ou claramente exposta, “sem a expressão de uma consciência de si capaz de captar suas próprias intenções e positivar suas ações a partir delas” (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 68-69). A vontade não é algo natural ao homem, “ela é fruto recente de nossa história”, de uma relação do homem com o seu próprio eu e com a sociedade.

A vontade, a manifestação de uma potência que expressa a nós mesmos e aos outros nossas deliberações interiores, exteriorizadas em nossos atos (por iniciativa própria), não surge historicamente quando os homens convivem com as regras tribais objetivadas. Quanto mais determinada é a exterioridade, talvez mais obscura seja a interioridade sabedora de si mesmo. [...] Como aponta Vernant, se o homem fosse senhor de suas ações e de sua vontade na cultura grega antiga, como manter a ordem dos deuses e seu *kyriós* (soberania legítima), seu *krátos* (poder)? Somente na Grécia do século VI a.C. algo dessa ordenação mítica se transforma, com os novos *sophoí*, e permite à tragédia erigir traços dessa interioridade (*Ibidem*, p. 69).

Dessa forma, esse querer ou essa vontade que Goethe faz questão de destacar não é apenas uma superação do antigo ou o avanço ao novo – mesmo porque a categoria da vontade ainda não era nitidamente formada na Grécia antiga –, é algo mais: é a instauração de outro

⁹² Assim como os gregos, Goethe mostra que Shakespeare também conseguiu tal arrojo, como já acentuamos. Diz Goethe: “Shakespeare, por seu caminho aproximou” querer e dever, “pois ao tornar a ética a necessidade, faz a ligação entre o mundo antigo e o novo para o nosso espanto e satisfação. [...] Nosso romantismo não deve ser repreendido nem repudiado, contudo é justamente por ser louvado mais do que merece que acaba nessa oposição em que seu lado forte, rude e admirável acaba incompreendido e deteriorado. No lugar disso deveríamos procurar conciliar em nós aquela grande oposição que parece inconciliável [...]”, já que Shakespeare “fez o milagre realmente acontecer” (GOETHE, *op.cit.*, p. 49).

campo em relação à tragédia, campo esse em que a categoria – do trágico – começa a se estabelecer com base nos momentos ou nas situações trágicas e, nesse sentido, desenvolve também o que Goethe classifica como drama moderno – forma “no qual um monstruoso dever é solucionado” e auxiliado “por um querer” (*Idem*), ocasionando, assim, comoção e alívio final nas expectativas penosas oriundas desses dramas⁹³.

No *Fausto* de Goethe, há vários exemplos desse querer, dessa ação (trágica) que, de certa forma, torna-se uma linha tênue entre o antigo e o moderno. Vários são os indícios da figura da vontade, do querer tornado mais distinto em relação ao dever. Essa figura logo aparece no início da tragédia, envolvendo o Doutor e se apropriando dele, ainda como instinto e desejo, que já aponta, contudo, para a liberdade, um desejo tal que angustia Fausto: “[...] O estudo fiz, com máxima insistência./ Pobre simplório, aqui estou/ E sábio como dantes sou!/ De doutor tenho o nome e mestre em artes,/ E levo dez anos por estas partes,/ [...] Com dúvidas e escrúpulos não me alouco,/ [...] Mas mata-me o prazer no peito;/ Não julgo algo saber direito,/ Que leve aos homens uma luz que seja/ Edificante ou benfazeja” (v. 367-370). Como se nota, é o desejo que impele Fausto à vida; que lhe devolve o amor e os prazeres: “[...] Fomenta-me no peito intenso fogo/ [...] E assim, baqueio do desejo ao gozo,/ E no gozo arfo, a ansiar pelo desejo”. (v. 3247-3250). Mas é também o querer que torna Fausto um “sujeito trágico”, pois ele “perderá” o verdadeiro sentido da existência, dizendo, pouco antes de morrer: “[...] À liberdade e à vida só faz jus,/ Quem tem de conquistá-la diariamente./ E assim, passam em luta e em destemor,/ Criança, adulto e ancião, seus anos de labor. [...]” (v. 11.575). Ou seja, Fausto conclui que não basta apenas realizar a liberdade e ser o próprio condutor de seu destino; o desejo de possuir a liberdade é muito mais gratificante, pois é este que move o ser, que o torna mais amplo no seu próprio limite. O “sujeito trágico” que ressaltamos acima como um adjetivo a Fausto, obviamente não era qualidade exclusiva de tragédias modernas. A invenção da tragédia grega na Atenas do século V, como endossa Vernant, possibilitava também uma consciência trágica, ou seja, “o advento de um homem trágico”.

As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos. [...] Não há visão trágica fora da tragédia e do gênero literário cuja tradição ela fundamenta (VERNANT, *op.cit.*, p. 214).

Ressaltadas as diferenças, podemos dizer que o drama moderno dá as mãos ao drama antigo devido à maneira pela qual “explora os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor

⁹³ Goethe dá exemplos de peças shakespearianas, como *Hamlet*, *Macbeth* e *Coriolano*.

que seja, é conduzido à perdição” (*Ibidem*, p. 219), em outras palavras, direcionado a cometer uma falta ou um erro. Vernant mostra que “o erro desnuda o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido”; nesse sentido, toda sociedade, toda cultura, independentemente da época, iguala-se à grega, pois implica tensões e conflitos em sua existência. A tragédia nunca é algo vazio, insignificante; ela leva ao espectador/leitor um conjunto de perguntas, de problemas relacionados à condição humana, aos seus limites, sua finitude necessária⁹⁴. A tragédia traz consigo uma espécie de saber – ilimitado –, “uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades” (*Idem*).

Goethe, com efeito, consolida a figura do “sujeito trágico” com Fausto, à maneira antiga, quando mostra o herói dominado por um querer e pelos infortúnios que dele decorrem, mas, em compensação, separa e distingue o teatro clássico do moderno quando demonstra que a “dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade de seu Eu” (SZONDI, *op.cit.*, p. 49). Dito de outra forma, é no ser comum, que conduz seu próprio destino, que o conflito trágico aparece. Como sustenta Mazzari, Goethe foi um dos poucos, quiçá o único, a conceder “expressão trágica e sublime à história de uma ‘operária’ – pois é da roca de fiar (e não de elevada posição social ou mesmo do alto de um trono, como em muitas tragédias clássicas) que Gretchen vem cair sobre o patíbulo” (MAZZARI, 2004, p. 18). É ao ser simples – que ama ou compadece pela dor – que a ação trágica confere mais poder; que a unidade do eu é desestabilizada pelo desequilíbrio entre as exigências do dever e do querer. “Trágica é a cegueira com que [o homem] ludibriado acerca da meta de seu dever, precisa querer o que não tem o direito de querer” (SZONDI, *op.cit.*, p. 49), ou seja, de universalizar e impor sua vontade sobre o dever, afastando-se da lei e da própria relação existente entre universalidade e singularidade, entre a unidade e o todo – já que o que passa a prevalecer são os termos provocados por essa vontade “dominadora”; um querer desmedido em nome do qual o homem erra e é conduzido à perdição. Podemos exemplificar essa característica com uma das primeiras tragédias que perpassa o *Fausto*: a tragédia do erudito. Nessa parte, o que temos em

⁹⁴ Como assevera Lukács em *O romance histórico*, no subcontexto *A particularidade da figuração dramática do homem*, “(...) O conflito dramático e sua saída trágica não podem ser apreendidos em um sentido abstratamente pessimista”, o que não quer dizer que devemos negar os momentos pessimistas em um drama, já que, de forma geral, para o pensador, “(...) todo drama verdadeiramente grandioso expressa ao mesmo tempo, em meio ao terror da perda inevitável dos melhores indivíduos da sociedade humana, em meio à destruição mútua, aparentemente inexorável, dos homens, uma *afirmação da vida*. Ele figura uma glorificação da grandeza humana que, na luta com as mais fortes potências objetivas do mundo social (...) permaneceriam ocultas (...)” (LUKÁCS, *op.cit.*, p. 153, grifo do autor).

jogo é justamente o embate entre dever e querer. No drama do erudito, Goethe mostra a sede de conhecimento que usurpa Fausto; o que mais o motiva a pactuar com Mefisto é o desejo pelo saber e por tudo ter, a sede de vida e de gozo; o dever e a universalidade apenas o espreitam, mas já não importa mais ao velho Doutor – que estudou filosofia, Medicina, jurisprudência, teologia e tantas outras modalidades “com máxima insistência” (v. 357) – o olhar repressor do mundo. Ao término de sua vida, muito mais insensível às coisas, Fausto, “infeliz, sedento de verdade e erradiço” (v. 666), assenta-se numa única verdade: a de que “não sabemos nada” (v. 363). E o diabo, bem perceptivo, sabe do ponto fraco, dos desejos que atormentam Fausto e diz: “[...] Com gosto o cimo de minha arte,/ Dou-te o que nunca viu humano ser./ [...] De tais bens posso dar-te a escolha,/ E põe-me o encargo a fácil prova” (v. 1673-1688). Fausto é abandonado por si mesmo na existência e, ao ver uma oportunidade, não resiste: “Não há perigo de eu romper o pacto!/ O afã do meu vigor completo/ É justamente o que prometo./ Demais alto ensoberbeci-me;/ Pertença só à tua classe./ Falhou-me o Espírito sublime,/ Vela-me a natureza a face” (v. 1741-1747). E será por esse querer que Fausto, como envolto por um véu, sufoca o seu próprio existir. Como assevera Goethe, “Com pureza trágica podeis ver/ O triste perigo do querer sombrio; / O homem poderoso, cheio de brio,/ Não se conhece, não sabe o seu dever...” (GOETHE *apud* SZONDI, p. 49).

Mas não é apenas Fausto que é arrebatado pelo querer, ou que comete uma falta. A tragédia da “inocentinha”⁹⁵ Gretchen também se dá nessa perspectiva. De imediato, o que vemos é o eu de Margarida começando a cindir quando ganha os adornos de Fausto⁹⁶: “[...] Que adorno! A uma fidalga, até,/ Não ficaria em festas santas mal!/ Ornar-me-ia o colar? Que tal?” (v. 2792-2794). Somente pelo fato de Margarida querer exibir-se com as joias, já mostra o quanto o seu desejo e o dever não se correspondem, porque é religiosa, e nada deveria turbar sua alma: “[...] Filha, [...] posse indevida/ Turba a alma, absorve sangue e vida./ Vamos doá-la à Virgem Maria [...]” (v. 2823-2825)⁹⁷. Além dos presentes, há os momentos aprazíveis ao lado de Fausto que tornam o querer da linda menina algo maior do que seus próprios deveres – o conjunto de regras e valores comuns que sempre guiaram sua vida, sua existência e sua consciência. E são essas condições que se efetivam em mais um momento trágico, pois a consciência de Margarida não se

⁹⁵ Adjetivo cunhado por Mefistófeles acerca de Gretchen (v. 3313).

⁹⁶ Como já ressaltamos na seção 2.1, “Amor, sedução e prazer na tragédia de Gretchen”.

⁹⁷ Essa fala, na verdade, é da mãe de Gretchen, mas Goethe deixa-a reproduzida por Mefistófeles a Fausto (cena *Passeio*).

perdoa, principalmente face à própria gravidez: “Quão rija era antes a ira minha,/ Se errava alguma pobrezinha!/ Como exprobrava a culpa alheia/ Com valentia, a boca cheia!/ E a enegrecia, em voz severa,/ [...] E me ufanava, a fronte alta,/ E agora estou na mesma falta!” (v. 3577-3584). Por onde anda, para qualquer lugar que vá, em casa, na rua ou na igreja, o passado, o presente e o futuro atormentam a pobre Margarida: “Ai de mim! ai!/ Como fugir dos pensamentos,/ Que me andam, contra mim,/ De cá, de lá!” (v. 3794-3797).

Muito mais do que julgar a situação trágica do homem, a análise que Goethe proporciona é da descrição do ser agindo, do ser de ação “que experimentava profunda e dolorosamente o trágico nos acontecimentos da vida real”⁹⁸ (SZONDI, *op.cit.*, p. 50). É essa ação que Goethe destaca, com Fausto, em um monólogo na primeira cena no quarto de trabalho. O herói almeja e abre a Bíblia no início do Evangelho segundo São João: “[...] Escrito está: ‘Era no início o Verbo’! [...]”. Mas Fausto “carece” de outra interpretação, algo mais original que representasse também aquele momento solitário e aflitivo: “[...] Começo apenas, e já me exacerbo!/ Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?/ De outra interpretação careço;/ Se o espírito me deixa esclarecido,/ Escrito está: No início era o sentido!/ [...] É o sentido então que tudo opera e cria?/ Deverá opor! No início era a Energia!/ Mas, já, enquanto assim o retifico,/ Diz-me algo que tampouco nisso fico,/ Do espírito me vale a direção,/ E escrevo em paz: Era o início a ação!” (v. 1224-1237)⁹⁹. Fausto atualiza o texto bíblico e, como ressalta Berman, entusiasma-se “com a ideia de um Deus que se define pela ação, através do ato primordial de criar o mundo”; o Doutor é iluminado “de vibração pelo espírito e pelo poder desse Deus, e se declara pronto a reconsagrar sua vida e ações amplamente criadoras” (BERMAN, 1986, p. 47). Essas ações fazem com que Fausto negue suas experiências, sua vida e, sobretudo, o amor: “[...] Tudo maldito, hoje, o que em obra/ De sedução o ser governa,/ [...] Maldita seja a presunção,/ Em que o critério se emaranha!/ Maldito o encanto da visão/ [...] Maldito o haver que lisonjeia/ [...] Do amor, maldita a suma aliança! [...]” (v. 1587-1606). Como homem de ação, Fausto ainda continua a deliberar sobre seus atos, mas não com a experiência que a vida deu-lhe ou com a experiência dos anos de estudos, de conhecimento do mundo e das coisas; as escolhas do Doutor estão, até certo ponto,

⁹⁸ Em sua autobiografia, *Poesia e Verdade*, Goethe relata um acontecimento de 1772 que muito marcou sua vida – a execução da infanticida Susanna Margaretha Brandt. Tal mulher, de 25 anos, fora abandonada pelo homem que a engravidou e, por sugestão do demônio, assassina o próprio filho após o parto. “Por várias circunstâncias, o jovem jurista Goethe pôde acompanhar intimamente o desenrolar do processo [...], e é bem provável que o impulso decisivo para a elaboração do *Urfaust* tenha nascido sob o impacto da execução dessa ‘Gretchen’ apenas três anos mais velha do que o poeta” (MAZZARI, *op.cit.*, p. 17-18, apresentação).

⁹⁹ Em complemento, ver Mazzari (*op.cit.*, p. 131, nota 3).

diretamente ligadas à potência maligna – Mefistófeles, “O Gênio que sempre nega” (v. 1340). Nesse sentido, como não voltar nosso olhar para a ação trágica antiga e não estabelecer paralelos com a tragédia moderna?

Como já é sabido, na tragédia ática a categoria da ação “possui um motivo épico, isto é, ela é um acontecimento enquanto ação” (GRAMMONT, 2003, p. 61). A própria definição de Aristóteles assegura tal predicamento: “[...] a tragédia é a imitação (*mímeses*) de uma ação e se executa mediante personagens que agem [...]” (ARISTÓTELES, 1997, p. 31). Já o drama, fundamentado sob a mesma panorâmica, segundo Vernant origina do dórico *drân* e significa agir. Diferente da epopéia e da poesia lírica, onde não há a categoria da ação, a tragédia “apresenta indivíduos em situação de agir; coloca-os na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente correspondidos; mostra-os no limiar de uma decisão, interrogando-se sobre o melhor partido a tomar” (VERNANT, *op.cit.*, p. 21). Porém, verificamos que, nos trágicos (antigos), a ação humana torna-se limitada, já que “não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles” (*Idem*). Sem os deuses ou o destino, a ação não existe ou é, pelo menos, incompleta. “A ação humana é uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente um desafio aos deuses que, ao que se espera, estarão ao seu lado” (*Idem*). Nessa conjuntura, na qual o homem não é senhor de si, ficando à mercê de fatores externos, “sempre corre o risco de cair nas armadilhas de suas próprias decisões”. Vernant ainda comenta que o herói, na perspectiva trágica da ação, tem um duplo caráter: de um lado, reflete consigo mesmo, ponderando sobre as vantagens e as desvantagens de seus atos; do outro lado, espera que “o desconhecido e o incompreensível” colabore e/ou o prepare para o sucesso. “Até no homem mais previdente, a ação mais refletida conserva o caráter de um ousado apelo aos deuses [...]” (*Idem*). Dessa forma, percebemos que a ação, na tragédia antiga, sempre se dá numa via dupla, ou seja, numa “zona fronteira onde os atos humanos vem articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa” (*Ibidem*, p. 23), e é evidente que também o limita. Logo, natureza humana e potência religiosa são duas realidades opostas que, na tragédia antiga, são complementares, “dois pólos de uma mesma realidade ambígua” (*Idem*).

Na tragédia moderna, com a categoria da vontade, a ação, de fato, muda de perspectiva. Como assegura Vernant, o querer, o escolher não supõe apenas uma orientação do ser em direção

da ação, visto que “se atribui ao agente, ao sujeito humano posto como origem, causa produtora de todos os atos que dele emanam” (*Ibidem*, p. 25). O desencadeador da ação agora apreende-se a si próprio; mesmo se relacionando com o outro e com a natureza, ele é o agente que detém o centro de decisão. Sem o medo de ser logrado pelos deuses, o agente, “como detentor de um poder que não depende nem da afetividade, nem da pura inteligência”, possui “poder *sui generis* [...]” (*Idem*). A vontade, agora sem bifurcações, também não admite divisões, não mais há espaço para o sim e o não; ou a vontade afirma-se com o poder ou então não existe, pois o homem não mais titubeia; tem o poder de agir voluntariamente e o manifesta no ato da decisão. “Desde que um indivíduo se empenhe numa opção, que se decide, qualquer que seja o plano em que se situe sua resolução, ele se constitui a si próprio como agente, isto é, como sujeito responsável e autônomo que se manifesta em atos e por atos que lhe são imputáveis” (*Ibidem*, p. 26).

Mas será que realmente, na tragédia moderna, a decisão é pessoal e livre? Será que não há nenhum fator externo que interfira diretamente nas decisões do sujeito? Tomando como ponto de referência o drama moderno de Gretchen, vemos, por um lado, a vontade autônoma no sentido kantiano¹⁰⁰ imperar em Margarida, mas, por outro lado, percebemos que ela não vive em um Estado laico. E mais: segue rigidamente os costumes da cidade, tanto que sofre em demasia quando algumas regras e alguns preceitos são quebrados. Na tragédia de Gretchen, a decisão por parte do agente não mais é imposta pelos deuses ou por uma necessidade, mas, em contrapartida, o indivíduo também tem sua liberdade limitada, já que, em suas escolhas, há um sobrepeso substancial que envolve o Estado, a família e a instituição religiosa. Essa determinação e esses limites que agem diretamente nas categorias ação/vontade são bem expostos no drama de Gretchen, como afirma Valentim: “Vê, Gretchen, nova ainda és, desperta!/[...] No ofício andas sem zelo./ [...] Qual de um cadáver roto e infecto,/ Fugir-te-á, marafona o aspecto!/
Vai se gelar teu coração,/ Quando encontrares seu olhar!/
Na igreja não te deixarão/ Chegar aos pés do santo altar!/[...] Hás de ocultar-te entre mendigos” [...] (v. 3726-3761). No entanto, na tragédia goetheana, o poeta não deixa “existir” ou, pelo menos, predominar “a *moira*; [...] o herói moderno assiste ao desenlace da tragédia como a conseqüência de seus próprios atos ou escolhas” (GRAMMONT, 2003, p. 63), e ainda há a possibilidade de escapar da má sorte. Em outras palavras: o querer passa a sobressair e dominar o dever; obstáculos como costumes, família, Estado ou Igreja, até certo ponto não mais determinam as ações do herói trágico. A figura de

¹⁰⁰ O qual esclareceremos melhor na seção 3.3.2, “Goethe, Rousseau e Kant: liberdade e moral”.

Fausto é um típico exemplo – que “embalas com insulsas diversões”¹⁰¹ com Mefistófeles na *Noite de Valpúrgis*, sem, no entanto, preocupar-se com a “justiça vingadora” que persegue Margarida. Afirma Mefisto: “Não me é possível desprender os laços da justiça vingadora, não posso abrir os seus cadeados. – Tens de salvá-la! – E quem foi que a lançou à perdição? Fui eu ou foste-o tu?” (GOETHE, 2004, p. 493)¹⁰².

De forma bem diferenciada de Fausto, a personagem de Margarida, como já adiantamos acima, carrega certa ambiguidade ou – em outros termos – um paradoxo ético. Por mais que Gretchen, pelo amor de Fausto, tudo faça e tudo corrompa – seus laços familiares, sociais, éticos, estéticos e religiosos –, ela não consegue desvincular-se totalmente do dever. Ademais, suas escolhas serão um reflexo direito desse elo com os velhos valores sociais; ela, de fato, afronta os limites externos. “Gretchen colide de modo igualmente radical com esse mundo, assumindo suas mais elevadas qualidades humanas: pura concentração e empenho do ser em nome do amor” (BERMAN, *op.cit.*, p. 59). Porém Margarida não opta pelo caminho mais simples, ou seja, a liberdade terrena; e, perante essa preferência, o amor por Fausto transforma-se, nessa esfera, apenas em tempos felizes. Como mostra Berman, “[...] Margarida capta e agarra o espírito que subjaz [...]” as formas do mundo; e ainda ela tem “a coragem moral de renunciar a tudo, incluindo a própria vida, em nome da fé nas suas crenças mais fundas e queridas” (*Ibidem*, p. 58). E por sua própria escolha, a vida de Gretchen torna-se perdida, exclama a pobre menina: “[...] Foi-se a esperança,/ A coroa, tão linda!/ [...] O sino toou, cai a varinha¹⁰³./ Como me agarram e me atam! Do solo/ Me arrastam já à cruenta trava./ Já sente cada colo/ O gume que no meu se crava./ Jaz, mudo, o mundo, qual sepulcro”! (v. 4583-4595). De acordo com Eggenesperger, “No conflito entre lei e desejo, a heroína sai-se mal; ela sofre um drama de pecado, culpa, submissão e redenção” (EGGENSPERGER, 2010, p. 375).

Conforme verificamos, as diferenças e os contrastes entre os percursos trágicos de Fausto e Margarida tornam o drama de Goethe mais particular e fundamentado em vários momentos trágicos. Se, de um lado, os infortúnios de Gretchen propiciam-lhe um alargamento de consciência e uma rota em direção à luz, um caminho mais belo junto ao “Pai no eterno trono” (4607); do outro lado, o percurso de Fausto ocorre no mundo, entre domínios e conquistas, no

¹⁰¹ Fala de Fausto na cena *Dia sombrio, Campo*, em que expressa certo sentimento de culpa em relação ao destino infasto de Gretchen e, enquanto isso, ele e Mefisto distraem-se com a “entorpecente” *Noite de Valpúrgis*.

¹⁰² Esta cena foi escrita por Goethe no formato de prosa.

¹⁰³ Segundo Mazzari, Margarida fala do ato executado pelo juiz diante do condenado (MAZZARI, *op.cit.*, nota 19).

qual seus desejos nunca cessam; na ação desenfreada de tudo querer, fazendo-o despercebido de que, na verdade, direciona-se para a morte e sua própria tragédia.

Goethe, que não separava, de forma rígida, vida e obra, diferenciava claramente o que era um problema trágico de uma situação meramente triste. “O fator trágico foi deslocado por ele da morte do herói trágico – cujos causadores são o ímpeto e a violência, [...] o veneno e o punhal – para a ação da despedida [*Abschied*] [...] ou abandono de uma pessoa amada” (SZONDI, *op.cit.*, p. 50). E diz o poeta em 1821¹⁰⁴:

A motivação fundamental de todas as situações trágicas é o ato de partir [*Abscheiden*], e nesse caso não é preciso nem veneno nem punhal, nem lança nem espada; também é uma variação do mesmo tema o ato de se separar de uma situação habitual, amada, correta, seja por causa de uma calamidade maior ou menor, seja por causa de uma violência sofrida, que pode ser mais ou menos odiosa (GOETHE *apud* SZONDI, p. 50).

O que vemos, na verdade, é o modo como o presente, o passado e até mesmo o futuro entrelaçam-se nas obras de Goethe. Segundo Szondi, a importância que a despedida e o abandono têm para Goethe pode ser medida a partir da relevância do tempo, que faz com que o homem sinta, no mais íntimo de sua alma, a falta e a separação.

Goethe pode considerar como motivação de todas as situações trágicas o ato de partir porque percebia a sua estrutura dialética. A despedida é unidade, cujo único tema é a divisão; é proximidade que só tem diante dos olhos a distância, que aspira pela distância, mesmo quando a odeia; é ligação consumada pela própria separação, sua morte, como partida (*Ibidem*, p. 51).

Essa proposição de Goethe ilumina nossa compreensão sobre o todo da tragédia de Gretchen e sobre a maneira como ele conduz a reconciliação final ou o certo ajuste concedido ao drama. O que percebemos como característica autêntica da poética goetheana são os momentos e as situações trágicas dentro de cada tragédia: a do Conhecimento, a de Margarida, a de Helena e a de Fausto como conquistador de novas terras. Na tragédia do erudito, por exemplo, tem-se a reviravolta na vida de Fausto: de um homem em estado de prostração num quarto gótico, à beira de um suicídio, para um ser que mergulha, com o auxílio de Mefisto, nas várias formas de conhecimento, prazer e ação: “[...] Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,/ Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso./ [...] Quero gozar no meu próprio Eu, a fundo,/ Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,/ Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito [...]” (v. 1766-1773). No drama de Gretchen, têm-se os rompimentos como o matricídio, a morte do irmão de Margarida ou o infanticídio. Na realidade, o que há por detrás dessas situações são as partidas, a separação

¹⁰⁴ De acordo com Szondi, essa frase de Goethe data de 1821 e é do texto sobre *Wilhelm Tischbeins Idyllen*. Ver *Goethes Werke, Propyläen-Ausgabe*, org. Ernst Schukte-Strathaus, Munique, G. Muller, 1910, vol.35, p. 84.

absolutamente individual, a quebra de ordem natural que acomete o homem durante sua existência por algum erro feito, como bem explica Goethe nas palavras acima. Essas partidas não são características estritamente modernas, uma vez que, em boa parte das tragédias antigas, há igualmente rupturas trágicas: a ida de Édipo para Tebas; os sacrifícios de jovens como Macária (*Os Heraclidas* de Eurípedes), *Ifigênia em Aulis* (Eurípedes); e ainda o sacrifício de Medeia (*Medeia*, de Eurípedes), que é desprezada e maltratada por Jasão, são todas tragédias onde há rupturas de uma situação rotineira que envolve não apenas o indivíduo, mas também toda a sociedade. Elos desse tipo são quebrados e conseqüentemente levam à morte do herói ou da heroína. A primeira separação que temos, por exemplo, na tragédia de Margarida, é a de sua vida habitual: quando Fausto aproxima-se da jovem menina e, depois, presenteia-lhe com as joias, já temos aí a cisão do eu que outrora comentamos, ou seja, a separação entre dever e querer que angustia Gretchen: “O senhor de hoje, quem me dera/ Saber-lhe o nome, quem ele era!/ Tinha, certo é, figura altiva/ E de alta casa se deriva;/ Na frente dele isso se lia.../ Prova-o também sua ousadia” (v. 2678-2683). Conforme também observamos, a morte da mãe e a do irmão – Valentim – aprofunda a cisão, pelo fato de serem cortados os laços familiares tão arraigados à vida de Gretchen. Já o Doutor, que, como acentuamos, segue percursos diferentes de Margarida, ao partir deixa mais intenso o problema trágico, porque desfaz, mais uma vez, algo que àquela altura tornara-se essencial no existir de Gretchen: o amor por Fausto, supostamente correspondido por ele: “[...] Que emoção sinto, estranha e doce!/ Que me põe na alma este langor espesso?! Mísero Fausto! ah, já não te conheço./ [...] E em mágica de amor sinto que me desfaço!” (v. 2718-2723). Do mesmo modo, temos a gravidez de Margarida. Ao engravidar, a “infausta”¹⁰⁵ desliga-se das regras morais que regem a cidade e, ao afogar seu próprio filho, mesmo que em delírios, esse desligamento é tão perverso que Gretchen passa a viver não em sociedade, mas entre estranhos. Talvez seja a parte mais difícil vivida pela jovem, visto que esses laços envolvem o outro e a universalidade – no caso, a justiça vingadora e impiedosa ou o dever que Goethe tanto critica na peça *Antígona*, o chamado dever “despótico” –, mas agora com uma diferença: Margarida tem a possibilidade de escolher seu destino. Diante da tentativa de Fausto de a convencer a fugir, Gretchen responde: “[...] Por que fugir? Se estão mesmo a espreitarme¹⁰⁶./ Tão triste é esmolar na indigência,/ E, ainda mais doendo a consciência!/ É tão triste

¹⁰⁵ Adjetivo usado por Fausto sobre Margarida na cena *Dia sombrio, Campo*.

¹⁰⁶ Sobre recompensas para capturas de infanticidas, ver Mazzari (*op.cit.*, nota 14).

vaguear entre estranhos, errante./ E hão de agarrar-me, não obstante!” (v. 4543-4548). A sociedade dita as regras, cobra, ainda com mais ímpeto, quando são violadas e não acolhe, diante da necessidade. Logo, todos esses pontos que enfatizamos e observamos na tragédia de Margarida não são obviamente situações meramente tristes, pois o que vemos são as consequências de várias rupturas trágicas que provêm dos próprios atos realizados por um sujeito – no caso em questão, a própria Gretchen.

Lesky efetua uma análise interessante em relação às situações trágicas ou aos momentos trágicos. Segundo ele, a autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. Porém apenas a mera descrição de um estado de miséria, necessidade ou abjeção poderia até comover o leitor/espectador profundamente e atingir sua consciência com muito apelo, mas o trágico não se revelaria. “Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico” (LESKY, *op.cit.*, p. 27). O autor observa ainda que outro fator importante no trágico – específico da tradição do teatro grego e que se intensificou na modernidade – é a função do sujeito da ação trágica. De acordo com essa característica antiga, o sujeito enredado num conflito insolúvel deve elevar à sua consciência todo o conflito, como também sofrer tudo conscientemente. “Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. [...] Por isso ouvimos as grandes figuras da tragédia ática, [...] em longos discursos cerrados, exprimirem em palavras os motivos de suas ações, as dificuldades de suas decisões e os poderes que as cercam” (*Idem*). E mais: a tragédia antiga, que não se limita à ficção, faz os personagens colocarem em voga os acontecimentos mais “dolorosos e aterradores” possíveis da vida real, como havia ressaltado Aristóteles: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão [...] distribuídas pelas diversas partes [do drama] [...] mediante atores que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, *op.cit.*, p. 31), ou seja, uma *kátharsis*¹⁰⁷ dos sentimentos. São todos esses acontecimentos, essas ações, como bem observa Vernant, que tocam e sensibilizam (mesmo que, às vezes, de longe, num lugar bem contrário da realidade) os leitores/espectadores.

E como não pensar na trajetória infortuna e nos fluxos da consciência da pobre Margarida quando está no cárcere? Diz a menina em suposto diálogo com o carrasco Fausto: “[...] Fui bela,

¹⁰⁷ Votaremos a falar da *kátharsis* na seção 3.3.1, “Sacrifício e *kátharsis* na tragédia de Gretchen”.

eis por que estou perdida!/
Tão longe estão amado e amores,
Murcha a grinalda, esparsas as flores.
Não me agarres com fúria tal!
Poupa-me! Fiz-te eu algum mal?
Não deixes que te implore em vão,
Se nunca até te houvera visto, não!” (v. 4434-4440). O que constatamos, na tragédia de Margarida, é que sua percepção perante o outro e o mundo mudam de maneira significativa; há uma transformação em suas atitudes, na medida em que, mais reflexiva do que nunca sobre seus acertos e erros, Gretchen passa a ser capaz de escolher, de avaliar o que é melhor para sua vida e para sua consciência. Viver a plenitude do amor com Fausto ou a redenção e a transcendência? Eis a resposta final de Margarida: “A ti me entrego, celeste Poder! [...] Sou tua, Pai no eterno trono!/
Salve-me! Anjos, vós, hoste sublime [...]” (v. 4606-4608). Os atos, as falas e os sentimentos de Margarida não dependem mais só do prazer que a toma ou de um querer que se apropria de seu ser; suas ações começam a depender de seu caráter, de seu *êthos* – Gretchen aparece, de um lado, como responsável por suas escolhas; de outro, revela-se como a heroína que é movida por forças que também a arrastam – nesse caso, não é mais o amor por Fausto que a arrebatava em um momento denso de sedução, mas são forças externas simbólicas que entrelaçam religião, cultura e a moral. É entre o passado dos acontecimentos e o presente no qual se medem as relações de poder, que se estabelece “um questionamento do homem enquanto agente, uma interrogação inquieta sobre as relações que ele mantém com seus próprios atos” (VERNANT, *op.cit.*, p. 49), como nesta situação, em que Margarida indaga a Fausto: “[...] Mas, por que junto a ti me atemorizo?/
[...] Ai de mim, teus lábios são frios!/
Mudos também./
Teu amor, onde/
Se esconde?/
Roubou-mo quem? (v. 4487-4497). Como nos mostra Vernant, é apenas no desfecho do drama que o sujeito da ação trágica conquista mais amplo esclarecimento. No fecho, o agente compreende, sofrendo, o que acreditava ter ele próprio decidido, o sentido real daquilo que se realizou sem que, necessariamente, tivesse consciência de tais atos e reações. “O agente, em sua dimensão humana, não é causa e razão suficientes de seus atos; ao contrário, é sua ação que, voltando-se contra ele [...] lhe revela a verdadeira natureza do que ele é, do que ele fez” (*Idem*), do que ele se tornou. Margarida, no “sagrado asilo”, não cansa de interrogar a Fausto e a si mesma: “Por que fugir? Se estão mesmo a espreitar-me./
Tão triste é esmolar na indignância./
E, ainda mais, doendo a consciência!/
É tão triste vaguear entre estranhos, errante./
(v. 4544-4547). E é dessa forma que Gretchen, mais consciente do que nunca, com personalidade mais firme, percebe que seus próprios sofrimentos, seu doloroso caminho são oriundos de suas próprias escolhas.

Destarte, a análise sobre a tragédia e o trágico mostram que a visão de Goethe mais aguçada sobre o trágico veio com a maturidade; ao longo da vida, o poeta escreveu tragédias brutais com características mais violentas, como já citamos acima – sem as tornar obras menos importantes, mesmo porque o contexto no qual vivia Goethe condicionava a forma e o conteúdo de tais criações. No entanto, é em um poema dramático como o *Fausto* – uma obra da vida – que notamos a natureza mais conciliadora do escritor alemão, poema no qual observamos o deslocamento do herói trágico: do desenvolvimento de seu caráter – e de sua ação individual – no embate entre o dever e querer, para as situações trágicas que envolvem a despedida e a separação (o que, por sinal, propicia um desfecho bem diferente em relação às tragédias da tradição grega, nas quais a reparação dos erros ocorria com a morte). Em Goethe o que está em jogo são os vínculos desfeitos, como os familiares, sociais, religiosos e éticos; ou a despedida de uma vida com velhos hábitos para a entrega de outra totalmente desconhecida, como fizeram Fausto, ao pactuar com o Mefisto, e Gretchen, ao se render ao amor do Doutor, o que possibilita ao leitor ver, no drama do poeta alemão, também a ordem temporal dos fatos modificando-se. No *Fausto*, Goethe não oferece uma organização dramática à moda antiga; obviamente há início e fim, mas não “o encadeamento combinado das sequências, a coerência de episódios articulados num todo [...]” (VERNANT, *op.cit.*, p. 218) de forma lógica. Entre as cenas *Noite de Valpúrgis* e *Dia sombrio, Campo*, por exemplo, não há informação alguma de quanto tempo passa e, muito menos, uma coerência cênica. Goethe abre uma distância temporal entre o agente e seus atos, entre o agente e seu desfecho.

Enquanto as cenas ‘Na fonte’, ‘Diante dos muros fortificados da cidade’, ‘Noite’ e ‘Catedral’, imediatamente anteriores ao complexo da ‘Noite de Valpúrgis’, mostram o recrudescimento da aflição de Margarida, abre-se aqui a série de acontecimentos que levam rápida e inexoravelmente para a catástrofe final. Entre essas duas sequências cênicas Goethe deixou implícitos, situando-os por assim dizer ‘atrás do palco’, o nascimento e o assassinato (por afogamento) da criança, a prisão de Gretchen, o processo e a sua condenação à morte (MAZZARI, *op.cit.*, p. 489).

Goethe não somente muda e faz variar os fatores trágicos, como também torna seu drama mais encantador, pois o aproxima mais do humano do que dos deuses; da perspectiva cristã do que do mito antigo. O poeta alemão inova, assim, no tratamento da situação trágica quando coloca o drama dentro do mundo cristão: “Aquilo que é sofrido até a destruição física pode encontrar, num plano transcendente, seu sentido e, com ele, sua solução” (LESKY, *op.cit.*, p. 33). Já em relação aos heróis trágicos, Goethe não os mostra mais como subordinados aos deuses; o que temos é o homem que sente, mas sem se privar totalmente da razão; o que visualizamos é o

ser que percebe, no trágico – no *em si* –, a queda de um mundo ilusório, seguro e feliz; o homem não mais quer esquivar-se da realidade em que vive: cindida e degradada, de dor, mas também de possibilidades, já que liberdade, escolha e redenção surgem com mais força.

Do herói constantemente guiado pelos deuses, passamos àquele que se governa [também] pelo *logos*, embora movendo-se num mundo em que a sua vontade a cada momento embate contra uma ordem das coisas estabelecidas pela divindade, e que ele não pode alterar. Essa ordem, porém, não é arbitrária, nem o mundo é caótico. É, no entanto, à custa do seu próprio sofrimento que o homem o reconhece (PEREIRA, 1986, p. 23).

Contudo, é dessa forma que os momentos trágicos aparecem na tragédia de Margarida. Muito mais do que definições, temos em Goethe momentos nos quais aparece a desarmonia entre dever e desejo, entre universal e singular ou entre os elos que envolvem o homem, encadeando no poema as situações trágicas. De um lado, em sua tragédia, Goethe criou uma obra repleta de paradoxos, com bastante clareza para o espectador/leitor, de modo que surge o apaziguamento no drama de Gretchen, a “reconciliação das potências combatentes e, nessa reconciliação, há a libertação da dor e do sofrimento” (LESKY, *op.cit.*, p. 31). Mas, de outro lado, permanece Fausto, que, a cada ação ou desejo realizado, torna-se mais solitário e triste, mais próximo de sua desdita do que nunca. Assim, a análise aqui apresentada sobre o trágico e a tragédia no drama do poeta alemão não visa quebrar paradigmas ou contradizer os dramas clássicos e, menos ainda, afirmar que, entre os antigos, não teriam tragédias pelo fato de, muitas vezes, não coadunar homem e destruição, ser e morte, dor e cessação. Por mais que tenhamos delimitado a separação entre antigo e moderno e estabelecido certas semelhanças entre eles, nossa intenção foi mostrar como Goethe inova e marca, na estética moderna, a concepção de tragédia e do trágico sem que sua poética seja necessariamente uma filosofia do trágico ou uma análise restrita do processo trágico. Ao inovar, Goethe não conceitua o trágico, como percebemos em alguns pensadores modernos, que o definem e o delimitam – como por exemplo em Hegel, que, em um momento do espírito, aponta a tragicidade da consciência dilacerada aproximando dialética, cristianismo e ética¹⁰⁸; e como Vischer, que constituirá o trágico sob dois fundamentos: o absoluto e o sujeito. “O verdadeiro conceito do destino trágico é constituído por dois fatores: o absoluto e o sujeito.

¹⁰⁸ Segundo Szondi, “o processo trágico é, para o jovem Hegel, a dialética da eticidade, que ele a princípio procura mostrar como sendo o espírito do cristianismo, e mais tarde postula como fundamento de uma nova doutrina ética. É a dialética da eticidade, ‘daquilo que move todas as coisas humanas’, daquilo que, no destino, divide-se no interior de si mesmo, só que retorna a si mesmo no amor, enquanto o mundo da lei mantém inalterada a divisão rígida que perpassa o pecado e o castigo” (*Ibidem*, p. 41).

Ambos se encontram em relações entre si, uma vez que o segundo, o sujeito, de fato deve ao absoluto sua existência, suas forças, sua grandeza” (VISCHER *apud* SZONDI, *op.cit.*, p. 55). Quando mostramos que, de fato, Goethe corrobora com o teatro moderno dando a ele outras perspectivas, isso não quer dizer que seu ponto de vista esteja certo ou errado, mas, sim, que sua ideia é mais ilimitada, mais motivante e menos desesperadora para o ser. Goethe prefere mais a reconciliação do que o aniquilamento do homem, o que não significa que o trágico deixou de existir no drama do poeta, mas que, além de fazer parte da existência humana, também possibilita ao indivíduo uma esperança renovada. Com o poeta alemão, as categorias antigas ganham um novo formato, uma nova mudança. Para começar, os heróis da ação trágica são outros, de outra estirpe social, e ganham outras denominações – em certas vezes, são fracos; em outras, são fortes em seus desejos e suas ações, mas sobretudo são ousados. Fausto, por exemplo, entra sorrateiro no quarto de Margarida e, logo na cena *Jardim*, usa muitas formas de sedução para encantar Gretchen. Já a boa menina também não deixa por menos e até leva consigo um frasco de origem desconhecida para adormecer sua mãe e receber tranquilamente Fausto em seu quarto: “Olho-te, amado, e já não sei que encanto/ Me impele a agir a teu prazer;/ Por ti já tenho feito tanto,/ Que pouco mais me resta ainda fazer” (v. 3516-3520). Mesmo que a figura trágica moderna continue com aspectos da antiga tragédia grega, trazendo questões ambíguas, enigmáticas, contraditórias e sem resposta única para o homem, com Goethe ela ganha um ingrediente a mais, pois eleva o ser à dimensão humana; revela para o agente sua verdadeira natureza, seu verdadeiro caráter, sua liberdade. Combinando e harmonizando épocas, Goethe trabalha com as categorias do drama desvelando-as em outras, o que proporciona novas problematizações e situações. E será a partir desse elucidar que passaremos agora a analisar o aniquilamento do feminino em Gretchen, que desencadeia outras situações. Face a esse problema, entenderemos melhor como novas figuras dramáticas aparecem na tragédia de Margarida, como são importantes para a personagem e seu caráter. Essas figuras são a dor, a angústia, o sacrifício e a liberdade.

3.2 Gretchen e o aniquilamento do feminino

No item anterior, esboçamos de que forma o dever e o querer nas tragédias antigas e modernas são condicionantes para a ação e as escolhas do sujeito. No caso dos dramas clássicos, o dever, segundo Goethe, sobrepõe-se ao querer com autoridade, e, nos dramas modernos, é o

querer que é predominante. Na tragédia moderna, “é o querer livre que favorece os indivíduos” (GOETHE, 2000, p. 46); o querer, já denominado vontade, “é o deus dos novos tempos; entregues a ele, nos amedrontamos diante das contrariedades, e aqui se encontra o fundamento pelo qual nossa arte, assim como nossa mentalidade, permanece eternamente separadas das antigas” (*Idem*). Essa vontade que Goethe menciona e que vimos operar em Gretchen, possibilita a ela lançar-se em dois caminhos: o primeiro é o que lhe permite momentos de júbilo ao lado de Fausto, tanto de satisfação emocional como de deleite sexual; o segundo, como consequência de sua primeira escolha, é cruel, doloroso e sanguinário. O caminho infeliz pelo qual Margarida tem que passar faz dela, antes de tudo, uma figura trágica. Vítima de sua própria escolha, Gretchen não é perdoada nem mesmo pela sua própria consciência. Como mulher, filha, irmã e mãe, a jovem é privada, em todas as esferas, do efetivo e verdadeiro feminino. Gretchen passa a não ter pessoa alguma no seu seio social a quem recorrer. Menosprezada pelo seu grande amor, sem a afabilidade da mãe, amaldiçoada pelo irmão e estigmatizada pela sociedade, seu único recurso será sua própria destruição: entregar-se de vez ao aniquilamento.

Nas tragédias antigas, o esgotamento do feminino também é figurado, mas não de forma ampla, como observamos no drama de Gretchen. Apenas em algumas situações daquelas tragédias, a desdita da mulher é mais evidente – ora na parte maternal, quando seus filhos são oferecidos em sacrifício, ora na vida amorosa, quando perde o marido em alguma batalha ou para outra mulher. Em *As traquinianas*, de Sófocles, por exemplo, Dejanira é, primeiro, abandonada pelo marido, Heracles, após tê-la conduzido em exílio a Traquine; depois, é traída por ele; e, por último, quando tudo parece estar resolvido, já que ela o perdoa, Dejanira acaba por matar Heracles de forma não intencional. Já Tecmessa, esposa de Ajax, sofre por tê-lo perdido e por não ter conseguido evitar o suicídio do amado. Em *As troianas*, de Eurípedes, as viúvas de Troia choram seus maridos mortos e os filhos que lhes são arrancados. Por fim, temos a triste tragédia *Medeia*, também de Eurípedes – considerado o poeta do feminino. Neste drama, Jasão abandona, com seus filhos, sua esposa, Medeia. Desprezada e triste, Medeia vinga a traição de Jasão, mas tal punição priva-a de uma das dádivas divinas dada à mulher: a de se consolidar como mãe ou – melhor – como mulher que não somente dá à luz, mas que assiste e protege seus filhos. Medeia, tomada pelo ódio, mata os filhos que teve com Jasão e assassina a nova esposa do amado, Glauce.

Assim, como podemos observar, muitos eram os dramas em que os tragediógrafos antigos não apenas mostravam o que era capaz à mulher no amor e no ódio ou em situações de desespero e aflição, como também revelavam as abdições que elas faziam a si mesmas. Como afirma Brandão, “a fatalidade cega de Ésquilo, a razão socrática de Sófocles, na obra de Eurípedes vão surgir transmutados [...] na força da paixão” (BRANDÃO, 1989, p. 41). E ainda observa:

De Electra a Polixena, passando por Evadne, Macária, Ifigênia, Andrômaca, e fechando o ciclo com *Medéia*, a que mata por amor, e *Alceste*, a que morre por amor, o grande poeta do feminino fez com que o silêncio de ‘força passional’ em Ésquilo e Sófocles fosse transformado em [...] rugidos do ódio e nos estertores da paixão. Seria bastante dizer que, das dezessete tragédias euripidianas chegadas até nós, doze são de nomes femininos e treze têm como protagonista uma mulher (*Idem*).

Nos dramas goetheanos do período *Sturm und Drang*, o feminino em ruína é mais evidente após uma desilusão amorosa – por exemplo, Maria, em *Clavigo* – ou por renúncias ao amor – no caso, *Estela*, que, em favor da conservação da família, desiste de sua paixão por Fernando ao concedê-lo viver com Cecília e a filha. Porém Estela não aguenta viver sem o amado e acaba matando-se. Estela diz, segurando as mãos de Fernando e de Cecília: “[...] ‘Tudo pelo amor’ foi o lema de minha vida. Tudo pelo amor; e agora, a própria morte. Nos momentos da mais exaltada felicidade, calamos e nos entendemos. [...] Agora deixai-me calar e descansar” (GOETHE, 1949a, p. 43). Em relação aos romances, principalmente *As afinidades eletivas*, mesmo exaltando o feminino que cativa ou que ampara, Goethe não poupa nem a mais meiga e delicada das mulheres, Otiilie. A jovem não somente recusa o amor de Eduard, como desiste da vida por uma “culpa expiada”. Como ensina Fróes, o que resta à bela e pura Otiilie é “uma trágica *Entsagung*” (renúncia e resignação) “à maneira de Werther, à qual ela recorre, cheia de culpa, negando-se a comer e a falar até morrer de inanição” (FRÓES, *op.cit.*, p. 72).

Todos os momentos em que acentuamos o feminino esfacelado nas tragédias antigas e na do poeta alemão servem-nos de parâmetro para analisar o quanto o aniquilamento de Gretchen, além de penoso, é também perverso. Medeia, Ifigênia, Estela e Otiilie – e tantas outras personagens – não nos deixam dúvidas de que sofrem, de que vivem no limite da existência. No entanto, com Margarida o limite do sofrimento é ultrapassado não somente por uma decepção amorosa ou pela morte de um filho, mas por todas essas situações trágicas e outras. Gretchen é a figura do feminino criada por Goethe para ressaltar, sem censuras, todo o sofrimento humano, pois nada lhe resta como mulher. Em primeiro lugar, o aniquilamento já se inicia no seio familiar de Margarida, e não quando Fausto deixa-a para viver novas aventuras nem quando ocorre o

infanticídio. É rodeada por seus descendentes que Gretchen tem, pela primeira vez, a sensação da maternidade, como também da primeira violência sofrida, porque, como “mãe-irmã”, sofre por uma irmã de que ela cuidava e que não sobreviveu. Diz a boa menina a Fausto¹⁰⁹: “[...] Morreu minha irmãzinha./ Trabalho assaz com a pequenina eu tinha;/ Mas dessem-mo outra vez, tinha-lhe tanto apego!” (v. 3120-3123). E não são somente nesses versos que veremos o lado materno de Margarida manifestar-se; com grande afínco, a moça afirma: “Queria-me ela muito, criava-a com carinho/ Meu pai morrera quando veio à vida,/ A mãe julgávamos perdida,/ Jazia fraca, que era um susto,/ E, tão só se refez, melhorou com lentidão, a custo./ [...] E, assim, criei-a, eu, sozinha,/ Com leite e água, e ficou minha./ No braço meu, no colo meu,/ Ria, esperneava, assim cresceu” (v. 3125-3135). Não há dúvidas de que, desde jovem, Margarida já conheceu o sofrimento, mas não por trabalhar de maneira penosa ou por perder o pai tão cedo, e, sim, como mulher, por perder sua “filha-irmã”: “[...] De noite me ficava ao pé/ Da cama o berço da nenê;/ Mal se movia, estava eu já desperta,/ Dobrando-lhe a coberta,/ Pondo-a comigo ou aleitando a pequenina,/ A andar com ela na alcova, a rir-lhe e a fazer nina./ E madrugando, pra lavar na tina,/ Correr à feira e ao lume, e sempre o mesmo afã,/ Hoje como ontem e amanhã [...]” (v. 3138-3146). Desse modo, a vida de Margarida pode ser resumida em uma infância perdida nos cuidados com a irmã e, depois, nos afazeres domésticos; todavia, mesmo dessa maneira, naquele limite que lhe foi imposto, parece a “jovem-mãe” ser feliz.

No entanto Margarida conhece Fausto e, a partir desse momento, o que outrora já iniciara na sua infância, de situações de perdas, de momentos trágicos, agora vem com mais força, e o mundo em que sempre vivera – tranquilo, pacato e de tão poucas emoções – desaba totalmente sobre ela, transformando sua existência no mais duro martírio. Primeiramente Margarida tem momentos bons ao lado de Fausto, que regozija o coração, o corpo e a alma; o rapaz é inesquecível para Gretchen: “Mas, tudo o que pra tal me trouxe,/ Céus! Foi tão bom! Ah, foi tão doce!” (v. 3585-3586). Desde o primeiro momento, há uma vontade, um desejo faiscando em Gretchen que a impulsiona a Fausto: “O senhor de hoje, quem me dera/ Saber-lhe o nome, quem ele era!” (v. 2678-2679). E, nesse jogo de conquistas, desejo, sedução e prazer¹¹⁰, mais uma vez Gretchen é golpeada por um destino cruel, de forma que nem sua própria mãe é poupada, e, como filha, Gretchen falha. Para viver os momentos voluptuosos com Fausto, Gretchen comete,

¹⁰⁹ Primeira cena, *Jardim*, quando Margarida predispõe-se a mais bem conhecer Fausto.

¹¹⁰ Maiores detalhes constam na seção 2.1, “Amor, sedução e prazer na tragédia de Gretchen”.

mesmo que de maneira involuntária, o matricídio, já que dá a sua mãe uma poção de origem desconhecida que a leva à morte¹¹¹. Nesse momento, não nos interessa o grau de culpa de Margarida, na medida em que, independentemente de encontrarmos um culpado definitivo (Margarida, Fausto ou Mefisto), a questão é que a jovem leva o líquido mortal à mãe e, como filha, sofre por isso e lamenta até seus últimos momentos: “Não sabes? minha mãe, matei-a” (v. 4507). Diante dos fatos, Gretchen não vê saídas, como afirma Lukács: “todos os prejuízos e as fraquezas de uma moça burguesa de classe média baixa, tanto as mentais como as morais, estão presente nela” (LUKÁCS *apud* EGGENSPERGER, 2010, p. 372).

Como amante, mulher, Margarida também se decepciona: Fausto a abandona e a entrega – grávida – ao mais triste penar: “Inclina,/ Ó tu das Dores, Mãe Divina,/ A meu penar tua alma luz!/ [...] Quem sente/ Que ardente/ Penar me abras, ah! quem? [...]” (v. 3587-3598). Mas, por mais que se apegue à esfera divina, Gretchen continua no processo de aniquilamento. E, como irmã, também falha, porque seu único irmão, Valentim – que sempre a colocou “como símbolo do paraíso” –, passa a vê-la “como símbolo do inferno” (BERMAN, *op.cit.*, p. 56) e da desonra: “[...] Digo: cada um à sua moda!/ Mas uma só há na região,/ Que iguale a Margarida minha,/ Que aos pés me chegue da irmãzinha?/ ‘Viva! Saúde! Tem razão!’ [...]” (v. 3630-3634). Envergonhado perante os atos da irmã, que representava a pureza em pessoa, Valentim lamenta-se: “[...] E agora!... é de endoidar, no duro!/ Dar com a cabeça contra um muro!/ Com mofas, troça, e mais que o valha,/ Insultar-me-á qualquer canalha!/ Devo calar-me com despeito,/ E se estraçoasse o bando todo,/ Não posso refutar-lhe o lodo” (v. 3639-3646). Com raiva, o soldado até tenta lavar “a pureza esvaída” de Gretchen, mas, com a ajuda de Mefisto, Fausto dá-lhe um golpe fatal: “Eu morro! Isso se diz num aí,/ E mais depressa é sucedido”. (v. 3722). Valentim não perdoa a irmã e, “em seu último suspiro”, ofende-a, “acusa-a por sua morte” (*Idem*) e “a amaldiçoa publicamente como meretriz (marafona)”¹¹². As palavras do irmão são duras e parecem representar a sociedade, como acentua Eggenesperger:

[...] O namoro de Gretchen ameaça a sociedade como uma doença contagiosa, independente de qualquer intenção verdadeira e justificada (amor). A sociedade reage com a intimação da morte social, que Valentim, aqui, não apenas anuncia de forma realista, mas também aprova, pois ele considera [...] as regras sociais superiores aos indivíduos isolados, dos quais este grupo se impõe. Entregar sua irmã de tal modo é, do ponto de vista esclarecido, desumano: Valentim não se serve da sua própria razão, mas

¹¹¹ Alguns comentadores, como nos mostra Mazzari, afirma que a culpa seria de Mefisto. Ver Mazzari (*op.cit.*, p. 389, nota 6).

¹¹² Mazzari (*op.cit.*, p. 421, nota 11).

simplesmente age como porta-voz da sociedade, para a qual vale também toda a sua lealdade de sentimento (EGGENSPERGER, *op.cit.*, p. 364).

É evidente que Valentim impetuosamente contribui para a cena de horror “da qual sua irmã não consegue se livrar”. E Gretchen, como uma faca que, aos poucos, vai retalhando sua própria existência, vai perdendo as forças; e, de mulher terna e amável, agora o que se mistura a seus sentimentos são a agonia e a aflição. Sua figura, que sempre representou doçura, afeição e simpatia, dá lugar ao tormento, à dor e ao desespero.

Com sentimentos cada vez mais perturbadores, “Gretchen leva seu lamento à igreja, na esperança de aí encontrar conforto” (BERMAN, *op.cit.*, p. 56). Mas como se livrar das cobranças morais de sua própria consciência, que não a deixam em paz e ainda do “Espírito Mau” que a atormenta? “Quão outra, Gretchen, te sentias,/ Quando ainda plena de consciência/ Deste altar santo te acercavas,/ [...] Gretchen!/ Tua cabeça, onde anda?/ No coração/ Tens que delito?/ Pela alma de tua mãe oras/ Que adormeceu por ti a interminável pena?/ De quem o sangue em teu umbral? [...]” (v. 3376-3387)¹¹³. Para Eggensperger, o Espírito mau, de um lado, representa a culpa de Gretchen; do outro lado, junto com o coro, a personificação do poder ideológico da religião católica: “É Deus, que garante a ordem mundial patriarcal em sua pessoa e, na frente do qual, todos os que, como Gretchen, violaram alguma vez suas leis, devem assumir a responsabilidade de seus atos” (EGGENSPERGER, *op.cit.*, p. 373). E, por onde anda, a qualquer caminho a que se direcione, lá está Margarida sendo assombrada por seus sentimentos e seus pensamentos: “Ai de mim! ai!/ Como fugir dos pensamentos,/ Que me andam, contra mim,/ De cá, de lá!” (v. 3794-3797). Por mais que tente, tudo ao seu redor faz com que ela se lembre de sua “perdição”: a mensagem do “Coro” na Catedral, os sons do órgão, as pilastras, a abóbada, tudo lhe causa abatimento.

A mensagem cristã, que ela interpreta como símbolo de vida e alegria, se opõe de modo violento às suas intenções. [...] Tormento e aflição é tudo quanto seu mundo pode oferecer-lhe: os sinos que salvaram a vida de seu amante¹¹⁴ agora dobram pela sua condenação. Ela sente que tudo se fecha em seu redor: o órgão a ameaça, o coro lhe dissolve o coração, os pilares de pedra a aprisionam, o teto abobadado desaba sobre ela. Ela grita e cai no solo em delírio e horror (BERMAN, *op.cit.*, p. 57).

¹¹³ Cena *Catedral*. “Gretchen no meio do povo. Espírito Mau por detrás de Gretchen”.

¹¹⁴ Berman faz referência às baladas dos sinos e ao canto em coro que Fausto ouve na cena *Noite*, em comemorações litúrgicas da Páscoa, as quais, por sua vez, livram o Doutor do suicídio. Afirma Fausto, ao ouvir os sinos: “Que fundos sons, que toques argentinos, / À força me subtraem dos lábios o cristal?/ Já me anunciais, sonoros, graves sinos,/ A suma festa, o santo alvor pascoal?/ Cantais, já, coros, vós, a confortante nova/ Que de anjos soou, outrora, à beira de uma cova,/ De um novo pacto a alva eternal?” (v. 742-748).

Com pressões vindas de todos os lados, Margarida “cai sem sentidos”; a alma e tudo lhe sufocam: “Que abafado sinto!/ Sufocam-me/ Estas pilastras!/ A abóbada/ Me oprime!... Ar!” (v. 3816-3820). De acordo com Eggenesperger, “[...] a palavra alemã para desmaio, *obnmacht* (sem-poder), designa o estado corporal e espiritual, no qual o ego perdeu sua força. Gretchen torna-se completamente submissa neste momento” (EGGENSPERGER, *op.cit.*, p. 374). O mundo torna-se pequeno para a “menina-mulher”, e Goethe mostra-lhe, com todo o requinte estético, “o peso da morte, a destruição de seu corpo, o estrangulamento de sua alma”.

No entanto o martírio de Gretchen não cessa: “Sua decadência é construída como um mecanismo intermitente, no qual as instâncias de seu mundo e as interiorizadas por ela se cruzam” (*Ibidem*, p. 373). E, como mãe, agora no seu papel real, mais uma vez fracassa: “[...] Afoguei meu filhinho amado” (v. 4507). Gretchen comete o matricídio. Presa e condenada à morte, é atirada ao cárcere: “Ei-los! Ai! Morte amarga, fria” (v. 4423). E, nesse “sagrado asilo”, Gretchen reflete sobre a crueldade do seu destino, sobre como foi aniquilada como mulher, como ser, e sobre o fato de que não lhe resta nada, pelo menos nesse mundo físico e concreto¹¹⁵. Em um momento da reflexão Margarida, porém, ela se revolta, constata o quão injusta foi-lhe a vida, reclamando até mesmo de sua beleza – uma das causas de sua perdição: “Pois sou tão nova, ah! tão nova ainda!/ E morro, ai minha pobre vida!/ Fui bela, eis por que estou perdida!/ Tão longe estão amado e amores,/ Murcha a grinalda, esparsas as flores” (v. 4432-4436). Mas, nesse instante de reflexão e de certa indignação, “Margarida é a única peça que resolve a problemática do antagonismo entre a liberdade pretendida da vontade e o andamento necessário do todo” (GAIER *apud* EGGENSPERGER, *idem*), pois até mesmo Fausto, por mais sensível que esteja àquela situação no cárcere, não pode interferir na escolha final de Gretchen. A menina percebe que, por mais prazeroso e radiante fora o amor por Fausto, não adianta mais a liberdade (terrena) ou fugir com o Doutor: “[...] Por que fugir? [...]/ Tão triste é esmolar na indigência,/ E, ainda mais, doendo a consciência! [...]” (v. 4545-4547). Nenhum lugar que seja nem paixão alguma atenua o peso de sua consciência. Nada pode apagar a imagem de sua própria mãe morta, como ela mesma exprime a Fausto: “Visse-me eu já além do monte!/ Minha mãe lá se agacha numa pedra,/ Roça-me a testa mão fria e inumana!/ Minha mãe lá se agacha numa pedra,/ Sua cabeça

¹¹⁵ É interessante a percepção refinada de Goethe pelo feminino e a diferença que aborda em relação ao masculino. Enquanto Margarida, no cárcere, lamenta, sofre e reflete com Fausto por ter afogado o fruto do amor dos dois enamorados – o filho –, o Doutor não expressa nenhum sentimento. E, mais uma vez, Goethe mostra o quanto Fausto e Gretchen caminham em direções opostas.

abana;/ Pesa-lhe a fronte descoberta,/ Dormiu demais, já não desperta./ Dormiu para o nosso amor. Que dizes?/ Isso eram tempos tão felizes!” (v. 4565-4573). Margarida conscientiza-se plenamente sobre o caráter irreversível do destino; ou seja, o amor por Fausto já não é o mesmo, o beijo do “bom” moço já não se iguala ao dos tempos de outrora; Gretchen, a essa altura, também não é a mesma: “[...] Mas, por que junto a ti me atemorizo?/ Se outrora com teus lábios, teu olhar,/ Em mim vertias todo um paraíso,/ Aos beijos teus, quase a me sufocar.../ [...] Ai de mim, teus lábios são frios!/ Mudos, também./ Teu amor, onde/ Se esconde?/ Roubou-mo quem?” (v. 4487-4497). E, diante de um amor que não mais é o mesmo ou de uma vida que não mais volta, consolida sua decisão: “Gretchen permanece onde está e morre” (*Idem*). Uma morte injusta e lamentada por Margarida a Fausto no cárcere: “[...] Poupa-me! Fiz-te eu algum mal?/ Não deixes que te implore em vão,/ Se nunca até te houvera visto, não!” (v. 4438-4440); porém, esse falecimento, sobretudo, foi desejado diante de tão grande dor e sofrimento.

Existe alguma coisa atterradoramente voluntária na maneira como ela morre; ela permite que tudo se volte contra si mesma. Sua autoaniquilação talvez corresponda a loucura, mas ao mesmo tempo há algo aí de estranhamente heróico. A obstinação com que enfrenta a própria morte mostra-a como algo mais do que vítima indefesa, quer do amante, quer da sociedade: ela se torna um herói trágico, em seu pleno direito. Sua autodestruição é uma forma de autodesenvolvimento, tão autêntico quanto a do próprio Fausto. Tal como ele, ela está tentando ir além das limitadas fronteiras da família, da Igreja e da cidade, um mundo onde a devoção cega e a autocastração são os únicos caminhos da virtude. [...] Ela toma a sério os velhos valores e tenta realmente viver à altura deles. [...] Ela capta e agarra o espírito que subjaz a essas formas: um espírito de dedicação e empenhos ativos, que tem a coragem moral de renunciar a tudo, incluindo a própria vida, em nome da fé nas suas crenças mais fundas e queridas (BERMAN, *op.cit.*, p. 58).

Goethe deixa claro que “a devastação e a ruína fazem parte intrínseca do processo humano de desenvolvimento” (*Ibidem*, p. 57) e, com sua figura feminina trágica (ou heróica), mostra o engrandecimento do ser. O poeta alemão aniquila todas as esferas que abarcam o feminino de Margarida: como mulher, neste mundo, sua condição é reduzida ao nada (*Nicht*). No entanto é pela dor que Gretchen cresce e, ao mesmo tempo, adquire coragem para renunciar a vida e deixar para trás toda a angústia e todo o sofrimento. É pelo padecimento e pela penúria humanos que a jovem mulher salva-se, redime-se. “Gretchen é a única personagem que passa por um desenvolvimento interno, por isso, também, a única que oferece aos leitores/espectadores uma identificação emocional no sentido de ‘autoexperiência na experiência do outro’” (JAUß *apud* EGGENSPERGER, *op.cit.*, p. 374). Mas como a dor de fato aparece na tragédia de Gretchen?

Que categoria dramática é essa que lhe permite novamente a dignidade? Isso é o que veremos na seção 3.3.

3.3 Dor e angústia de Gretchen representados como trajetos para a redenção

Ao analisar o aniquilamento do feminino de Gretchen, ressaltamos também o quanto cada etapa corresponde a um momento de dor para a personagem. Na verdade, não nos cabe falar de destruição, privação do ser sem a passagem da heroína pelas figuras da dor, pois todo aniquilamento pressupõe a existência da dor, principalmente da parte de quem sofre tal ruína. Porém o contrário não se verifica necessariamente, ou seja, o homem pode sentir dor, passar por momentos difíceis, de desequilíbrio entre corpo e alma ou de luta entre a agonia e o terror, mas, ainda assim, pode ser evitável a anulação total de seu ser, de sua existência. Naturalmente esse não é o caso de Margarida, pois seu aniquilamento é diretamente proporcional à sua dor e vice-versa. Mas a questão agora diz respeito à grandeza alcançada por Margarida diante da dor e da angústia, isto é, à forma como Gretchen modifica-se como sujeito em relação a tais sentimentos. Por mais que as escolhas de Margarida tenham resultado em momentos de aflição e desespero, o fim que a esperava não é grandiosamente trágico – ao modo de Werther, por exemplo, que, pelo ímpeto da paixão e somente da paixão, caminha-se em direção a catástrofe¹¹⁶. Goethe, pelo contrário, com Margarida substitui a fatalidade cega – tão característica do teatro grego antigo – pela liberdade espiritual, em que inclui também a salvação perante os homens e perante Deus. Todavia, se, de fato há a cessação definitiva da vida de Gretchen, ela não perde o conhecimento dos fatos; sem se deixar levar pelos agitos do coração, ela ganha mais compreensão e, com isso, há a possibilidade de se redimir, de se conciliar consigo e com o outro e, por fim, de se elevar à mais alta instância: “O celeste poder”.

¹¹⁶ O que não quer dizer que Werther é ignorante do todo que o cerca, ou seja, dos fatos, da situação trágica que o aguarda. Werther é consciente de seu conflito, e o “impacto trágico” dá-se justamente por isso: o conhecimento do seu sofrer e de sua vontade. Em uma de suas correspondências, afirma: “Está resolvido, Lotte: quero morrer. Escrevo-lhe isso com toda a serenidade, sem exaltação romanesca, na manhã do dia em que verei pela derradeira vez. Quando você ler esta carta, minha adorada, o túmulo frio já terá coberto os despojos do infortunado, do espírito inquieto que não conheceu prazer mais doce, nos seus últimos momentos de vida, que conversar com aquela a quem tanto amou. [...] Quero morrer! Quando ontem me afastei de você [...] mil projetos, mil perspectivas agitaram-se em minha alma; por fim, fixou-se nela, definitivo e supremo, este pensamento: ‘Quero morrer!’” (GOETHE, 2006, p. 101-102).

No entanto, o engrandecimento por meio da dor não ocorre de forma imediata, e, sim, gradual. Aos poucos, a menina-mulher vai compreendendo o sentido de sua vida e de suas escolhas. No início, nos primeiros momentos em que sofre os golpes de um destino que ela mesma preferiu, não somente vemos Margarida entregue à mais triste dor e solidão, mas também sua ação limita-se às súplicas à *Mater Dolorosa*; ou seja, sem muita percepção do que lhe estava acontecendo: morte da mãe, abandono do Fausto, gravidez; Gretchen apenas lamenta sua dor: “[...] Por onde ande, onde eu for,/ Que dor, que dor, que dor,/ Meu coração traspassa!/ Mal a sós me demoro,/ Eu choro, eu choro, eu choro,/ Meu peito se espedaça./ [...] Da morte, ah! salva-me! do horror!/ Inclina,/ Ó Mãe Divina,/ Clemente olhar a meu dolor!” (v. 3602-3619). Mesmo no episódio da morte do irmão, cena *Noite*, Margarida parece não acreditar em seus tormentos, tomada por um estado apático diante das maldições proferidas por Valentim; ao saber da sua morte, os dizeres de Gretchen resumem-se a: “Que mortal transe! Jesus meu! (3721)/ [...] Que dizes! Mano meu! Por Cristo!” (v. 3732). E, por último: Meu mano! que infernal tormento!” (v. 3770). Também na cena *Catedral* – em que se encontra sozinha e desamparada –, Margarida pouco age, ainda não tem meios de enfrentar o mundo e, muito menos, de interagir com ele; somente se deixa levar por aquele momento em que o “Espírito Mau”, o coro e todo o ambiente da igreja inquietam-lhe a mente e o coração: “Visse-me eu longe!/ Sinto os sons do órgão/ A me estacar o alento,/ Canto a premir-me/ No mais profundo coração” (v. 3806-3811).

Embora as situações de dor pelas quais Margarida sofre não lhe ofereçam energia suficiente para se opor, com veemência, a esse universo, não significa que esses momentos sejam insignificantes, mas o contrário: a jovem está em um processo de transformação interna, e essas mudanças refletem-se paralelamente na vida de Fausto, já que também chega o momento em que o Doutor para e pensa, na cena *Dia sombrio Campo*, sobre o caminho que está seguindo e que tem trazido tantos desastros ao outro: “[...] Encarcerada como criminosa, entregue a sofrimentos cruéis, a meiga, infausta criatura! Até este ponto! Até este ponto! [...] Encarcerada! Em infortúnio irremediável! Entregue a gênios maus e à humanidade justiceira e impiedosa! E a mim, no entanto, embalas com insulsas diversões, dela me ocultas o crescente desespero e a entregas, indefesa, à perdição!” (GOETHE, *op.cit.*, p. 491)¹¹⁷. Podemos ainda destacar que o cume da transformação de Margarida dá-se no cárcere. Assim como Fausto desperta e, por alguns instantes, afasta-se do mundo e se entrega à reflexão na *Floresta e Gruta* e, depois, no *Campo*,

¹¹⁷ Cena escrita por Goethe em forma de prosa. Ver comentário em Mazzari (*op.cit.*, p. 489).

Gretchen também, bem distante de tudo, passa a ter percepção e consciência do todo. A própria designação que Gretchen faz ao lugar já indica uma alteração na forma de ver não só o mundo, mas a própria situação em que se coloca. É separada no “sagrado asilo” (4603), numa prisão longínqua em que Margarida consegue formular seus argumentos, refletir com mais clareza e se pôr à distância do mundo. Esse cárcere que dá calafrios em Fausto e o oprime (“Varre-me o corpo um calafrio./ Toda miséria humana aqui me oprime./ Jaz, ela, aqui, detrás do muro frio./ É uma ilusão de amor, eis o seu crime!” (v. 4405-4408)) é tão significativo para Gretchen que sua dor não mais a emudece; agora a jovem tem voz, e, ao mesmo tempo em que o tormento consome-a, também lhe dá coragem para atitudes decisivas e definitivas, de modo que até mesmo Fausto deixa de exercer poder sobre ela: “[...] És tu, vieste salvar-me!/ Estou já salva!/ Ressurge já a rua aqui./ Em que a primeira vez te vi./ E o jardimzinho, com seus flóreos ramos,/ Em que eu e Marta te esperamos” (v. 4473-4478). No cárcere, Margarida desperta modos de ação que fazem desaparecer aquela menina pura e inocente. Na prisão, a jovem revela-se, de fato, consciente, e o que outrora pareciam meras formas vazias – como as suas próprias crenças, a moral e os costumes, a família, a sociedade, ou a perda, a culpa e a solidão –, no momento do sofrimento e da aflição tornam-se formas significativas.

A dor, a angústia e todos os sentimentos que afligem Margarida convertem-se em experiências vividas, ou seja, deixam de ser sentimentos de destruição do sujeito e passam a ser sentimentos de (re)organização interior, e, quanto mais Margarida é aprisionada nesse mundo, maior dimensão mental e espiritual ela adquire, e jamais volta a se ajustar a esse universo. Como afirma Berman, “se alguma vez ela se sentiu à vontade nesse mundo, nunca mais voltará a adaptar-se a ele” (BERMAN, *op.cit.*, p. 54). A consciência culpada de Gretchen dá lugar à compreensão dos fatos; a angústia que tanto apertou o coração e a mente da jovem ganha um outro rumo, o da liberdade de consciência. Senhora única de suas decisões, Gretchen livra-se de seus tormentos internos e se defronta com suas emoções mais fortes, como diz Margarida a Fausto: “[...] Ninguém mais ficará comigo!/ Aconchegar-me a ti, amigo./ Seria tal doçura e paz./ Mas já o não posso; olho-te, ali,/ E julgo ter de impor-me a ti,/ Que me repeles, para trás, [...]” (v. 4528-4533). E, nessa posição firme em que se encontra Margarida, ela mostra o quanto sua inocência desapareceu, pois aquela ingenuidade que tanto arrebatara Fausto converte-se, às vezes misturando-se aos seus próprios delírios, numa crítica severa a si mesma e ao amado. No cárcere, Gretchen segura a mão de Fausto e exclama: “[...] Dá-me a mão! Não é devaneio!/ Querida mão!

– Ah, mas que úmida está!/ Enxuga-a! Cismo que há/ Sangue nela, Virgem celeste!/ Ah! que Fizeste?/ Põe a espada de lado;/ Eu to rogo, o demando!” (v. 4510-4517). E, diante do crescimento humano de Margarida, de sua compreensão do todo, Fausto não mais encontra as belas palavras que antigamente encantavam e persuadiam sua linda menina, exprimindo-se apenas com as seguintes palavras: “Deixa o passado ser passado,/ Estás me matando” (v. 4518). E, sem poder para a dissuadir, o Doutor não tem forças para libertar a amada; pelo contrário, diante da maneira impetuosa de Margarida exibir a responsabilidade de seus atos e da forma pela qual se sacrifica para alcançar sua autonomia, Fausto deseja “que nunca tivesse nascido” (v. 4596). Enquanto Gretchen está movendo-se, caminhando para sua eterna liberdade espiritual, Fausto parte para novas aventuras e outras conquistas; ser que nunca cessa seus desejos e que tão cedo pensa “estirar-se num leito de lazer” (v. 1692), mais uma vez o herói procura outras formas de ação, mas antes se põe a indagar sobre o ódio, o amor, o sofrimento e a alegria: “[...] Da vida o facho incandescer quisemos,/ E nos envolve um fago que nos traga./ É ódio, é amor, em cuja chama ardemos,/ Do prazer e da dor mutuando, a vaga?/ Retorna à terra o olhar, que em suave manto/ De infância nos envolve, e o peito afaga” (v. 4709-4714)¹¹⁸.

A dor e a angústia de Margarida não deixam de operar como na tradição antiga, já que esses sentimentos remetem ao sofrimento que alguns personagens de Ésquilo, por exemplo, vivenciam e que, ao mesmo tempo, levavam-nos à compreensão das leis e/ou à redenção. O sofrimento, para o tragediógrafo grego, não tem um sentido negativo, de degradação do homem: a dor, a aflição e o tormento possuem um sentido muito mais profundo do que se imagina; são uma maneira de levar o ser a uma percepção mais clara sobre o mundo e o outro, além de “lhe permitir reconhecer a eterna validade das leis divinas” (LESKY, *op.cit.*, p. 87), e essa forma de perceber a dor perpassa tanto a tragédia – *Os Persas* como a trilogia *Oréstia*, de Ésquilo. “Com ‘Os Persas’ Ésquilo certamente queria mostrar aos atenienses que é pelo sofrimento que se chega ao conhecimento” (THIERCY, *op.cit.*, p. 115). Desse modo, o teatro trágico de Ésquilo mostra que “o sofrimento é uma página de sabedoria”; sofrer leva o ser à compreensão, à liberdade; resgata a alma do homem do mais profundo desespero. Como mostra Brandão, na tragédia *Agamêmnon*, primeira na trilogia *Oréstia*, o Coro diz, com muita firmeza, sobre a dor: “Coro: Mas, quem, de todo seu coração, celebra Zeus triunfador, obterá a suprema sabedoria. Zeus abriu aos mortais os caminhos da prudência, ele, Zeus, o mestre que lhes deu esta lei: sofrer para

¹¹⁸ Primeiro ato, *Fausto II*.

compreender” (ÉSQUILO *apud* BRANDÃO, 1985, p. 20; Agam.174-178). E, portanto, essa perspectiva antiga – a do sofrimento que engrandece – está presente no drama moderno de Goethe.

Cabe-nos ressaltar que, quando falamos da dor que redime e concilia, tanto nos dramas antigos como nos modernos, não nos remetemos à dor da carne ou do corpo que sentimos pela vida afora. Essa dor, digamos, mais passageira, até pode ser intensa e afetar toda nossa estrutura corpórea, mas não arrebatada, não modifica o homem. Para fazer a diferença, nas tragédias antigas e modernas o sofrimento tem que ser gerador de ideias, ser ação e movimento, uma dor que transforma e vitaliza os elementos intelectuais, as emoções e o corpo. Assim como o amor, a dor tem a mesma força poderosa que gera energia e inquietação no homem; por meio dela, podem romper-se as barreiras sociais, morais, religiosas e tantas outras que impedem o ser de agir. Do mesmo modo que ocorre com o amor, a dor também pode causar medo e atitudes irracionais, mas o homem que não sente essa força – que tanto vivifica – pode estar condenado à forma mais limitada da razão – a ignorância do mundo e de si mesmo. Nessa conjuntura, podemos afirmar que Gretchen é privilegiada, porque as duas forças que enlevam fazem parte de sua existência: o amor e a dor. Por mais que sejam emoções diferentes, no conjunto elas podem proporcionar o mesmo efeito: o autoconhecimento, o engrandecimento, o crescimento da alma, do espírito; a visão do todo. Como o próprio Goethe afirma, em conversações com Eckermann,

[...] Nos devemos esforçar para obter conhecimento de nós próprios. [...] O homem está sempre atento ao mundo exterior que o rodeia, e tem de se esforçar para o conhecer e aproveitá-lo em tudo o que pode servir seus fins. De si próprio só sabe quando sofre ou goza, e por isso mesmo só colhe ensinamentos acerca do seu eu através do prazer e da dor, que lhe indicam o que deve procurar ou evitar. Além disso é o homem um ser obscuro; não sabe donde vem nem para onde vai, pouco conhece do mundo e muito menos de si próprio (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d.], p. 219).

Dessa forma, percebemos que Goethe aproxima-se da maneira como os antigos concebem, no teatro, a figura da dor: “Sofrer para compreender: a dor redime e concilia” (BRANDÃO, *op.cit.*, p. 20). No entanto, o poeta não elabora um conceito da dor. Da mesma maneira pela qual a categoria do trágico aparece no drama de Gretchen, de modo não conceitual, a dor e o sofrimento não aparecem em uma máxima ou sentença moral. Aqui, de fato, o poeta alemão inova: primeiro, pela forma de elaborar os momentos de sofrimento nos quais Gretchen insere-se; segundo, pelo fato de mostrar como a dor, gradualmente, vai proporcionando uma mudança de comportamento da personagem, no agente da ação trágica: Margarida não somente confronta Fausto, como enfrenta a si mesma, seus sentimentos. Aos poucos, a menina começa a

indagar e a refletir sobre sua verdadeira liberdade, suas escolhas e suas responsabilidades: “[...] Por que fugir?/ Se estão mesmo a espreitar-me/ Tão triste é esmolar na indigência,/ E, ainda mais doendo a consciência! [...]” (v. 4545-4547). E, por último, vemos que Goethe estabelece um significado maior no modo pelo qual a dor aparece em Margarida; no final, essa força de grande intensidade revela-se como uma dor “elegante”, harmônica e leve. Por mais exacerbada que seja, já que o esfacelamento do feminino da heroína goetheana é muito forte, identificamos, na dor de Gretchen, distinção e grandeza. Fazemos referência ao poeta Paulo Leminski: Margarida “carrega o peso da dor como se portasse medalhas/ Uma coroa, um milhão de dólares/ Ou coisa que os valha [...]”¹¹⁹. Nas tragédias antigas, por maior que seja a categoria da dor, não encontramos esse requinte tão evidente como no drama do poeta alemão. Obviamente o sofrimento de uma Antígona, Ismene, por exemplo, que canta com o Coro um longo *kommos*¹²⁰ na tragédia de *Édipo em Colono*, de Sófocles, denota grande penúria; ou ainda a dor “disfarçada” de ataraxia vivida por Édipo ao se refugiar num bosque – todas são momentos de aflição que revelam algo maior, uma visão mais ilimitada do ser. Mas a dor de Margarida é diferente e também não se iguala ao sofrimento de Ajax, de Jocasta, de Dejanira ou de Evadne, que se matam por não suportar os tormentos que a vida e o destino impuseram-lhes. Também não é uma dor comparada à de Electra, que lamenta a morte do pai e lamenta mais ainda por ter que conviver com os criminosos – a própria mãe (e o amante). Logo, a dor de Margarida é irreduzível e única e, por mais que o drama de Goethe seja aberto¹²¹, sempre em diálogo com o mundo, há na obra um significado interno que, de alguma forma, torna-a fechada e completa em si mesma. Como afirma Nunes, “[...] a grande poesia” nunca perde a capacidade de falar, mas sempre “termina no silêncio que ela mesma gera” (NUNES, 1993, p. 96). Por isso, a dor de Gretchen é incomparável e exclusiva, uma dor que a leva à mais bela súplica e, por fim, à salvação e à transcendência: “A ti me entrego, celeste poder!” (4606)/ [...] Sou tua, Pai no eterno trono!/ Salva-me! Anjos, vós, hoste sublime,/ Baixai ao meu redor, cobri-me! [...]” (v. 4607-4609). E, desse modo, Goethe não apenas descende do teatro grego antigo, como também lhe dá um vigor adicional como drama moderno. Com o sofrimento de Margarida, observamos uma dor sem limites, que não é dirigida nem está à mercê dos deuses ou do destino. A dor de Gretchen na obra é real, legítima e

¹¹⁹ Trecho de uma música nomeada *Dor elegante*, do poeta, compositor e escritor Paulo Leminski, com parceria de Itamar Assunção. Disponível em: <http://www.vidaempoesia.com.br/pauloleminski.htm>. Acesso em: 5 dez. 2013.

¹²⁰ Canto dialogado

¹²¹ Para obter melhores informações sobre a noção de obra aberta, ver seção 1, “Introdução”.

verdadeira; é um sofrimento que engloba toda a sua existência; é uma dor que salva; é a única força que lhe resta, a única emoção que lhe sobeja: “Ópios, édens, analgésicos/ Não me toquem nessa dor/ Ela é tudo que me sobra/ Sofrer vai ser a minha última obra”¹²². Com efeito, para Margarida, nesse mundo concreto, a dor foi sua última tarefa. Mas é nessa ação final, nesses tormentos, que Gretchen encoraja-se, sacrifica-se e, por fim, ganha sua liberdade e se torna um “sujeito ético”.

3.3.1 Sacrifício e *kátharsis* na tragédia de Gretchen

O sacrifício está longe de ser uma categoria específica do drama moderno. Nos rituais dionisíacos, já há o sacrifício do bode, prática que era uma forma de indicar arrependimento ou purificação dos erros vividos por uma comunidade em um certo período. Nas tragédias clássicas, a questão do sacrifício também se intensifica, e o que mais percebemos são personagens que utilizam a imolação, ora para agradar os deuses, ora para poupar um ente querido da ira dos deuses, ora para expurgar os erros cometidos, o que era mais comum. Em *As Fenícias*, de Eurípedes, temos um bom exemplo. Como preço da salvação de Tebas, os deuses exigem o sacrifício do filho de Creonte, Meneceu. Creonte obviamente recusa a atitude do filho em aceitar tal ato e ordena que fuja, porém Meneceu ludibria o pai e acaba aceitando sacrificar-se. Também de Eurípedes temos *Alceste*, a esposa de Admeto que aceita sacrificar-se e morrer para salvar o marido, assim como ordena Apolo. Já *Ifigênia* (filha de Agamênon) em *Áulis*, de Eurípedes (talvez a que tenha mais comovido e inspirado Goethe, como já declaramos), é sacrificada como exigência da deusa Ártemis para, assim, permitir que os barcos gregos possam navegar em direção a Troia. Há ainda o sacrifício voluntário da jovem Polixena, em *Hécuba*, de Eurípedes; Andrômaca, que se sacrifica para salvar o filho, Molosso, e vários outros exemplos. Desse modo, compreendemos que os sacrifícios dos dramas antigos não são puramente fortuitos ou dedicados a elevar o nome do sacrificante à glória, mas, sim, buscavam reparar algum erro ou alguma culpa cometido(a) ou não pelo agente do sacrifício. Como observa Gazolla, “as tragédias estão plenas de situações sacrificais, que comportam tensões de contrários, geradas pela *hýbris*, ou seja, pelo excesso, pela ação desmedida. Tais situações remetem o homem que as comete ao que a modernidade nomeou *culpa*” (GAZOLLA, 2001, p. 26, grifo da autora) ou ao termo que

¹²² Conf. nota 119.

consideramos mais correto, em se tratando de tragédia antiga: “falha ou erro (*hamartía*)”, erro relacionado a escolha ou a má ação. “Na tragédia, toda situação que implica a ação desmedida de um personagem expressa a *hamartía*, a falha ou erro daquele que agiu de modo excessivo e gerou uma difícil situação” (*Idem*).

Assim, o erro em uma tragédia é muito significativo: de um lado, é uma ação que requer reparações para que o equilíbrio possa ser refeito; de outro lado, o erro de um agente tem um peso específico, principalmente por tratar de questões que envolvem a fragilidade do homem ou a felicidade humana. O erro pressupõe um valor, ele está relacionado com a comunidade e se apresenta normalmente com a figura do herói trágico, e, com isso, “os assistentes do teatro sabem quando uma ação se apresenta como [...] excesso, podendo prever o peso do sacrifício que virá ao herói como expiação para a devida purgação do comunitário” (*Ibidem*, p. 26-27). Decorre, então, que a tragédia não é apenas uma ação que tende a apresentar os erros, as falhas a que o herói está submetido: “a tragédia resgata o que há de fundamental a pensar nas relações humanas em comum” (*Ibidem*, p. 27), ou seja, na vida em sociedade. “O erro é expiado no sacrifício primariamente comunitário, apresentando-se como um sentimento pertinente a cada homem do grupo que se vê em débito com a totalidade comunitária” (*Idem*). Nesse sentido, não há individualidade nem singularidade expressa, “nem mesmo do rei-herói”. Portanto, quando falamos em erro ou falha, nos dramas antigos, o que está envolvido não é somente a ação de um indivíduo, uma vez que toda a sociedade está relacionada.

O erro sendo [...] sempre comunitário, proveniente do modelo de identidade que cada homem tem e que emana da própria comunidade, está dependente [...] do modo de valorar do conjunto. A identidade de cada um é a do todo, de modo que o erro cometido não é responsabilidade de um homem, mas é previsível por todos, aceito e expurgado conjuntamente, apesar de praticado por alguns (*Idem*).

Na modernidade, essa questão do erro muda um pouco de perspectiva, devido principalmente à tendência que se tem de o relacionar diretamente com a culpa: “errou, logo o sujeito é culpado”. Mas nem sempre essa premissa é verdadeira. Gazolla diz, por exemplo, que a possível culpa de um criminoso que é externalizada pelas sentenças institucionais jurídicas “não é necessariamente vivenciada pelo sentenciado como sentimento de dívida comunitária a ser ultrapassada, e por vezes [o criminoso] não sente a dilaceração interior por ter efetivado uma ação contra a comunidade” (*Ibidem*, p. 28). Logo, não é imprescindível que o culpado sinta uma consciência penosa pela sua ação. E, em outras ocasiões, o inverso também se dá, isto é, “o que não tem culpa sente-se culpado”. Seria este o caso de Margarida? Ela teria servido de “bode

expiatório” para as ações maléficas de Fausto e Mefisto? Ou realmente Margarida seria culpada do excesso e da desmedida de suas ações?

O que podemos exprimir, com veemência, é que, nas tragédias clássicas, não há possibilidade de o homem “permanecer manchado por um erro sem atingir a si mesmo e a toda a comunidade” (*Idem*). A expiação comunitária não é sinal de vingança, de castigo ou de qualquer coisa semelhante; o que está em jogo para quem comete uma falha “é a purgação para si mesmo”, a purificação de tais ações: “É a comunidade quem dá referência àquele que errou [...] sobre a mancha que carrega e que pode trazer infelicidade a todos, razão por que tem de ser purgada. Dirimir um erro é salvar a comunidade e nunca somente a si mesmo” (*Idem*). Para os tragediógrafos clássicos, é inconcebível que uma sociedade viva manchada e, de certa forma, “amaldiçoada”. E não é por mero acaso que, naquelas tragédias, sempre há a interferência dos deuses solicitando um sacrificado, já que, ao se imolar, há a purificação e conseqüentemente o erro cometido por algum membro da comunidade desaparece. Como esclarece Gazolla, isso é independente do modo de sentir daquele que cometeu o erro, ou seja, cheio ou não de remorsos, sentindo ou não comiseração, o que importa é o sujeito depurar-se, limpar a si e as manchas que assolam a sociedade.

Na ação trágica dos dramas da antiguidade clássica, percebemos algo “que preserva os antigos rituais sacrificais expiatórios para o desaparecimento da mancha” (*Ibidem*, p. 29) que compromete a comunidade. Segundo Gazolla, a encenação em homenagem a Dionísio diz respeito aos antigos sacrifícios ao bode, como já ressaltamos acima, e passa a ter ligação com o significado, a forma e o conteúdo das apresentações das tragédias. Nesse panorama, é evidente que não nos poderíamos esquecer da teoria aristotélica na *Poética*, segunda a qual “a purgação é uma *kátharsis* ou purificação, e faz parte do teatro trágico” (*Idem*). Não era porventura que os gregos do século V a.C. escolham o período das festas dionisiacas para encenar as tragédias, já que nessas homenagens arcaicas ao deus eram necessários os ritos sacrificais purificatórios. “Nesse ângulo, o teatro trágico é, também, uma forma de ritual purificatório” (*Idem*), já que, como afirma Aristóteles, “a tragédia é a imitação de uma ação séria e completa [...] e que opera, graças ao terror e à piedade, a purificação de tais emoções” (ARISTÓTELES *apud* BRANDÃO, 1985, p. 12). Talvez seja por isso que Aristóteles considere a tragédia um gênero mais elevado, em comparação com a comédia e a epopeia, pois a experiência que proporciona ao homem é também superior à dos outros gêneros: “Trata-se de uma experiência emocional-perceptiva”,

ficcional “e ajuizadora próxima aos rituais religiosos [...]” (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 40). Dessa forma, em um drama todas as emoções estão envolvidas: “As dores humanas, os erros e incertezas, [...] a arrogância, a inveja, a vingança, o medo, a piedade, a vergonha, as expressões emocionais do ser [...] estão presentes nas falas dos personagens” (*Ibidem*, p. 38). Isso quer dizer que, nas ações trágicas, o homem “movimenta seu *páthos* na direção de uma *kátharsis*, de uma purificação das emoções” (*Idem*), e, com esse movimento, pode haver modificações também na percepção sobre as coisas, nas ações futuras e, de certo modo, no *éthos*.

O purificatório trágico é sagrado, é educativo, ritualístico e cívico. Ao mesmo tempo, é pessoal, diz respeito ao modo de sentir de cada um dos assistentes em consonância com o comunitário. Ele purifica no sentido de que, ao aproximar o homem da vivência de seus limites e deslimites, propicia-lhe a visão do sagrado interdito e do profano objetivados no teatro. Presenteia o assistente com a possibilidade de expandir seus julgamentos, sua capacidade de pensar sobre sua pessoa e suas relações com as outras pessoas (*Ibidem*, p. 39).

Nesse sentido, a *kátharsis* e o sacrifício, assim como a dor, ajudam no autoconhecimento do ser. E mais: auxiliam na “revivescência potencializadora de certas emoções de redenção” (*Idem*). Por meio dessas duas categorias dramáticas antigas, é possível ao homem crescimento, um novo olhar sobre si e para o mundo: “A *kátharsis* trágica está entranhada no saber sobre a fraqueza e força humanas: por ela revivem-se as tensões mais difíceis a que se sujeita o homem, o que lhe dá plena consciência da própria fragilidade” (*Idem*).

Mas, diante dessa exposição e da análise do sacrifício antigo e da *kátharsis*, o que poderemos dizer sobre a tragédia de Gretchen? De fato, qual é o significado, o efeito que a tragédia proporciona à personagem? Teria o drama de Margarida um efeito catártico? E o sacrifício no cárcere, também consistiria em depurar as manchas que assolam a sociedade, ou apenas estaria ligado aos erros cometidos por Margarida?

De forma geral, percebemos que Margarida, depois de todo o processo de aniquilamento e dor, torna-se consciente-de-si; mais astuta, Gretchen reflete sobre todos os seus erros e seus atos: da sedução à ruína, do poder aos conflitos sociais, da fragilidade à liberdade, tudo é questionado e indagado. Ao se reconhecer como sujeito de suas ações, ela também adquire conhecimento moral. Gretchen passa a saber o valor e a diferença entre a “consciência clara” e a consciência obscurecida pela dor: “[...] Por que fugir? [...] / E, ainda mais, doendo a consciência!” (v. 4545). Margarida, ao se sacrificar, ao renunciar a vida quando decide não fugir com o Doutor, escolhe não somente a morte, mas também renuncia ao amor de Fausto: “[...] Teu amor, onde / Se esconde? / Roubou-mo quem?” (v. 4495-4497) / [...] “Isso eram tempos felizes!” (v. 4573). Na

renúncia a esse sentimento forte e vivo, que lhe trouxe tristezas, vazios e tormentos, mas que também tanto lhe impulsionou, Gretchen parece ter em mente a liberdade de todas as impurezas cometidas que iam contra sua devoção e ainda que vinham em movimento contrário ao seu *éthos*, pois não nos devemos esquecer de que Margarida é religiosa a ponto de neutralizar a autoridade de Mefistófeles. Diz o diabo a Fausto, referindo-se a Gretchen: “Aquela? ora! Do padre vinha/ Que de pecados a achou inocente;/ Passei ao confessionário rente:/ É jovem muito ingênua e boa,/ Que Foi à confissão à toa;/ Sobre essa eu não tenho poder!” (v. 2621-2623). E não é apenas a religião que faz parte da existência da boa moça, porque seguia, à risca, os costumes sociais: “Quão rija era antes a ira minha,/ Se errava alguma pobrezinha!/ Como exprobrava a culpa alheia/ Com valentia, a boca cheia! [...]” (v. 3577-3580). Mas, como todo o ser está em processo de transformação, com Gretchen não poderia ser diferente. Porém, especificamente em seu caso, trata-se de mudanças radicais, motivo pelo qual não mais há a possibilidade de Margarida acompanhar o amado; a mudança do *éthos* e da percepção de Gretchen perante tantos acontecimentos não mais lhe permitem aventurar-se no novo, em algo diferente e desconhecido. Diante de tanto amargor e tanta solidão, suas únicas forças restantes são usadas totalmente para se entregar à liberdade espiritual.

Nessa perspectiva, sustentamos a ideia de que o sacrifício de Margarida – de permanecer na prisão ao invés de fugir com Fausto e, em seguida, escolher morrer ao invés de prolongar a experiência do amor – não é apenas uma forma de expiar seus erros, mas tudo indica que tais escolhas servem também para criticar e expor os limites da sociedade – que, a todo custo, acha-se no direito de colocar a universalidade acima da singularidade, isto é, as leis e os costumes acima do querer e da vontade¹²³. Gretchen vai além, desafia o dever e suas normas, mas sofre por isso e serve de exemplo a todos os que tentam impor os desejos de seu “coração” aos outros. Todavia não é somente Margarida que sofre por enfrentar as tradições e os valores impostos. Fausto afirma demais seu querer, coloca suas ações e seus desejos acima de tudo e de todos e, diante disso, é penalizado, ou seja, é condenado a uma vida solitária, a um vazio constante. Fausto paga

¹²³ “Os sofrimentos do jovem Werther” não é apenas uma história de amor conturbada. O principal personagem de Goethe, em vários momentos tenta mostrar o quanto a sociedade, por meio dos deveres sociais, limita o homem. Em uma de suas cartas, diz Werther: “A vida humana não passa de um sonho. A muita gente ocorreu essa impressão que também me acompanha por toda parte. Quando vejo os limites que aprisionam as faculdades de ação e pesquisa do homem [...]; quando verifico que toda a tranquilidade em certos pontos não passa de uma resignação sonhadora, [...] tudo isso me faz emudecer” (GOETHE, *op.cit.*, p. 18). Werther não é somente um sonhador; pelo contrário, luta veementemente por seus ideais, tanto que, para não renunciar a eles, escolhe a morte. Como expressa Lukács, “essa narrativa corresponde à experiência do indivíduo que não consegue adaptar-se, que não aprende e não sabe viver no limite que o mundo lhe oferece [...]” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1968, p. 87, trad. nossa).

com a solidão¹²⁴. Nesse caso, assim como nos dramas antigos, é a sociedade, com sua forma de poder, “quem dá referência àquele que errou” (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 28), é ela quem dita as regras e determina as escolhas do sujeito trágico, porquanto, caso contrário, cada um faria o que bem entendesse para cumprir seus desejos e suas vontades. E é por essa razão que Margarida não só se sacrifica, mas, acima de tudo, é purificada; livrar-se de suas “manchas” morais significa salvar também a comunidade, impedindo cada homem de se sobrepor à universalidade. E essa sociedade maculada cobra, em demasia, o sacrifício, a limpeza moral de Gretchen, tanto que andam a lhe espreitar, diz a encarcerada a Fausto: “[...] Para mim a esperança está morta/ [...] estão mesmo a espreitar-me./ [...] E hão de agarrar-me, não obstante!” (v. 4544-4549). O erro cometido por Gretchen, “previsível por todos, é aceito e expurgado conjuntamente” (*Ibidem*, p. 27), já que ela vive em sociedade, em uma “humanidade justiceira e impiedosa”. Portanto, Margarida, ao se sacrificar, não está apenas livrando-se de suas impurezas éticas, mas também se liberta dos olhos inflexíveis e malevolentes dessa sociedade, como assevera a própria Gretchen: “[...] O povo aflui: mudo, se apinha./ Das ruas, praça,/ Reflui a massa./ [...] Como me agarram e me atam! Do solo/ Me arrastam já à cruenta trava./ Já sente cada colo/ O gume que no meu se crava./ Jaz, mudo, o mundo, qual sepulcro!” (v. 4586-4595).

Ao imolar-se e expiar seus próprios erros no cárcere, Margarida torna-se uma figura moderna, no sentido de que entra em questão o tema da culpa. Goethe, diferente dos antigos, não separa a noção de erro da noção de culpa; pelo contrário, parece uni-los. Gretchen errou, agiu, sim, de modo excessivo, seja por ingenuidade, seja por ignorância; produziu situações difíceis, para si mesma e para sua família, pagando tragicamente por seus erros. Se Margarida cometeu um matricídio involuntário ou indiretamente envolveu-se na morte do irmão, isso não mede o seu grau de culpa, pois não existe culpa menor ou maior. O que está em jogo é a relação entre o poder imposto nas relações afetivas por uma sociedade¹²⁵ e o sentimento interior que dilacera a mente e o coração de Gretchen. Na cena do *Cárcere*, por exemplo, Margarida implora, contorcendo-se no chão perante Fausto: “Se és humano, sente-me a agonia.” (v. 4430). Nesses termos, a jovem exprime sua culpa (o que também não retira as responsabilidades de Mefistófeles e Fausto nessas ações infortunas), constituindo-a como “interioridade moderna” (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 31), ou

¹²⁴ Mais uma vez, constatamos a influência de Goethe e dos escritos rousseauianos, precisamente sobre o individualismo moderno.

¹²⁵ Como veremos melhor na seção 3.3.2, “Goethe, Rousseau e Kant: Liberdade e moral”. Antes de Goethe, Rousseau já havia mostrado os sentimentos como uma forma de poder sobre o outro.

seja, como responsável por seus próprios atos, por um querer que se coloca acima de seu dever. Como diz Goethe, “Quanto maior é um homem, tanto mais está sujeito à influência dos demônios, e tem de tomar sempre atenção para que a vontade que o conduz não tome por caminhos desviados” (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d.], p. 207).

Quando ressaltamos que o poeta alemão parece unir erro e culpa, o nosso parâmetro é novamente a tragédia antiga, no caso em questão a tragédia de Édipo – em que o herói erra, mas não necessariamente é culpado, já que seu destino estava condicionado e determinado pelos deuses.

[...] É possível falar em erro ou falha de Édipo por ter matado o pai, ter tido geração com a mãe e, sem ouvir as boas palavras de Tirésias, ter tentado ultrapassar o que está fora da senda dos homens, ou seja, o lote que lhe designaram os deuses, sua destinação conforme ajustou Moira. [...] Édipo [...] trouxe a mancha para a cidade e para si mesmo, cumpriu o destino do qual se afastara. Ao erro, todos os homens estão sujeito, e quanto mais sublime um homem – no caso de um herói como Édipo – maior será seu poder de errar ou acertar (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 30).

Assim como Édipo, Margarida errou, mas com a diferença de que a jovem podia escolher seu caminho, e, por essa razão, sua consciência condena-a e não lhe deixa em paz. É por uma consciência sócio-moral e ético-religiosa que Gretchen não se permite refugiar ao lado de Fausto: “[...] Ninguém mais ficará comigo!/ Aconchegar-me a ti, amigo,/ Seria tal doçura e paz./ Mas já o não posso [...]” (v. 4529-4532). A cada momento, a cada reflexão, Margarida liberta-se dos grilhões desse mundo. Enquanto se purifica nessa “metamorfose” interna, nesse conhecimento-de-si mesma, a jovem menina alivia os sentimentos que lhe corroem a alma; ao assumir seus erros e sua culpa, diminui o peso “das agruras de uma comunidade” (*Ibidem*, p. 41). Ao admitir suas falhas, Margarida também se reconcilia com a esfera divina; roga aos céus por um olhar misericordioso, suplica a Deus, ao “Celeste poder” que perdoa e que liberta: “Sou tua, Pai no eterno trono!/ Salva-me! Anjos, hoste sublime [...]” (v. 4607).

Diante disso, compreendemos que Goethe atualiza as figuras do sacrifício e da *kátharsis* na tragédia de Margarida, colocando-as numa dimensão religiosa cristã (protestante). Solitária e diante de Deus, Gretchen, ao se reconhecer culpada e se entregar à morte, assume a “perspectiva bíblica”, ou seja, “o arrependimento pelos pecados [...]” e “como recompensa o perdão redentor” (CASTRO FILHO, 2008, p. 121). Uma vez livre desses pecados, dessas “manchas morais”, o processo de *kátharsis*¹²⁶ por qual passa Gretchen passa a significar ensinamento, educação de

¹²⁶ Precisamos destacar que, para os gregos antigos, “a catarse não redime, apenas ensina”. E, no seu sentido original, como acentua Gazolla, “a *kátharsis* significa, rigorosamente, limpeza. [...] É purificação necessária devido a contágio

valores que a sociedade utiliza para “reprimir” certas vontades e certos desejos, isto é, uma *kátharsis* ético-social; e ainda denota redenção, já que, ao se depurar, Margarida liberta-se: “Gretchen mostra-se determinada ao enfrentamento da morte, encarada, de um lado, como transcendência espiritual, e, de outro, como contingência jurídica capaz de re-estabelecer, pela redenção religiosa, o equilíbrio cósmico necessário a um desfecho dramático [...]” (*Ibidem*, p. 122). Contudo, as tragédias clássicas são modelos para Goethe (re)formular seu drama moderno, pois eles “mostram a necessidade de ponderação antes de agir”, neles o poeta alemão defende o ensinamento final e principal que a situação *kathártica* anuncia: “o passar e o repassar a questão que apanha o herói (e os cidadãos) na rede dos acontecimentos e que não se apresenta pura, não se dá de modo claro, sem mistura. Bem ao contrário.” (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 42). Tomando por base os dramas antigos, Goethe pôde modificar o sentido do sacrifício em Gretchen, o que lhe permitiu apresentar uma quantidade de conflitos modernos – muito mais intensos e significativos para o eu individual. Com outro olhar, o poeta alemão agora coloca em jogo as paixões, a fragilidade humana perante o sofrimento, e a relação entre o eu e o todo. Com base nas categorias antigas, Goethe inaugura e amplia as relações entre pensar, sentir e agir, entre as relações de poder e os desejos e, desse modo, não dialoga apenas com a tradição grega antiga, mas também com a modernidade – especificamente com Rousseau e Kant.

3.3.2 Goethe, Rousseau e Kant: liberdade e moral

No decorrer deste estudo, sempre que oportuno, enfatizamos a importância de Rousseau em boa parte das obras de Goethe. O legado deixado pelo filósofo genebrino ao poeta alemão varia desde a temática dos sentimentos à natureza, da sociedade constituída ao individualismo humano, dos costumes à moral. Era uma influência tão densa que chegava a interferir nos modos de agir de Goethe, como observamos no autorrelato abaixo:

[...] Meu humor, estimulado pelas forças vivas da mocidade, passava de um extremo a outro, de uma alegria excessiva a uma melancolia profunda. Era no tempo em que os banhos frios estavam em voga e eram recomendados sem reservas. Devia-se dormir no duro e com pouca coberta, o que suprimia toda transpiração habitual. Essas loucuras e outras mais, frutos da orientação mal compreendida de Rousseau, deviam segundo se

impuro, a algo que se misturou ao que não devia ser misturado – o sagrado com o profano, por exemplo. [...] No caso da encenação trágica, adivinha-se que há mistura de valores que se apresentam conflitivos nas ações dos heróis, titubeantes quanto ao que desejam, ao que determinam os deuses e ao que eles mesmos se impõem como heróis e que a comunidade deles espera” (GAZOLLA, *op.cit.*, p. 42).

assegurava, aproximar-nos novamente da natureza e preservar-nos da depravação de costumes (GOETHE, 1956, p. 256).

Todavia, o que nos interessa analisar não é o quanto o pensador de Genebra colaborou iluminando as criações de Goethe, mas de que maneira isso ocorreu. Na seção 2, vimos o amor no *Fausto* de Goethe e a tópica dos sentimentos em Rousseau e, nessa, análise, percebemos como as relações afetivas são importantes para o homem efetivar-se na vida, na sociedade e em suas ações. Rousseau defendia tal princípio como Goethe. Não poderia ser diferente, já que o poeta fazia uma intensa articulação de seus pensamentos e seus sentimentos com a vida, a natureza, o homem e o mundo. Levando em conta essa referência e após a investigação da trajetória de Gretchen para a redenção e a liberdade espiritual, é necessário compreender como, na modernidade, os sentimentos tornam-se paradoxalmente uma forma de poder, influenciando no caráter e no aspecto moral do homem – visão rousseauniana que inspirou Goethe a formular o seu sujeito moderno, em sua tragédia, em formas complexas, ou seja, nos personagens de Fausto e de Margarida.

No drama de Gretchen, notamos que sua figura, descrita no poema, é a de um ser totalmente entregue a um ambiente singelo e campestre, mas, antes de tudo, a um espaço limitado às suas poucas necessidades e aos seus poucos desejos. Gretchen já estava habituada a seguir determinadas regras e costumes, tanto em seu recinto doméstico como fora dele – por exemplo, na Igreja –, mas isso não a faz modificar sua delicadeza, sua simplicidade e sua inocência infantil; pelo contrário, essas características são uma marca de sua personalidade. E são justamente essas qualidades que encantam Fausto e que ele descreveu, deslumbrado, ao entrar no quarto “pequenino e asseado” de Margarida: “[...] Neste cubículo, ah, que bem-aventurança!/[...] Aqui, ó natureza, em sonhos leves,/ Moldaste o inato anjo de amor;/ [...] E aqui, num santo, puro enleio,/ Teceu-se a encantadora imagem!” (v. 2694-2716). A cada detalhe percebido, mobília ou objetos tocados pelo Doutor, dá-se um envolvimento, um abalo extático, uma sensação nova e estranha, sentimentos que se tornam intensos e únicos: “[...] Que emoção sinto, estranha e doce!/
Que me põe na alma este langor espesso?/ Misero Fausto! ah, já não te conheço./ Paira um vapor de encanto neste espaço?/[...] E se ela neste instante entrasse cá,/ [...] Grande homem, quão pequeno, ah!/
Jazer-lhe-ias aos pés, desfeito!” (v. 2718-2728). Como denota Berman, Margarida e seu ambiente atraem Fausto porque neles o herói vê “[...] tudo o que de mais belo ele havia abandonado e perdido no mundo” (BERMAN, *op.cit.*, p. 53), isto é, a quietude, a capacidade de

verdadeiramente sentir ou ainda harmonia e ordem, por isso se deixa encantar com a inocência, a rusticidade e a simplicidade provincianas de Margarida.

O recinto de Gretchen revela o seu caráter; por mais que a jovem saiba dos preceitos morais ditados pela sociedade e um pouco sobre a maldade existente na vida, ela exhibe, desde o início, contudo, certa esperteza, como por exemplo quando se vê enfeitada com as joias deixadas por Fausto: “[...] De que nos serve a graça, o viço?/ É belo e bom, não se desmente,/ Porém a coisa fica nisso;/ Quase com dó nos louvam ricos, nobres,/ Para o ouro tende,/ E do ouro pende,/ Mas tudo! Ai de nós pobres!” (v. 2797-2804). Ainda assim, a menina cultivava uma beleza interior pueril; as suas inquietudes e/ou seus pensamentos não são suficientes para determinar ambiguidades em seu caráter; de modo significativo, parece que Margarida está protegida dos vícios da sociedade, por viver naquele ambiente bucólico. E, mesmo que às vezes, como já foi ressaltado em outras ocasiões, seu “pequeno mundo” surja-lhe como repressor, angustiante ou monótono¹²⁷, a jovem garota disso não tinha conhecimento, pois seus desejos e suas vontades são limitados àquele espaço de vida. Sendo assim, é inevitável não associar os infortúnios de Gretchen com os pensamentos de Rousseau, evitando, porém, forçar uma filiação muito direta entre o filósofo e Goethe, porque é a sutileza do poeta que permite traçar um paralelo com certas reflexões modernas, sem que essas ideias sobreponham uma realidade a outra. Ou seja, a proposta não é fundir o pensamento de Rousseau ao de Goethe, mas, na medida do possível, estabelecer novamente um diálogo entre os dois.

Diante disso, por que não levar em conta a mudança de comportamento, o abalo da “firmeza moral” de Margarida a partir do instante em que ela percebe outras necessidades? Ou ainda: podemos dizer que sua índole transforma-se a partir do momento em que ela se compara a Fausto, tão requintado e de “figura altiva” (v. 2680)?

Nas principais obras de Rousseau, como o *Discurso*, *Do contrato social* e o *Emílio*, não é difícil encontrar posições referentes aos sentimentos, à reputação e às opiniões como forma de poder sobre nós mesmos e sobre o outro. Na primeira parte do *Discurso*, Rousseau deixa claro que as paixões têm sua origem em nossas necessidades e seu progresso em nossos conhecimentos: “[...] Só se pode desejar ou temer as coisas segundo as ideias que delas se possa fazer ou pelo simples impulso de natureza” (ROUSSEAU, 1978, p. 244). Porém, depois que os homens deixaram o estado de natureza em que não havia, entre si, qualquer espécie de relação

¹²⁷ Mais detalhes na seção 2.1, “Amor, sedução e prazer na tragédia de Gretchen”.

moral ou de deveres comuns nem noção de bondade, virtudes ou vícios, suas exigências tornaram-se outras, pois o estado social foi constituído e os desejos e as necessidades físicas do ser não mais se limitariam ao instinto natural: “[...] O que torna o homem essencialmente bom é ter poucas necessidades e se comparar pouco aos outros; e o que o torna essencialmente mau é ter muitas necessidades e atentar muito para a opinião” (*Idem*, 1992, p. 237)¹²⁸. Devido a essas ideias (abstratas) que fazemos das coisas e posteriormente a desejamos no âmbito social, é que surge o amor moral, segundo Rousseau – sentimento artificial nascido do costume da sociedade e que leva em conta noções de prestígio, beleza e comparação, produzindo, assim, sentimentos de preferência¹²⁹: “[...] Com o amor surge o ciúme, a discórdia triunfa e a mais doce das paixões recebe sacrifícios de sangue humano” (*Ibidem*, p. 263). Perante essa análise, como não pensar na relação entre Gretchen e Fausto? Obviamente ambos não viviam mais naquele estado de natureza, tranquilo, isento de maldades ou vícios, como Rousseau descreve. No entanto, por mais que Margarida viva numa sociedade constituída, repleta de amor-próprio¹³⁰ e narcisismo, a jovem está próxima do ambiente campestre, pastoril e simples e, portanto, mais isolada dos hábitos e dos costumes de uma sociedade e de necessidades insignificantes. Porém essa distância não foi o suficiente para Margarida não se corromper, porquanto, a partir do momento em que Fausto mira-a e a deseja, ela também o percebe e o estima, transformando os sentimentos, os desejos e as condições materiais e morais dela. Declara Margarida, depois de ter visto e trocado poucas palavras com Fausto na rua: “O senhor de hoje, quem me dera/ Saber-lhe o nome, quem ele era!/ Tinha, certo é, figura altiva/ E de alta casa se deriva;/ Na frente dele isso se lia...” (v. 2678-2682).

Além de perceber a presença de Fausto, Gretchen também se sente perturbada pelas joias que recebe, como já destacamos¹³¹. Essa ação revoluciona o íntimo de Margarida e lhe parece mostrar “a possibilidade de se desenvolver” (BERMAN, *op.cit.*, p. 54). Mas a questão que colocamos, nesse contexto, é a da comparação. Fausto, depois do pacto com Mefisto, está bem mais jovem e bonito, mais arrumado e elegante; ao se apresentar a Margarida, o Doutor destaca-se não somente para a boa menina, mas também perante os olhos dos outros. E por que Fausto atrai tanta atenção? Ora, conhecemos os vícios de uma sociedade, de acordo com a compreensão de Rousseau: “[...] acostumam-se a considerar os vários objetos e a fazer comparações;

¹²⁸ In: *Emílio*, Livro IV.

¹²⁹ Ver também nota 75

¹³⁰ Conferir nota 68.

¹³¹ Conferir seção 2.1, “Amor, sedução e prazer na tragédia de Gretchen”.

insensivelmente, adquirem-se ideias de mérito e de beleza, que produzem sentimentos de preferência” (ROUSSEAU, 1978, p. 263)¹³². Margarida confronta Fausto àquele mundo que estava habituada; compara o Doutor consigo mesma e sabe que, por mais bonita seja, sua estima pública não se assemelha à daquele homem vistoso que lhe oferecera o braço e a companhia (v. 2606). Fausto desperta em Gretchen outros desejos e outras necessidades que ela não imaginava, e tanto Mefisto quanto o Doutor, sabendo disso, já usavam as artimanhas do poder dissimulado para a conquista do outro e das coisas, como assegura Mefistófeles: “Pois sem pilhéria e rebuliço,/ Com a belezinha, afirmo, ora essa!/ Não vai a coisa tão depressa./ Com força, a presa não apanhas;/ Só mesmo usando de artimanhas” (v. 2654-2658). Contudo, essas manobras apenas dão certo por causa dos maus hábitos da sociedade policiada, do costume de valorizar “o mais belo, o mais forte, o mais astuto ou o mais eloquente” (*Idem*) ou – em outras palavras – do grande reconhecimento dado à exterioridade, à reputação e ao poder. Como Rousseau mostra, nas considerações do corpo social, tais causas foram “o primeiro passo tanto para a desigualdade quanto para o vício”; “dessas primeiras preferências nasceram, de um lado, a vaidade e o desprezo, e, de outro, a vergonha e a inveja. A fermentação determinada por esses novos germes produziu, por fim, compostos funestos à felicidade e à inocência” (*Idem*). Além disso, como observa Starobinsk, “[...] desde então, a história universal, embaraçada pelo peso continuamente crescente de nossos artificios e de nosso orgulho, adquire o andamento de uma *queda* acelerada na corrupção: abrimos os olhos com horror para um mundo de máscaras e de ilusões mortais [...]” (STAROBINSK, 1991, p. 23-24).

Margarida, naquele seu meio social, nunca dera importância à sua forma peculiar de falar ou mesmo à sua ignorância, mas, junto a Fausto, tudo muda; agora não basta sua própria opinião. Diz a pobre menina ao Doutor: “Bem sinto que me poupa o cavalheiro,/ Pra confundir-me, com certeza;/ [...] Por hábito, por gentileza;/ Sei que o senhor tão experimentado/ Gosto algum pode dar meu pobre palavreado” (v. 3073-3078). Essa percepção e essa comparação que Margarida, mais do que nunca, passa a valorizar, dizem respeito à exterioridade, ao modo enganador e frívolo que alteram as inclinações naturais, como Rousseau destaca. Não fosse Fausto vivificar em Margarida novas inclinações, “a paz não fugiria do coração” (v. 3374) da jovem, o tédio não a tomaria; enfim, suas sensações não a afligiriam. À medida que Gretchen afasta-se de seu ambiente natural, ou seja, à medida que vai construindo e moldando seus sentimentos, seu

¹³² In: *Discurso*, segunda parte.

comportamento altera-se da mesma forma, pois ela se insere também na ditadura da opinião, nas relações de poder e reputação¹³³. Conforme diz Rousseau, “[...] o homem social, sempre fora de si, só sabe viver baseando-se na opinião dos demais e chega ao sentimento de sua própria existência quase que somente pelo julgamento destes” (ROUSSEAU, 1978, p. 281)¹³⁴. E é pelo julgamento e pela opinião alheios que Margarida “irrequieta anda [...]/ Não sabe o que quer, deve e anela [...]” (v. 2849)¹³⁵. Insatisfeita consigo mesma, preocupada com um possível desprezo ou juízo (negativo) de Fausto, afirma a pobre menina: “Um homem desses, ah, Deus Santo!/ Quanto não sabe e diz, mas quanto!/ Ante ele, envergonhada fico,/ E a tudo que diz, ‘sim’ replico./ Pobre e ignorante sou, assim,/ Não sei o que ele vê em mim” (v. 3211-3216). Cabe-nos citar também o momento em que Fausto, na cena *Jardim*, beija-lhe a mão: “Não vos incomodeis! como a podeis beijar?! Tão feia é, áspera e indecente!/ Quanto não tive já de trabalhar!/ É minha mãe tão exigente” (v. 3081-3084). E aos poucos, com Fausto, Margarida vai apercebendo-se, prescrevendo novas exigências a si própria, determinando seus novos sentimentos; é o olhar do distinto cavalheiro sobre Margarida que faz despertar nela sua consciência para outros elementos que estão além de seu ambiente social e natural. Já inserida de vez no mundo “corrompido”, o olhar e a opinião de Fausto submetem-na, dominam-na e a introduzem em outro universo social, muito mais desigual e alienado. Usaremos a metáfora do olhar e do prudente operário, a qual Rousseau descreve no *Emílio* – que tem o cuidado de aperfeiçoar os instrumentos com que trabalha antes de os manusear: se Margarida fosse guiada somente pela natureza, dando tempo ao tempo, talvez passasse por mudanças graduais e lentas. Mas, ao forçar sua natureza, ao se inserir em outra esfera,

[...] pouco a pouco o sangue se inflama, elaboram-se os pensamentos, forma-se o temperamento. [...] O sangue fermenta e agita-se: uma superabundância de vida busca exteriorizar-se. Anima-se o olhar e examina os outros seres, começa-se a mostrar interesse pelos outros, a sentir que não se é feito para viver só: assim é que o coração se abre para as afeições humanas e torna-se capaz de apego (ROUSSEAU, 1992, p. 245)¹³⁶.

Dessa forma, por mais que se indague o quanto Fausto tenha influenciado na transformação de Gretchen, isto é, em suas ações e seus sentimentos, em sua percepção de mundo e de existência, fazendo-a crescer, tornar-se mulher, mais esperta e reflexiva, não se pode

¹³³ *Emílio*, livro IV, especificamente no contexto da *Profissão de fé do vigário saboiano*. Rousseau relaciona a ordem moral aos sentimentos. Afirma o filósofo: “Há alguma ordem moral por toda parte onde haja sentimento e inteligência [...]” (*Ibidem*, p. 340).

¹³⁴ In: *Discurso*, segunda parte.

¹³⁵ Fala de Mefistófeles a Fausto. Cena *Passeio*.

¹³⁶ In: *Emílio*, livro IV

esquecer que os sentimentos que envolvem Margarida, por mais que sejam prazerosos e inovadores, também estão associados à corrupção de seu “eu”, da nova forma em que se coloca perante a sociedade. O amor que toma conta do ser de Margarida não é tão puro assim¹³⁷, imaculado, como existia, de acordo com Rousseau, no estado de natureza; não é o amor-de-si (*Amour de soi*) natural que apenas leva o homem a zelar pela sua própria conservação. Antes de tudo, o sentimento de Gretchen por Fausto deve-se, sem dúvida, ao mérito da beleza. Como Rousseau ressalta, o homem em sociedade faz uso da escolha, das preferências, da afeição pessoal, e tudo isso é obra da instrução, dos preconceitos e do hábito: “[...] Só se ama depois de ter julgado, só se prefere depois de ter comparado” (*Idem*, 1992, p. 237)¹³⁸. No entanto, se equipararmos o amor de Fausto ao de Margarida, nessas circunstâncias, veremos diferenças: por mais que o amor de Gretchen esteja inserido na cultura, dependente da imaginação, da razão, da opinião do julgamento dos homens, ainda assim é um amor que a transforma e que a leva além dos limites sociais e da duração – talvez, ainda com Rousseau, por estar mais próximos da natureza, os sentimentos de Margarida são mais transparentes. Já o amor de Fausto está limitado ao plano da ação, do prazer e da sedução, uma vez que, onde o diabo está – na acepção moderna do demoníaco – está também o desejo de poder e de todas as perturbações modernas de um homem, motivo pelo qual só há espaço para sentimentos turvos e esvaziados.

Segundo Rousseau¹³⁹, a fonte de todas as paixões é a sensibilidade¹⁴⁰. É por ela que o homem é capaz de reconhecer o outro, o semelhante; pela sensibilidade, há a constituição das ideias, há o aperfeiçoamento de nossos pensamentos e de nossos julgamentos – o que não quer dizer que possamos evitar o erro. Porém é a imaginação que torna intensa ou atenua a sensibilidade: “[...] Todo o ser que sente suas relações deve sentir-se afetado quando essas relações se alteram ou quando ele imagina outras mais convenientes à sua natureza. São os erros

¹³⁷ Somente depois da renúncia, da purificação de seus erros e da culpa, que o amor de Margarida ganha outra dimensão, que não é a do mérito ou da beleza, ou seja, um amor transparente, misericordioso e acolhedor.

¹³⁸ In: *Emílio*, livro IV

¹³⁹ Precisamente na primeira parte do *Discurso*.

¹⁴⁰ Rousseau acentua, ainda no livro IV, no *Emílio*, que existir nada mais é que sentir: “Nossa sensibilidade é incontestavelmente anterior a nossa inteligência, e tivemos sentimentos antes de ideias. Qualquer que seja a causa de nosso ser, ela proveu a nossa conservação, dando-nos sentimentos convenientes à nossa natureza; não há como duvidar de que pelo menos esses sejam inatos. [...] O homem é sociável por sua natureza, ou ao menos feito para sê-lo, ele só o pode ser através de outros sentimentos inatos, relativos à sua espécie [...]” (*Ibidem*, p. 337). E ainda, no segundo diálogo do *Discurso*, mostra que a “sensibilidade física, faculdade passiva que assegura a conservação de si, aparece identificada à sensação”. Assim, de acordo com Freitas, “se a sensibilidade moral concerne às afecções interiores e à comunicação com o outro, só poderia corresponder àquela espécie de sensações que asseguram a apreensão de objetos, as *sensações representativas*. A sensibilidade física está para as sensações afetivas assim com a sensibilidade moral para as sensações representativas” (FREITAS, 2012, p. 15).

da imaginação que transformam em vícios as paixões de todos os seres limitados [...]” (*Ibidem*, p. 244)¹⁴¹. Assim, como observamos, a imaginação tem papel fundamental nas relações afetivas e sociais; por ela, o homem pode determinar mais prejuízos a si mesmo, degenerando ainda mais suas paixões¹⁴². Isso significa que, relacionando essa ideia rousseauiana à tragédia de Margarida, a imaginação da jovem é primordial para suas escolhas desastrosas, pois a visão que ela faz de Fausto é saturada de fantasias, as melhores possíveis: como um homem daquele porte poderia fazer-lhe mal?: “Um homem desses, ah, Deus Santo!/ Quanto não sabe e diz, mas quanto! [...]” (v. 3211). As ideias que Gretchen faz do cavalheiro nunca o leva à maldade, aos vícios, mesmo estando perto de uma figura como a de Mefistófeles, que ela tanto abomina: “Ferve-me o sangue quando está presente/ [...] Dele íntimo pavor me rói, [...]” (v. 3480). Para Margarida a afabilidade de Fausto parece refletir verdadeiras ações: “[...] Só por ele olho/ Do quarto afora,/ Só por ele ando/ Na rua agora./ Seu porte altivo,/ Ar varonil,/ O seu sorriso/ E olhar gentil,/ De sua voz/ O som almejo,/ Seu trato meigo,/ Ai, e seu beijo! [...]” (v. 3390-3401). Influenciada pelas circunstâncias sociais, Gretchen, até certo momento, não percebe as relações de poder inerentes ao jogo amoroso e o que é mais difícil e complicado: Margarida não toma conhecimento do processo de corrupção moral do qual participa ao deixar de lado suas convicções religiosas, familiares e sociais em nome do amor, de sua paixão pelo Doutor. Iludida por sentimentos até então desconhecidos, por uma felicidade que nunca conhecera, Margarida parece estar absorta, apercebendo-se desse movimento apenas mais tarde, já no cárcere e totalmente entregue à má fortuna.

E é no “sagrado asilo”, como já esclarecemos¹⁴³, que Gretchen adquire consciência-de-si e compreende o quão duro pode tornar-se a vida para o ser que sobrepõe os seus desejos e as suas vontades sobre a universalidade; desafiar o dever, o *ethos*, pode ter um alto preço a pagar. Ao viver em sociedade, o indivíduo não pode ousar universalizar a lei de seu coração, porque, a cada tentativa, esbarra-se também em outro ser que quer propagar seus novos desejos. Em uma sociedade constituída, como exprime Rousseau no *Contrato Social*, percebemos que, diante do poder da *volonté générale*, a vontade individual e particular desfaz-se. “Não nos entregamos ao

¹⁴¹ In: *Emílio*, livro IV

¹⁴² Apesar dos sentimentos serem primordiais na passagem do homem no estado de natureza para o social, as paixões tornam-se repletas de vícios e, segundo Rousseau, deixam de se equiparar aos sentimentos sublimes e puros no ser de natureza. Ver in: *Discurso*, primeira e segunda partes.

¹⁴³ Precisamente na seção 3.3, “Dor e angústia de Gretchen representados como trajeto para redenção” e na seção 3.3.1, “Sacrifício e *kátharsis* na tragédia de Gretchen”.

Estado e à sociedade sem nos entregarmos inteiramente a ambos. Só se pode falar de uma verdadeira unidade do Estado se os indivíduos se integram nesta unidade e desaparecem nela” (CASSIRER, 1999, p. 53). Em outros termos: o filósofo afirma que a vontade geral e o Estado são e pressupõem “a completa renúncia a todos os desejos particulares” (*Idem*). A vontade geral aplica-se a todos, em relação ao seu objeto, e a parte de todos, em se tratando de sua essência. E mais: ela é infalível. Segundo Reis (2000), essa infalibilidade ocorre porque se exprime por meio das leis, e, nessa medida, a vontade geral aparece como a garantia da liberdade do indivíduo, já que ser livre, para Rousseau, é não estar submetido a uma vontade particular, é estar obrigado apenas pela lei – e não pelos desejos individuais.

Conforme Rousseau endossa, a lei não é inimiga do homem, pelo contrário, ela é a garantia da liberdade. O único poder legítimo “é o poder que exerce o princípio da legitimidade como tal e a ideia da própria lei sobre as vontades individuais” (*Ibidem*, p. 59). O indivíduo rousseauiano deve ser membro da comunidade, participante da vontade geral, e “não em sua essência e existência, se fazer particular” (*Idem*) – como vemos em Fausto, por exemplo, ao se entregar totalmente à ação e a seus desejos, a vontades que massacram e aniquilam o outro. Dessa forma, para que todos possam usufruir de sua liberdade, não se pode privilegiar o indivíduo enquanto indivíduo ou uma classe separadamente: “a lei não pode reconhecer qualquer prestígio pessoal” (*Idem*). E, assim, estabelece o filósofo “(...) A verdadeira tarefa fundamental do Estado, ao invés da desigualdade física entre os homens, que é irrevogável, é a de estabelecer a igualdade jurídica e moral” (ROUSSEAU *apud* CASSIRER, *ibidem*, p. 59). Por isso, coloca-se a inviabilidade de leis universais a partir dos desejos individuais, pois cada um tentará impor sua lei interna e gerará, fazendo uma alusão a Hobbes, uma guerra de todos contra todos e o pior: a dissolução do “pacto social”¹⁴⁴. O indivíduo deve ser colocado sob uma lei universalmente obrigatória para todos, na qual “deve desaparecer qualquer traço de capricho ou de arbitrariedade” (*Idem*). Entretanto toda determinação que estabelece exceções para isolar cidadãos, para isolar alguma classe social ou para isolar alguma vontade e querer em particular está aniquilando a ideia de direito e de Estado.

¹⁴⁴ De acordo com o filósofo de Genebra, o pacto social ou o contrato social é “uma forma de associação que defenda e proteja a pessoa e os bens de cada associado com toda a força comum, e pela qual cada um, unindo-se a todos, só obedece contudo a si mesmo, permanecendo assim tão livre quanto antes (ROUSSEAU, 1978, p. 32). E complementa: “(...) o pacto social estabelece entre os cidadãos uma tal igualdade, que eles se comprometem todas nas mesmas condições e devem todos gozar dos mesmos direitos. (...) Devido à natureza do pacto, todo o ato de soberania, isto é, todo o ato autêntico da vontade geral, obriga ou favorece igualmente todos os cidadãos, de modo que o soberano conhece unicamente o corpo da nação e não distingue nenhum dos que a compõe (*Ibidem*, p. 50).

(...) Pergunta-se, porém, como o homem pode ser livre, e forçado a conformar-se com vontades que não a sua. Como os opositores serão livres e submetidos a leis que não consentiram? Respondo que a questão está mal proposta. O cidadão consente todas as leis, mesmo as aprovadas contra sua vontade e até aquelas que o punem quanto ousa violar uma delas. A vontade constante de todos os membros do Estado é a vontade geral: por ela é que são cidadãos livres. Quando se propõe uma lei na assembleia do povo o que lhes pergunta não é precisamente se aprovam ou rejeitam a proposta, mas se estão ou não de acordo com a vontade geral que é a deles (ROUSSEAU, 1978, p. 120-121)¹⁴⁵

Em nome da consciência moral ligada ao todo, a uma sociedade constituída, Margarida não foge com Fausto. Gretchen, além da intensa religiosidade, que a salva e a liberta, percebe o quanto seus laços sociais são demasiadamente fortes para se entregar a um amor, que agora lhe parece corrompido e dissimulado. Não basta a ela uma liberdade física, com uma consciência condoída. E, quanto mais Gretchen aproxima-se de uma liberdade espiritual, mais se afasta desse mundo perverso, da alma perdida e degenerada de Fausto. Mas não de maneira definitiva, como vemos nestas palavras da jovem dirigidas ao Doutor: “[...] Foi-se a esperança,/ A coroa, tão linda!/ Hei de ver-te, ainda,/ Mas não na dança [...]” (v. 4584-4587) – ou seja, ainda há uma esperança para o casal, mas não nesse ambiente cruel e malvado, porém quiçá em outra esfera, mais compreensiva e acolhedora¹⁴⁶.

Contudo, o que verificamos na tragédia de Gretchen é que o *ethos*, a consciência pudica e virtuosa de Margarida, apesar de todos os contratemplos e infortúnios, não adormeceu e, muito menos, desapareceu; mesmo com fortes e significativos sentimentos que insistem em a conduzir, Gretchen, pelo contrário, vai amadurecendo aos poucos, refletindo, pesando cada possibilidade, e entre duas escolhas tão decisivas: a fuga com Fausto ou a liberdade eterna, a jovem prefere a opção – talvez mais dolorosa para sua condição e seu *status*, já que, naquele momento, está decidindo-se também pela morte, que está entre as mais grandiosas em se tratando da alma, pois Margarida ganha a existência eterna e jamais se separa dos sentimentos verdadeiros e puros da “hoste sublime”, do “celeste Poder”. Sendo assim, nessa discussão que tentamos estabelecer entre Rousseau e Goethe, pudemos ver, de forma mais clara, por meio do infortúnio de um indivíduo, os impasses da sociedade moderna malograda; como o filósofo, quase meio século antes – em relação a Goethe – já compreendia os males de uma sociedade policiada, a vulnerabilidade das vontades particulares, de indivíduos ou de associações privadas dentro do Estado ou de alguma outra instituição, querendo destacar seus desejos a qualquer custo, “apresentando-se como a

¹⁴⁵ In: *Do contrato social*, livro IV.

¹⁴⁶ Ver Mazzari (*op.cit.*, p.519, nota 19).

legítima vontade geral” (REIS, *op.cit.*, p. 21). Rousseau antecipou alguns pensadores, como Hegel, por exemplo, ao afirmar que a lei, em seu sentido mais pleno e rigoroso, não são e nunca poderão ser leis internas intrínsecas às vontades individuais. Justifica e fundamenta espiritualmente o Estado e o indivíduo como sendo um pelo outro, uma associação, um conjunto indissolúvel que está em constante crescimento. “Rousseau reprova toda solução parcial”, o que importa sempre é o todo da vontade geral que compõe, faz e fortifica o Estado. E essa foi a herança do filósofo de Genebra deixada não somente ao poeta alemão, mas a todas as sociedades, como nos mostra Cassirer: “[...] no século XVIII, Rousseau, por exemplo, não foi o primeiro restaurador dos direitos das emoções, o Apóstolo do ‘sentimentalismo’; ele era, como Kant o chamava, ‘o restaurador dos direitos da humanidade’” (CASSIRER, 1970, p. 13, trad. nossa).

Goethe, no entanto, não só reafirma os ideais rousseauianos, como também os aprimora, mostrando uma sociedade que impõe a lei, o dever custe o que custar, amedrontando e/ou esmagando o herói, mas também demonstra os erros dos indivíduos que tentam fazer predominar a singularidade sobre a universalidade. Todavia, nesse jogo de poder, o poeta deixa claro que tanto os desejos – que são importantes para vivificar e fortalecer o homem – quanto a relação existente entre o *ethos* ou entre as instâncias coração e mundo, universal e singular são essenciais e únicas para fazer o homem avançar e alcançar a verdadeira grandeza, isto é, o estabelecimento de um mundo que não exclui e não maltrata, mas, sim, que acolhe e protege. Independentemente da existência de distintas sociedades, leis e regras diferenciadas, segundo Goethe a base sempre será a mesma: o humano, “o polimento” e o engrandecimento do espírito.

Goethe, pelo modo diferente com que estabelece um diálogo com Rousseau, não firmou laços consistentes com seu contemporâneo Kant. Apesar de o poeta nunca deixar de amalgamar ideias que considera importantes ao seu modo de observar e atentar para as coisas, com o filósofo alemão podemos dizer que houve mais divergências (indiretas) do que uma harmonia de pensamentos. É muito provável que esses desacordos tenham ocorrido pela forma categórica e racional com que Kant analisa seus preceitos, principalmente em se tratando da moral. Isso não quer dizer que o método kantiano seja errôneo, mas, para o contexto no qual Goethe insere-se, não atendia suas considerações, uma vez que, antes de qualquer coisa, a perspicácia de visão de

Kant consiste em não considerar o homem em si, que pensa ou que somente sente, mas o humano de maneira ampla, em todos os sentidos e esferas.

Segundo Gallo, Goethe reprova os exageros filosóficos de Kant, o que acentua ainda mais a dessemelhança entre os dois pensadores: “Goethe condena o excesso de filosofia teórica nos alemães, e é sobre esse ponto que tem as maiores discordâncias com Schiller. [...] Schiller se impregnou de Kant, enquanto Goethe não demorou mais que poucas horas diante do filósofo de Königsberg” (GALLO, 1988, p. 08). Schiller, mais próximo das ideias de Kant, até tentou argumentar com Goethe a favor do filósofo, defendendo a metafísica, mas, de acordo com Gallo, o poeta teria respondido para o seu amigo: “[...] Se posso ter bons pensamentos, sem tanto esforço, sorte minha”! (GOETHE *apud* GALLO, *idem*, p. 41). A questão que se estabelece para Goethe não é de um kantismo limitado ou incongruente, mas “Kant pareceu abstrato demais ao autor do **Fausto**. Para a concepção cósmico-ocultista de Goethe, a ‘coisa-em-si’ absoluta, como a queria Kant, além do conceito, era um sonho impossível e uma perda de tempo, além de incompreensível” (*Ibidem*, p. 08, grifo do autor). E, como já é sabido, Goethe não era afeito à filosofia – metódica e ordenada – e, por mais que do saber e do conhecimento fizesse uso, como vemos no *Fausto*, não era simpático à reflexão filosófica e, apesar de ser “um observador crítico de seu povo” (*Ibidem*, p. 09), afirmara a Eckermann em uma de suas conversas: “[...] Os alemães que são homens de negócios e de ação e se interessam pelas coisas práticas, são os que escrevem melhor. Assim o estilo de Schiller é mais esplêndido e emocionante quando não filosofa [...]” (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d], p. 85). Filosofar, para o poeta alemão, não possui o mesmo sentido como para os filósofos (principalmente seus contemporâneos – Hegel, Fichte, Schelling e outros); para Goethe, “filosofar tinha que ser algo mais natural e menos sistemático, menos teórico e abstrato. A visão naturalista de Goethe impedia-o de ver o ser apenas intelectivamente” (GALLO, *op.cit.*, p. 09). Nesse sentido, filosofar, para o poeta, deveria ser ao modo de Rousseau, em que, além da razão, vigora também a intuição e os sentimentos.

Como herdeiro das reflexões de Rousseau, não era fácil para Goethe entender e simpatizar-se com os designios de Kant, apesar de o filósofo ser um “dos primeiros a afirmar que o pensamento de Rousseau segue um plano racional” (STAROBINSK, *op.cit.*, p. 43) e bem coerente:

[...] Aqueles que o acusam de contradizer-se não o compreendem. Rousseau, segundo Kant, não apenas denunciou o conflito da cultura e da natureza, mas procurou-lhe a solução. Rousseau esforçou-se em pensar as condições de um progresso da cultura ‘que permitisse à humanidade desenvolver suas disposições (*Anlagen*) enquanto espécie

moral (*sittliche Gattung*) sem desobedecer à determinação [...] de modo a superar o conflito que a opõe a si mesma enquanto espécie natural [...]. Reencontramos a natureza no momento em que a arte e a cultura atingem seu mais alto grau de perfeição: ‘A arte consumada torna-se novamente natureza’ (KANT apud STAROBINSK). O que Kant chama de arte é a *instituição* jurídica, a ordem livre e racional a que o homem decide conformar sua existência (STAROBINSK, *idem*).

A despeito de algum interesse e do elogio pelas ideias de Rousseau, Kant não concordava em absoluto com tais reflexões, como podemos observar nesta análise de Cassirer:

Kant se sentiu fortalecido por Rousseau em relação à desconfiança do ideal de ‘beautiful soul’ (bela alma) enfatizado pela ética do século XVIII. Portanto, o filósofo não rejeitou este ideal, mas declarou que de lá não poderia ser derivado nenhum princípio para a fundação científica e filosófica da ética. Para tal princípio, Kant procurou não na beleza do sentimento mas na sublimidade da vontade (CASSIRER, *op.cit.*, p. 15, trad. nossa).

Ainda segundo Cassirer, o que aproximava Kant novamente dos ideais de Rousseau não era a questão do sentimento ou da natureza; mesmo com todas as qualidades paradoxais e entusiastas do filósofo genebrino, Kant via em Rousseau “um destemor, uma independência de pensamento e sentimento que se revelava de maneira ‘incondicional’” (*Ibidem*, p. 17, trad. nossa). Ou seja, apesar de Rousseau “estar distante de qualquer rebelião contra as autoridades constituídas, ele inspirava Kant pela sua forte independência” (*Idem*).

Contudo, diante do que foi dito, fica claro que Goethe não era um adepto direto da filosofia kantiana ou partidário de seus ideais. No entanto, não podemos negar também que o poeta não foi influenciado pelo seu contemporâneo, mesmo porque Kant foi um revolucionário no Iluminismo alemão, precisamente no campo das “potencialidades cognitivas *a priori* da razão” e ainda na Filosofia do Direito, “única filosofia política moderna que elevou o desejo de paz de todo ser humano à dignidade de um direito da humanidade” (HERRERO, 2001, p. 35). E Goethe, como já observamos, é considerado um poeta da vida – que atenta tanto para a literatura local como para a mundial (*Weltliteratur*). Sendo assim, suas referências são abrangentes, e, por mais que um pensamento não se adequa à sua poética ou à sua ciência, levar em consideração outro ponto de vista é algo primordial para a compreensão do homem e do mundo. E por não ser um extremista com o conhecimento, é que o poeta alemão pôde ter vários estímulos em suas obras, tornando-as, como o *Fausto*, uma criação colossal, repleta de influências platônicas, neoplatônicas, herméticas, cabalísticas, spinozistas e outras. Diz Goethe a seu amigo Eckermann numa conversa datada em 1825:

Se pudesse eu especificar o que devo aos grandes antepassados e contemporâneos, não ficaria muito que referir como sendo meu. Não é indiferente em que época de nossa vida tem lugar a influência duma importante personalidade estranha. O serem Lessing,

Winckelmann e Kant mais velhos do que eu, e terem vivido os dois primeiros na minha juventude, e o último na minha velhice, foi para mim de grande importância (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d], p. 123).

É por essa razão que tentaremos mostrar como as reflexões de Kant podem ajudar, de certa maneira, na compreensão da tragédia de Gretchen, visto que a personagem reflete, adquire consciência moral e decide entre o amor de Fausto e a liberdade espiritual. Porém, nessa conjuntura, basta saber se ela é ou não levada por suas inclinações ou ainda se Margarida, no cárcere, tem somente decisões orientadas pelo “puro” uso de sua razão, no sentido que Kant estabelece. Por enquanto, o que observamos, diante de tais asserções, é o quanto a obra de Goethe revela-se grandiosa e rica, já que o debate proposto no drama vai da tradição antiga grega aos contemporâneos, isto sem anular um pensamento em detrimento do outro; pelo contrário, o que temos é uma grande rede de ideias, afins ou não, que, a todo momento, está contribuindo para a lapidação do ser.

No decurso da tragédia goetheana, a personagem Gretchen passa por várias transformações, mas nenhuma foi tão significativa quanto a que se dá no cárcere, pois essa mudança interfere diretamente no seu comportamento, na compreensão de si mesma e das coisas ao seu redor. Essas modificações vivenciadas por Margarida não foram poucas. Apesar de Goethe não o deixar tão claro, parece até que também não foram lentas, no sentido de que operaria sua própria natureza, e, muito menos, semelhantes, visto que varia desde a transformação emocional, psicológica, até a social, a religiosa e a corporal (já que engravida de Fausto). Tudo se inicia quando Gretchen conhece Fausto e ela tem novos sentimentos e novas inquietações; depois, ao ganhar as joias, outra mudança ocorre: a vaidade manifesta-se: “Em pé que não me sustento!/ Encontro um outro estojo — lá,/ Dentro do cofre, há um momento,/ Com maravilhas! Bem mais rico/ Do que o primeiro, certifico” (v. 2875-2879)¹⁴⁷. E ainda: [...] “Que pena não poder deixar que eu seja/ Vista assim na rua ou na igreja” (v. 2882). Em seguida, enamora-se por Fausto, que, como vimos, agita toda a tranquilidade da menina: “Fugiu-me a paz/ Do coração;/ Já não a encontro,/ Procuo-a em vão./ Ausente o amigo/ Tudo é um jazigo,/ Soçobra o mundo/ Em tédio fundo” (v. 3374-3381). E, não menos importantes, depois há os infortúnios de Gretchen, com a destruição de sua família e a perturbação de sua alma: “Ai de mim! ai!/ Como fugir dos pensamentos,/ Que me andam contra mim,/ De cá, de lá!” (v. 3794-3797).

¹⁴⁷ Margarida em diálogo na casa de sua vizinha Marta.

Todavia, essas metamorfoses que Margarida percorre, modificando suas escolhas e suas ações, não demonstram que ela tivera uma consciência moral; pelo contrário, por tais ações – como levar uma bebida mortal a sua mãe, ou afogar seu filho, mesmo que em delírios –, expressam sinais de que a jovem agiu mais por inclinações do que por uma “máxima da razão”. E o que isso, com efeito, significa? Em função dessas circunstâncias, tudo indica que Margarida, de acordo com as “máximas¹⁴⁸” kantianas, não se comporta eticamente, visto que suas ações são praticadas não por dever, mas por tendência, por seus sentimentos. Ao proceder de acordo com seus desejos, Gretchen não analisa as futuras consequências de se entregar a Fausto e ter sua “pureza esvaída”. Assim, além de uma ação condicionada e levada pelo querer, tudo leva a crer que sua intenção foi egoísta, pois esses atos geraram muitas adversidades – inclusive sua própria prisão e condenação. Conforme os preceitos de Kant, a Gretchen “[...] falta a máxima, o conteúdo moral que manda que tais ações se pratiquem não por inclinação, mas por *dever*” (KANT, 1986, p. 28, grifo do autor). Dessa forma, “o imperativo que se relaciona com a escolha dos meios para alcançar a própria felicidade [...]” mostra que suas ações não são ordenadas “de maneira absoluta, mas somente como meio para outra intenção” (*Ibidem*, p. 52) – no caso de Margarida, agir em função do amor de Fausto, como revela nestas palavras ao amado: “Tem algo que eu por ti não faça?/ [...] Olho-te amado, e já não sei que encanto/ Me impele a agir a teu prazer;/ Por ti já tenho feito tanto,/ Que pouco mais me resta ainda fazer” (v. 3514-3520).

Na ótica do filósofo alemão, o valor do caráter, que é moralmente e incomparavelmente o mais elevado, consiste em fazer o bem, não por inclinação, mas por dever. Mas esse dever, ou o autêntico princípio supremo da moralidade, deve ser independente de toda a experiência, ou seja, fundado exclusivamente na razão (*Vernunft*) pura *a priori*¹⁴⁹; somente por meio da razão incondicional, o ser é essencialmente autônomo. Dessa maneira, a razão para Kant, como mostra Cassirer, “é uma vez por todas, a estrela guia mais segura que ele pode confiar em todas as etapas [...]: da filosofia geral da natureza à doutrina especial do homem – a ‘antropologia filosófica’” (CASSIRER, 1970, p. 05, trad. nossa). Logo, quando falamos em moral e dever em Kant, temos que ter em mente o seguinte:

¹⁴⁸ Segundo Kant, máxima ou imperativo categórico da razão “são fórmulas para exprimir a relação entre leis objetivas do querer em geral e a imperfeição subjetiva deste ou daquele ser racional, da vontade humana por exemplo” (*Ibidem*, p. 49).

¹⁴⁹ Para Kant, “os princípios empíricos nunca servem para sobre eles fundar leis morais. Pois a universalidade com que elas devem valer para todos os seres racionais sem distinção, a necessidade prática incondicional que por isso lhes é imposta, desaparece quando o fundamento dela se deriva da particular constituição da natureza humana ou das circunstâncias contingentes em que ela está colocada” (KANT, *op.cit.*, p. 87, grifo do autor).

[...] uma moral da **razão pura prática**, porque é só pela razão que o homem consegue autarquia e se torna autônomo, porque a razão prática é o seu ‘Selbst’ [...] e com isso se torna independente de todas as forças ‘externas’ de motivação. O ser humano é [...] autônomo, não por pertencer a uma determinada comunidade, não por compartilhar com os outros uma determinada tradição, mas por ser sujeito da razão incondicional. É isto que Kant sublinha, é isto que o torna incondicionalmente contemporâneo. Porque se a moral é uma moral da razão pura prática, então seu alcance é inusitado. Primeiro, porque é unicamente a razão que torna o homem incondicionalmente autolegislador. Segundo, porque se a razão é incondicionalmente legisladora, então nenhuma concepção da prudência ou do egoísmo generalizado poderá suplantar o lugar insubstituível da razão. (HERRERO, *op.cit.*, p. 19, grifo do autor).

Nesse sentido, quando acentuamos que, no cárcere, a mudança ocorrida em Margarida é expressiva, é porque estamos levando em conta o uso da razão que ela passa a fazer, porém agora de forma inalienável. Nesse aspecto, Goethe dialoga com Kant, não por achar que a razão seja a única e exclusiva a determinar o conjunto de regras e princípios morais para o indivíduo, mas por considerar que ela é uma faculdade importante para o homem – tal como foi nas escolhas de Gretchen no cárcere e também para Fausto, que, quando se vê aflito e angustiado, refugia-se na natureza¹⁵⁰ para poder fazer uso de sua faculdade intelectual e, assim, compreender seus próprios sentimentos e suas próprias atitudes, que se tinham movido pela ação desenfreada e por um ávido desejo. De maneira geral, se não fosse Margarida tornar-se mais perspicaz – mesmo quando seus sentidos embaralharam-se aos delírios, à culpa, à angústia e à dor –, sua decisão não teria uma ligação direta com a razão; ao contrário, se se tivesse guiado exclusivamente pelos seus sentimentos e pelas suas inclinações, teria decidido fugir com Fausto e escolhido a vida, e não a morte. Mas, ao estabelecer o uso de sua razão, Gretchen escolhe também sua liberdade, algo, para ela, incomparavelmente maior, pois nessa preferência encontra-se também sua redenção (e de modo adverso, encontra-se Fausto, preso ao mundo terreno, limitado aos desejos que sufocam sua alma, mesmo que seja um prazer tão deslumbrante, como o enamoramento com a bela Helena¹⁵¹).

É interessante observamos ainda que, para Kant, não somente a moralidade é plena quando puramente racional, mas, da mesma forma, a vontade e a liberdade: “A vontade é uma espécie de causalidade dos seres vivos, enquanto racionais, e liberdade seria a propriedade desta causalidade [...]” (KANT, *op.cit.*, p. 93). Desse modo, em todo ser racional imbuído de vontade, encontram-se necessariamente as ideias de liberdade e de razão prática:

¹⁵⁰ Como na cena *Floresta e Gruta*.

¹⁵¹ Segundo Mazzari, “Fausto vivencia ao lado de Helena um momento de plenitude, que faz olvidar o passado, desconsiderar o futuro e fruir inteiramente o presente” (MAZZARI, 2011, p. 389). Para obter mais detalhes, ver comentários de Mazzari, *Fausto II*, terceiro ato: *Diante do Palácio de Menelau em Esparta e Pátio interior de uma Fortaleza*”.

Como ser racional e, portanto, pertencente ao mundo inteligível, o homem não pode pensar nunca a causalidade da sua própria vontade senão sob a ideia de liberdade, pois que independência das causas determinantes do mundo sensível (independência que a razão tem sempre de atribuir-se) é liberdade. Ora a ideia da liberdade está inseparavelmente ligada ao conceito de *autonomia*, e a este o princípio universal da moralidade, o qual na ideia está na base de todas as ações de seres *racionais* como a lei natural está na base de todos os fenômenos (*Ibidem*, p. 102, grifo do autor).

Ao voltarmos à tragédia de Gretchen, percebemos que, na prisão, Margarida tem uma ideia de liberdade moral, mas que incorpora também o desejo, isto é, o plano do sensível. Por mais reflexiva que esteja naquele momento difícil, a heroína não pode livrar-se totalmente de suas inclinações e de suas crenças, porque, se assim o fosse, como poderia entregar-se ao “celeste Poder”? É por fidelidade aos preceitos morais e sociais, por amor ao “Pai no eterno trono”, por sua fé inabalável, que sua liberdade eterna e sua salvação efetivam-se, e não por uma “razão pura prática” aos moldes kantianos. Goethe fazendo jus à filosofia da natureza de Rousseau, jamais poderia “condenar” sua personagem principal a se determinar exclusivamente pela razão. Nessa perspectiva, para o poeta, o caráter de Margarida não se torna mais fraco porque sua vontade tem uma relação com os “móviles subjetivos”, mas, pelo contrário, ela se torna digna na sua particularidade sensível e corporal ao fazer valer sua verdadeira capacidade de se autogovernar.

Goethe leva em conta a singularidade de Gretchen, de forma que a universalidade, a moral e os costumes não são sobrepostos à sua singularidade. Consoante Kant, de modo diverso, uma doutrina dos costumes mesclada, composta de móveis de sentimentos e inclinações (ao mesmo tempo de conceitos racionais), “muito casualmente [leva] ao bem, mas muitas vezes [pode] levar também ao mal” (KANT, *op.cit.*, p. 46). Melhor dizendo, para o filósofo, somente os conceitos morais com sede e origem completamente *a priori* na razão, podem determinar infalivelmente a vontade (boa) e a ações submetidas a leis objetivas (do bem). Ademais, o indivíduo que não é unicamente racional, que se deixa levar pelas condições subjetivas ou contingentes, das afetações, “a relação da razão prática e da vontade empírica devem ser pensadas como obrigação” (HERRERO, *op.cit.*, p. 25). Assim, de acordo com a teoria kantiana, Margarida, no cárcere, não teria agido por vontade ou liberdade, mas por obrigação ao dever: “Uma vontade que também é sensível e que, portanto, nem sempre age unicamente pela pura representação da lei, esta assume a forma de um imperativo, que se exprime pelo verbo **dever**” (*Idem*, grifo do autor).

Logo, não é decisivo decidir se Gretchen agiu ou não segundo “as máximas” de Kant. O interessante é perceber que, para Goethe, o herói não se faz ser apenas quando usa a razão. Trata-

se do oposto: o homem é dotado de razão e sentimento, ele é social e natural, singular e universal, e é unicamente da tensão entre esses binômios que é possível uma transformação moral, social, ética ou religiosa. Margarida toma conhecimento das coisas no “sagrado asilo”, mas, antes de tudo, adquire consciência de seu próprio eu, de suas faculdades e de sua própria intuição. É o sentimento que a fez existir, que tornou possível o amor por Fausto e que a levou para outras esferas, mais amplas e sagradas. Com isso, mais uma vez ressaltamos que, no *Fausto*, é possível inferir que a filosofia kantiana, para o contexto goetheano, estaria talvez limitada, pois o homem, para o poeta alemão, está muito além dos cânones da razão: “O homem não nasceu para investigar os problemas do mundo, mas sim para investigar a que importa o problema e para logo nos limites do que é compreensível” (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d], p. 128) e sentido.

4 A GRANDEZA HUMANA REPRESENTADA NA TRAGÉDIA DE GRETCHEN

4.1 Gretchen e o eterno feminino abençoado

Quando analisamos o aniquilamento de Margarida na tragédia goetheana, percebemos o quanto a figura do feminino é importante para o poeta, principalmente porque ele não a censura, mas, sim, enfatiza todo o sofrimento humano. Por meio do feminino, Goethe consegue abranger as mais profundas esferas da penúria do homem no que diz respeito às perdas, ao amor que não vigora, a uma vida condenada à morte. Mas de onde se origina essa percepção mais requintada do poeta? Origina-se provavelmente do contato com as mulheres que sempre fizeram parte da vida de Goethe, desde a mocidade, como afirma Fróes: “[...] as mulheres deixaram marcas flagrantes ou veladas em algum enredo ou passagem da obra imensa e multiforme de Goethe” (FRÓES, 2009, p. 38). Por não separar vida e obra e estar sempre atento ao mundo, “[...] o horizonte social de Goethe torna-se cada vez mais abrangente, sua visão da dialética trágica da vida burguesa moderna aprofunda-se cada vez mais; [...]” (LUKÁCS, 2011, p. 87), fazendo-o exaltar tanto o masculino na figura de Fausto como o feminino na personagem de Margarida. Porém o modo sagaz de compreensão do feminino apareceu ao poeta como uma forma de dom ou graça. Diz Goethe, numa conversa com Eckermann: “As mulheres são como bandeja de prata em que colocamos maçãs de ouro. O meu conceito das mulheres não abstrai da realidade, mas é em mim inato, ou recebido sabe Deus como. Os caracteres de mulheres dos meus livros são, por isso, aceitáveis e melhores do que se encontram na realidade” (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d], p. 194) – isso porque, muitas vezes, na vida real, a crueldade domina; nem sempre é o amor ou o perdão que vence.

Assim como Goethe tem um olhar refinado para o feminino, apresentado em sua complexidade e culminando, em muitos casos, no esfacelamento e na destruição de todas as instâncias da mulher (de filha a irmã, de mãe a amante), visto na desdita de Gretchen como em outras mulheres de suas obras (Estela, Otilie e Cecília, por exemplo)¹⁵², o poeta também mostra

¹⁵² Respectivamente nas obras *Estela*, *As afinidades eletivas* e *Clavigo*.

o feminino audacioso, sem regras e limites; desvela o eterno feminino gratuito, infinito, abrangente, acolhedor e, antes de tudo, sincero. É evidente que Goethe não é o primeiro a retratar o elemento feminino; os tragediógrafos gregos representam muito bem essa esfera. Por exemplo, *Antígona*, de Sófocles – repleta de dor e emoção, luta e empenha-se até a morte para prestar os últimos deveres ao cadáver do irmão (Polinice). As *suplicantes*, de Eurípedes, nada mais são do que mães que perderam seus filhos desesperadamente implorando aos tebanos para devolverem os corpos de seus estimados entes, a fim de terminar os rituais fúnebres. Há ainda o sacrifício em benefício do outro ou do seu povo que cometem certas mulheres, como *Alceste*, de Eurípedes; a jovem Macária, em *Os Heraclidas*, e *Andrômaca*, em interesse pela vida de seu filho. Todos esses exemplos são ações que exaltam o verdadeiro feminino afável, farto de amor e que, no entanto, poucos escritores souberam reconhecer e tornar evidente. O que mais se encontra é o feminino exibido de forma irônica ou à maneira caprichosa, de modo que a mulher torna-se puro ser de sentimentalismo ou de “fricotes”.

Em uma das faces do feminino mostrado pelos poetas trágicos, nos dramas antigos, percebemos personagens suplicarem e se sacrificarem pelo ser querido – em outros momentos há o feminino mais vingativo, como a figura de Medeia e o feminino destruidor e ameaçador, simbolizado pelo mito de Helena, “dispersos por toda a literatura grego-latina” (BRANDÃO, 1991, p. 66). Isso mostra que nem sempre a tradição da Grécia clássica é simpática com e favorável à mulher; o feminino, não raro, é uma forma de submeter a mulher ao homem. Na Atenas do séc. V a.C, por exemplo, tanto a mulher como os escravos, eram, perante a lei, “incapazes permanentes” (*Ibidem*, p. 36), destituídas de qualquer tipo de direito, sempre “caseiras, caladas, laboriosas, econômicas” e ainda submissas; o sofrimento, portanto, era inevitável. Diz *Medeia*, na tragédia homônima de Eurípedes:

De todos os seres viventes e pensantes, somos nós, as mulheres, as criaturas mais sofredoras. Primeiro, somos obrigadas a gastar muito dinheiro para comprar um marido e (além disso, a) dar um senhor ao nosso corpo, mal ainda mais grave que o primeiro. E vem o problema mais sério: será ele bom ou mal? Pois é uma vergonha para as mulheres abandonar o marido nem lhes ser possível repudiá-lo (Med. 230-237 *apud* BRANDÃO, *idem*).

Além disso, alguns pensadores contribuíam para “a mulher descer mais um degrau” (*Ibidem*, p. 22), como por exemplo Platão. De acordo com Brandão, a mulher na Hélade era um ser tão aviltado e desprezível que Platão, em sua teoria da transmigração da alma, “ameaça aqueles que não se distinguem pela coragem e não atingirem a catarse dialética de se

reencarnarem em *mulher*, fato que deve ter atemorizado muitos *homens* e as oprimidas mulheres gregas” (*Ibidem*, p. 63, grifo do autor). Abaixo da mulher, conforme a teoria platônica da *metempsicose*¹⁵³, havia apenas “animais ferozes e imundos, aves e peixes” (*Idem*). No *Timeu*, acentua o filósofo:

-aquele que houver feito bom uso do tempo que lhe foi concebido para viver voltará a habitar o astro que lhe foi destinado e terá existência feliz e semelhante à desse astro; mas aquele que persistir no erro será transformado em *mulher* em seu segundo nascimento e, se ainda perseverar na iniquidade, a cada novo nascimento será metamorfoseado, consoante sua culpa, num animal a que se assemelhará por seus hábitos (Tim.42 b-c *apud* BRANDÃO, p. 64).

Dessa forma, a mulher grega, ao contrário do que vemos em algumas peças, em que aparece como forte, ativa, guerreira e sujeita a qualquer tipo de renúncia, era, na realidade, sinônimo de terror, punição e fraqueza. *Nêmesis*, *Leda*, *Pandora*, *Helena*, *Clitemnestra*, e tantas outras personagens, exemplificam o “nexo entre mulher e punição, e que a feminilidade, quando concebida em seu aspecto biológico e numa só unidade com o mundo dos animais, parece traduzir uma experiência primordial, onde sempre fermenta algo de ameaçador e inexorável” (*Ibidem*, p. 72).

Com Goethe, o feminino aparece, em alguns momentos, com certo desdém, como podemos observar nesta fala de Mefistófeles referindo-se a Gretchen de modo sarcástico: “[...] Basta! lá dentro teu benzinho espera,/ [...] Coitada, não lhe sais da mente,/ Tem-te ela amor arquipotente./ [...] De noite, o dia todo, em quebranto./ Anda alegre uma vez, quase sempre em negrume,/ Mais outra de choro prostrada,/ De novo, após, calma, ao que se presume,/ E sempre apaixonada” (v. 3303-3323). No entanto, o poeta sabe operar a essência do feminino figurando-o de modo elevado; aos poucos, Goethe vai desabrochando a alma da mulher, e, por mais que ela seja humilde, simples, submissa a uma sociedade masculinizada ou sofra e padeça, não é depreciada, pois prevalecem, na caracterização, os dons do amor, da renúncia e do perdão. Na apresentação da substância do feminino, Goethe inova, mais uma vez, na tragédia de Margarida, diferentemente de como fez a tradição antiga grega – que parece limitar a figura do feminino. O poeta alemão vai além, pois mostra duas fases de um mesmo elemento: primeiro, exhibe o feminino aniquilado em todas as suas dimensões; segundo, representa o feminino abençoado, que não mede esforços para interceder, rogar pelo outro, mesmo que este outro não seja digno de compaixão, como é o caso de Fausto.

¹⁵³ “Transmigração da alma para um outro corpo, humano ou animal, ou até para um vegetal” (*Idem*)

Contudo, quando falamos que Goethe instaura uma nova concepção do feminino, é porque ele soube ir além, mostrando, no caso de Gretchen, não apenas uma mulher que sofre e se angustia, mas que também aprende verdadeiramente a amar; é seduzida e seduz, ousa e transgride barreiras, mas, no entanto, não perde a sua principal característica: o feminino que doa e que é terno e que sempre acolhe, um acolhimento exclusivo e operado de forma sublime.

O **acolhimento** é feminino. O masculino também pode acolher, mas dentro de algumas limitações: não o possui em sua natureza. [...] Constroem-se templos, grutas, mas essas construções nada mais são do que tentativas de se reproduzir um retorno àquele estado de alma, que só o feminino pode propiciar: o **acolhimento**. [...] Por isso essas construções são lugares onde se vai buscar desde que o mundo é mundo, nada mais do que um conforto. Um colo (ANDRADE, 2005, p. 67, grifo do autor).

É por saber acolher e perdoar que Margarida suplica, no *Fausto II*, por alguém que lhe oferece momentos de deleite, mas que também lhe faz mal, que destrói sua família e – o mais grave: devasta a sua existência. Como *Una Poenitentim*, Gretchen intercede pela alma de Fausto: “Inclina, inclina,/ Ó Mãe Divina,/ À luz que em ilumina,/ O dom de teu perdão infindo!/ O outrora-amado/ Já bem fadado,/ Voltou, vem vindo” (v. 12069-12075). Trata-se do eterno feminino excelso, constituído no belo e na força “purificadora destinada a conservar a elevação espiritual” (RINTELEN, 1949, p. 74); ou, como afirma Schöne, de forma contrária à constituição interna da tragédia, “[...] o amor salvífico, prestimoso, que doa a graça, revela-se aqui no *símile do Eterno-Feminino*” (SCHÖNE *apud* MAZZARI, 2011, p. 652¹⁵⁴). E é dessa maneira sagaz que Goethe termina o *Fausto* com a figura de Gretchen – que de trágica torna-se abençoada e agraciada pelo Divino. Com os últimos dizeres do *Chorus Mysticus*, o poeta revela o verdadeiro sentido da vida, da existência, de ser *humano*: “Tudo o que é efêmero é somente/ Preexistência;/ O Humano-Térreo-Insuficiente/ Aqui é essência;/ O transcendente-Indefinível/ É fato aqui;/ O Feminil-Imperecível/ Nos ala a si”¹⁵⁵ (v. 12.104-12.111). Assim, com uma marca final e especial do feminino, transformado em uma junção do amor humano com o amor divino, Goethe “transporta o reino da tragicidade para penetrar no reino da *misericórdia*, [...] deixando para trás toda causalidade”, todo o limite do ser, para “defrontar” e vigorar “*o amor perfeição*”, ou – em outras palavras – “a potência dadivosa, o eterno Amor Divino” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 98) ilimitado.

¹⁵⁴ Nota 42. *Fausto II*.

¹⁵⁵ Em tradução literal: “O Eterno-Feminino/ Puxa-nos para cima” (MAZZARI, 2011, p. 652, nota 42).

4.2 Fausto e a efetividade vivificada: eterno masculino ou eterno humano?

Oposto do eterno feminino que vigora em Gretchen, que doa, acolhe e ama incondicionalmente, Fausto é a figura da ação desenfreada; da busca contínua pelo desejo e pela satisfação ilimitados. Inserido no plano dionisíaco, o Doutor move-se pela figura do eterno masculino. Fazendo o movimento contrário ao de Margarida, Fausto abandona e desampara, não deixa nenhuma possibilidade para “o acolhimento”. Partir, agitar, conhecer, sofrer, fruir e amar – eis o masculino que se revela em alta-potência. Pela esfera irrestrita do masculino, Fausto permite-se insensatamente “[...] todos os desregramentos e lhe intercepta os reinos dos valores superiores” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 30). Não fosse somente isso, toda essa ânsia destemida passaria “mesmo a equivaler a uma completa insensibilidade, liberdade sem peias, atrevimento e falta de escrúpulos” (*Idem*). Destituído do verdadeiro amor, limitado ao prazer viril, Fausto, com Mefistófeles, percorre um “perigoso deslocamento em profundidade, acarretando, por assim dizer, a degradação da natureza humana” (*Idem*), como podemos ver nesta fala do Doutor: “[...] Saciemo-nos no efêmero momento,/ No giro rápido do evento!/ Alternem-se prazer e dor,/ Triunfo e dissabor,/ [...] Patenteia-se o homem na incessante ação” (v. 1754-1759). Como Dioniso¹⁵⁶, Fausto é “solitário e prepotente”, a todo momento tenta livrar-se das fronteiras limitadas deste mundo – como os costumes e as leis –, mas sem que necessariamente tenha que se privar dos bens (materiais, sensuais e estéticos) que ele possa oferecer. Como o próprio Goethe afirma, em diálogo com Eckermann em 1825, Fausto “é um indivíduo tão estranho que só muito poucos homens são capazes de sentir as suas condições íntimas” (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d], p. 96).

Fausto, o ser considerado da desordem, das orgias e da destruição, também é considerado o homem da negação cínica: “Que importa 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, devera,/ Se há, no Além, ódio, amor, estima,/ E se há também em tais esferas/ Algum “embaixo” e algum “em cima”” (v. 1660-1670). Apesar de toda essa multiplicidade em apenas um único indivíduo, o Doutor também é o ser da transformação e da dinâmica, da metamorfose e da renovação: “A agitação interna de Fausto é em última análise de Goethe e do homem, em

¹⁵⁶ Ver também na seção 1, “Introdução”.

geral” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 77); é uma perturbação do estado de alma que movimenta e cria o novo. Em outras palavras, Fausto é vivaz, e sua existência não se limita ao nada (*Nichts*); como expressa Berman, “a força vital que anima o Fausto goethiano [...] é um impulso com desejo de *desenvolvimento*” (BERMAN, 1986, p. 41). Dessa forma, a vida do herói pactuário não se resume a meras e gratificantes experiências ou a um afunilamento que chegue à total destruição humana: “O que Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior” (*Idem*); e, nesse processo de transformação, “de desenvolvimento”, nem mesmo a ruína de seu próprio eu pode ser poupado¹⁵⁷.

Observamos, com efeito, que, no eterno masculino de Fausto, também há uma efetividade vivificada que se funde ao eterno humano¹⁵⁸. Toda a atividade ilimitada do Doutor, “sua ambição incontestável, sua paixão dionisíaca e seu desassossego” (RINTELEN, *op.cit.*, p. 30) fazem-no também conduzir-se pelo eterno bem e para a eterna beleza; se assim não fosse, a cada encontro consigo mesmo, a cada reflexão, a cada momento de se refugiar na natureza, seria desastroso, e não lograria a revitalização de seu ser, de sua existência. Um ser destinado à pura degradação humana, não poderia (tampouco conseguiria) ser arrebatado pelo amor, ou diante da natureza, como foi Fausto na cena *Floresta e Gruta*: “[...] Nos ares, na água, os meus irmãos, me ensinas./ [...] Então me levas à tranquila gruta./ Revelas a mim mesmo, e misteriosos/ Prodígios se abrem dentro do meu peito./ [...] Mas nunca é dada a perfeição ao homem,/ Ah! como o sinto agora! A esse êxtase/ Que mais e mais dos deuses me aproxima [...]” (v. 3227-3242). Essa fascinação e esse encontro consigo mesmo que a natureza permite a Fausto, demonstram que o seu “anelo de abarcar tudo, conhecer tudo e tudo gozar” (*Idem*) não é a representação do humano existente, mas é apenas o começo para que, na obra de arte, seja possível uma etapa mais elevada, superando o que outrora foi limitado pelo tempo, pela infelicidade e pela própria sede ao saber que não mais lhe encanta. Fausto, “na tragédia do erudito”, estava absorvido por “uma negra aflição”, por uma

¹⁵⁷ Com base em Freud, Terry Egleton interpreta de outro modo o desejo de poder de Fausto: “Observando o Fausto de Goethe construir suas represas e diques para resgatar a terra do domínio do oceano, Mefistófeles murmura em cínico a parte: ‘E, ainda assim, é para nós que estás trabalhando’ (Parte 2, Ato V), referindo-se às forças do inferno. [...] Entretanto, as palavras de Mefistófeles podem também indicar que o desejo de dominar a natureza é a agressividade ou a pulsão de morte voltada para o exterior e, portanto, ironicamente cúmplice do próprio caos e do nada que ela luta para superar. De fato, o próprio Mefistófeles levanta o argumento de que a criação infinita envolve aniquilação sem fim. O que foi realizado está completamente encerrado e, portanto, é negado, como se nunca tivesse se cumprido. A inesgotável paixão do homem faustiano por realização é também uma paixão insaciável pelo nada” (EGLETON, 2013, p. 339). In: __ *Doce violência. A ideia do Trágico*.

¹⁵⁸ Ver seção 1, “introdução”.

tristeza profunda de espírito: “[...] Não é o pó o que aqui, de cem estantes,/ A alta parede me restringe?/ Que de montões de traste, sufocantes,/ Neste âmbito de traças e bolor me cinge?/ Posso encontrar aqui o que me falta?/ Devo em mil livros, ler, talvez,/ [...] Sedento de verdade, erradiço, infeliz,/ Buscava a luz pela penumbra afora?/ Vós, instrumentos, ai! de mim escarnecei:/ Estava eu no portal, servir-me-íeis de chave;/ Mas, com cilindros, palhetões, cinzéis,/ Não removeis nenhum entrave [...]” (v. 656-681). Mesmo desiludido, o Doutor “é um humanista na acepção verdadeira; nada do que é humano lhe é estranho –, ele fez tudo o que pôde para aperfeiçoar sua capacidade de pensar, sentir e ver” (BERMAN, *op.cit.*, p. 43), que, não obstante, isola-se do mundo e do outro: “Sua cultura desenvolveu-se no sentido de divorciá-lo da totalidade da vida” (*Idem*). Exprime Fausto a Mefisto: “Sinto-o, amontoei debalde sobre mim/ Todos os bens da inteligência humana,/ E quando estou a descansar, no fim,/ Novo vigor do íntimo não me emana;/ Não me elevei junto ao meu fito,/ Não me acheguei mais do Infinito” (v. 1810-1814).

Ao pactuar com Mefistófeles, Fausto (re)começa e, numa total entrega, deixa o passado, projeta o futuro e se deleita no presente: “[...] Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,/ [...] Quero gozar no próprio Eu, a fundo,/ Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,/ Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,/ E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser [...]” (v. 1765-1774). Para Berman, o pactuário passa por uma transformação que abrange o mundo físico, o moral, o social e econômico: “A heroicidade do Fausto [...] provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade a sua volta” (*Ibidem*, p. 42); além disso, não é uma mudança fácil, porém se torna significativa, já que rompe todas as barreiras que o limitam a “dar vôos altos”, por isso, conforme o autor acima, “o *Fausto* de Goethe é a primeira e ainda a melhor tragédia do desenvolvimento” (*Idem*); nesta obra, o poeta mostra o verdadeiro sentimento de humanismo, a verdadeira esfera do eterno-humano. E é por essa instância que o Doutor, depois de momentos de êxtase na *Noite de Valpurgis*, sofre e se arrepende por deixar Margarida desamparada e sozinha: “Na desventura em desespero! Miseravelmente errante sobre a terra e finalmente prisioneira! Encarcerada como criminosa, entregue a sofrimentos cruéis, a meiga, infausta criatura! [...] E a mim, no entanto, embalas com insulsas diversões, dela me ocultas o crescente desespero e a entregas, indefesa, à perdição!” (GOETHE, 2004, p. 491)¹⁵⁹. Nesse sentido, nas poucas e relevantes demonstrações de

¹⁵⁹ *Cena Dia sombrio, Campo*. Palavras de Fausto a Mefistófeles, produzidas em prosa por Goethe.

amor e de humanidade por parte de Fausto, notamos o autêntico e legítimo lugar do homem no drama poético de Goethe:

A compreensão do autenticamente humano com suas fraquezas e, simultaneamente, a valorização incondicional da dignidade humana estão a indicar que, para Goethe, a pessoa humana ocupa na natureza a mais elevada posição, passível sempre de aperfeiçoamento, tendo como ponto máximo de referência a Divindade (RINTELEN, *op.cit.*, p. 75).

Essa posição não seria diferente para um poeta como Goethe, que não só acreditava no humano, mas na capacidade deste de mudar, de transformar tanto o que na alma há de mais natural como também o que há de mais artificial. O ser está em constante devir e, por mais dolorosa que seja a metamorfose, como vimos em Margarida e em Fausto (que não está eximido da dor, da culpa, da tristeza e da solidão), ainda assim nada o impede de se livrar do mundo sombrio, solitário e afastado da natureza. Como afirma Goethe, “[...] é justamente tal obscuridade que encanta os homens, que se esforçam para a vencer, [...] e reagir perante todos os problemas insolúveis” (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d], p. 226).

Logo, o caminho que Goethe destinou a Fausto foi talvez melhor do que o de Gretchen, mas nem por isso deixou de ser árduo. Nessa figura paradoxal do Doutor, em que se revela o eterno masculino e o eterno humano, muitas vezes vimos um trajeto que ia “além da natureza e contra a natureza; [...] com perda do amor e da capacidade de amar” (OSTERKAMP, 2012, p. 54); atos violentos, “brutal escravização e violação da natureza e de seus habitantes na grande obra de colonização”. Fausto está à beira da total destruição, “da definitiva falência humana” (*Idem*). Mas esse não é o legado de homem nem do humano que o poeta alemão quer deixar à sociedade. Por intermédio “da generosa graça” do amor e da misericórdia infinitas, Goethe permite que Fausto encontre¹⁶⁰ “a unidade com a natureza – [...] a fusão de todos os homens com o todo da natureza, cujo brilho Fausto sentira na juventude mediante o “beijo do amor divino” e, na sua maturidade, por meio do amor de Margarida” (*Ibidem*, p. 55). Esse é o verdadeiro e onipotente amor; o mais elevado, o que abrange todas as esferas. Como o próprio poeta exprime, em Fausto há uma atividade cada vez mais alta e mais pura, cujo Amor Eterno, de cima, vem ao seu auxílio: “Isto está em harmonia com nossa concepção religiosa, que nos diz sermos capazes de atingir a bem-aventurança não somente pela nossa força própria, mas também pela ajuda da graça divina” (GOETHE *apud* ECKERMANN, [s.d], p. 314). Assim como Margarida, Fausto

¹⁶⁰ Cena do último ato, *Furnas montanhosas, floresta, rochedo*.

também se encontra, vive, angustia-se, mas, antes de tudo, liberta-se e novamente encontra o amor, o amor eterno ao lado daquela que nunca lhe abandonou: Gretchen.

5 CONCLUSÃO

Com vistas a uma análise mais consistente de nossa investigação do sujeito e da liberdade na tragédia de Gretchen, procuramos, desde o início, mostrar a peculiaridade da obra goetheana, não apenas pelo conteúdo que está além do contexto social, político, ético e estético do autor, mas também pela forma tão singular no tratamento da tragédia, já que é uma poesia que não engloba apenas um estilo, mas a junção de vários modelos, que vão desde a tradição grega até os versos alexandrinos e madrigais do século XIV (e outras referências do século XVIII). Por Goethe amalgamar várias épocas, optamos por uma metodologia inspirada na hermenêutica de Gadamer, pois essa nos permitiu intercalar o passado, o presente e o futuro sem que limitássemos nosso olhar a um período da história, da filosofia ou da sociologia, por exemplo. Goethe é o poeta que gosta de mesclar novos e antigos ideais, múltiplos gêneros, variadas formas, mas preocupado com uma meta clara: a elegância e a leveza nas obras. Isso não significa que suas produções sejam fáceis de entendimento; pelo contrário, segundo o poeta, “[...] quanto mais incomensurável e inapreensível para o entendimento se mostra uma produção poética, tanto melhor” (GOETHE *apud* GADAMER, 2010, p. 247). Este pensamento de Goethe foi confirmado ao longo da pesquisa, dada a dificuldade encontrada em interpretar e analisar uma obra monumental como o *Fausto*; a despeito, por mais incomensurável que seja uma poética, ela merece, pelo menos, uma tentativa de investigação viva e expressiva.

Nesse sentido, procuramos, em nossa pesquisa, perpassar os vários períodos importantes da vida de Goethe, desde o *Sturm und Drang* até o classicismo de Weimar, da influência de Rousseau ao debate, mesmo que singelo, com a modernidade. Com essas híbridas referências, pudemos ver em Goethe a importância do amor para a construção do sujeito moderno ético e reflexivo. Em função desse sentimento gracioso, considerado pelo poeta alemão em todas as esferas e instâncias – (corporal, sensual, “vulgar”, espiritual ou não) –, é que o homem alenta-se para a vida; se não fosse pelo amor, Fausto e Margarida seriam reduzidos ao nada (*Nichts*), a uma existência insignificante e vazia. Como afirma Gadamer¹⁶¹, com Goethe “o amor é descrito como

¹⁶¹ No contexto, Do curso espiritual do homem, *Estudo sobre poesias incompletas de Goethe* (1949). In: *Hermenêutica da obra de arte*.

a totalidade da tarefa própria ao homem e ao mesmo tempo como a elevação extrema de sua autoconfiança”. Com esse sentimento interior próprio, “o homem abarca um mundo” (GADAMER, *op.cit.*, p. 224). Mas, em Goethe, não é somente o amor que engrandece e eleva o ser; a dor, a angústia, o sacrifício e tantos outros sentimentos que assolam o homem são também importantes para arrebatá-lo a alma, concretizar a autonomia e a liberdade do sujeito. Goethe mostrou que é assim com Fausto e com Margarida; universalizando, sugere que o mesmo ocorre com todos os seres que habitam este universo. Sofrer para se redimir e se conhecer, alcançando a mais alta potência humana. Nesse âmbito do sofrimento, percebemos o quanto as discussões clássicas e as modernas foram relevantes para o poeta construir uma tragédia como a de Gretchen, na qual mostra as categorias antigas (como o trágico, a dor, o sacrifício, erro, etc.) operando com as figuras modernas (vontade, dever, culpa, dentre outras). Esse critério, digamos, mais “ousado”, permitiu a Goethe, por exemplo, não construir uma filosofia do trágico, mas vários momentos e várias situações trágicas dentro do drama. Nessa perspectiva, o elemento trágico torna-se mais amplo em relação à tradição grega, pois permite combinações múltiplas e inusitadas; desfechos infaustos como também reconciliáveis. Ausente de uma definição específica, a tragédia de Goethe não segue uma forma pré-definida como os dramas gregos, e, assim, como não há o trágico conceituado, não há um modelo único para suas tragédias, que vão desde um final infeliz, como o de *Estela*, *Clavigo* e *Egmont*, até um desenlace ao modelo da tragédia de Gretchen, com ajuste para seus personagens.

No drama de Margarida, constatamos ainda que o dever e o querer passam a corroborar para a constituição do sujeito trágico, porquanto a maior parte das situações trágicas ocorre porque ora o dever quer sobrepor-se ao querer, ora o contrário. E nesse embate, o que temos são grandes momentos de angústia vivida pelo ser, pois não é fácil destituir-se da vontade e dos desejos, como também não é tranquilo nem suave enfrentar um conjunto de regras e obrigações, como fizera Gretchen, que acabou pagando sua dívida com a sociedade por meio da própria morte. Apesar dos instantes trágicos no drama de Margarida, da luta fervorosa entre dever e querer e do desvelar da realidade cindida e degradada do homem, repleto de dor e sofrimento, o poeta alemão vai, aos poucos, mostrando ao leitor/espectador o outro lado da redenção: o da possibilidade que há de transcender essa realidade e mudar toda uma condição de aprisionamento, evitando, assim, a completa cessação do ser. Em Goethe, sempre vigora para o

homem outra saída que o permite elevar à verdadeira dimensão humana, à legítima liberdade e à legítima capacidade de se governar.

Desde o início da análise do drama de Gretchen, procuramos acentuar a importância dos sentimentos para a formação do caráter do homem, de seu *éthos*, isso porque os sentimentos são, a despeito de seu efeito de poder sobre o outro, movimento, evolução, transgressão ou, como acentua Berman, a possibilidade de *desenvolvimento*. Não é apenas como “pura razão”, num contexto kantiano, que o homem move-se para o bem ou a boa vontade. Para Goethe, pensar, refletir e questionar são processos importantes e significativos para a humanidade, porém não são a única via direta do esclarecimento que conduz os homens a uma determinação mais elevada. Ser é sinônimo de razão, mas correlacionado ao sentimento e ao desejo. Desse modo, como o homem não é mais inteiramente o indivíduo de natureza, pois constituiu a sociedade, assim a singularidade também deve ligar-se à universalidade, e a razão desenvolver-se, portanto, com a multiplicidade dos sentimentos. Logo, “o poder da razão sobre si mesma é uma das ilusões do pensamento moderno” (GADAMER, *op.cit.*, p. 216), que não encantou Goethe, mas, pelo contrário, serviu de ponto de referência para dela e de todo racionalismo (imoderado) o poeta distanciar-se, não por levar o homem ao erro, mas por conduzi-lo ao extremo. Essa distância pode ser vista em Fausto e em Gretchen, já que neles não encontramos puro sentimentalismo nem um ilimitado racionalismo. Diferentemente do que se possa conjecturar, a liberdade em Goethe está jungida ao conhecimento e ao sentimento: por esses dois meios, “o homem se livra de certas ilusões e da estreiteza de certos pensamentos” (GALLO, 1988, p. 14) e, ao mesmo tempo, ganha autonomia.

No entanto, apesar de Margarida e Fausto constituírem seres mistos de sentimento e razão, eles também são sujeitos da ação trágica, propícios ao erro e de um querer nem sempre favorável. Não obstante, souberam verdadeiramente amar, dentro do limite de cada um e souberam resgatar novamente a existência do amor: Fausto pela via do desejo, do fruir incessante; Gretchen pelo eterno feminino que perpetuamente acolhe. Sempre caminhando por lados opostos, os enamorados foram ligados por um eixo comum: o amor. Mas essa conexão somente foi possível por causa de outra figura importante, que une ao invés de separar, que resgata ao contrário de debilitar: a natureza. Influenciado pela “euforia rousseauniana”, Goethe consegue construir, em meio a tantas tribulações, um espaço idílico, especial para seus personagens verdadeiramente buscarem e encontrarem a pura essência. Sinônimo de ordem,

perfeição e harmonia, a natureza para Goethe é energia transformadora ilimitada, por meio da qual o ser age e reconhece seus próprios limites. E é no quarto simples de Margarida, na *Floresta e gruta* e nas *Furnas montanhosas*, que Fausto tem seu momento de entrega, de revigoração. Já Gretchen estava acostumada com o ambiente simples e natural, mas somente disso se apercebe quando conhece a corrupção humana. Porém novamente Margarida afasta-se do mundo degradado e corrompido e, no “sagrado asilo”, totalmente distante das formas de poder, de manipulação do ser, de uma sociedade viciosa, ao molde de Rousseau, a heroína, mais uma vez, encontra-se; e, nesse encontro consigo mesma, que é significativo, ela se redime e se salva dessa sociedade “justiceira e impiedosa”. O resgate de Gretchen está longe dos modelos modernos, da liberdade física, mas muito próximo da “hoste sublime”, do poder eterno e infinito, ou seja, da liberdade espiritual.

Contudo, a verdadeira grandeza humana constituída e revelada por Goethe nas figuras de Fausto – um pactuário, já convencido da eterna perdição – e na de Gretchen, a verdadeira protagonista da história, é a combinação do amor humano com o amor divino e misericordioso. Por mais que Mefisto tente assumir o papel principal levando Fausto à dimensão moderna do homem guiado exclusivamente para o conhecimento de tudo e de todos, é Margarida que mantém o “fôlego humanista e simbólico de Goethe” (BARRENTO, 1984, p. 113), da força da fé e da bondade contra o mal. A jovem é sinônimo de dor, de sofrimentos e de erro, mas está repleta de existência e também de acertos. Por mais que Gretchen, no início, não tenha consciência plena da situação com a qual se envolve, no final do drama é ela quem prepara a salvação de Fausto; por ela, o Doutor dissipa sua alma material e deixa prevalecer apenas a espiritual.

Margarida é o ser, em termos nietzschianos, que representa o apolíneo, a luz, a medida, a beleza e as forças equilibradas contra o dionisíaco de Fausto – que se move pela desproporção, pelo instintivo, pelo arrebatamento confuso e anárquico. Símbolo da transfiguração, Gretchen é o movimento que cria o novo; que torna possível, pelo feminino implacável e irreduzível, a queda do eterno masculino, deixando, dessa forma, transluzir o eterno humano. Mas isso somente é possível porque há seres que são capazes de se envolver, de se deixar ser acolhidos e recebidos. Em todos os lugares pelos quais Fausto passa, em todas as “insulsas diversões”, nas mais belas e excitantes aventuras, em nenhuma recebe acolhimento e doação gratuitos como faz Gretchen, nem mesmo seu deleite com Helena é compatível com a graça fidedigna, mesmo depois de tantos infortúnios, que Margarida proporciona. Dessa forma, Fausto, muito mais do que herói, é um

sujeito trágico a caminho da destruição; Margarida, muito mais do que uma figura trágica, é uma heroína a caminho da liberdade. Por nunca perder seus reais motivos de vida e de crença, Gretchen vai modificando seu comportamento como tudo o que se referia à moral, à religião, à política e à liberdade estética, conjugando sempre sentimento e razão.

Muitas interpretações sobre o Doutor Fausto, desde a primeira, relatada em 1587, até os tempos contemporâneos, denotam e classificam Fausto sob as mais variadas dimensões. Como endossa Bloch, Fausto representa a figura “paradigmática do homem que ultrapassa limites, do *homo utopicus*” (BARRENTO, *op.cit.*, p. 110). No entanto, o legado de Gretchen é mais restrito, embora seja a personagem goetheana que condense, em sua desventura, os contrastes que assolam o mundo moderno e suas tensões. É claro que Gretchen e as suas escolhas infelizes não existiriam se Fausto não a tivesse encontrado, como também o contrário: não haveria o eterno feminino se não houvesse a quem acolher, a quem amparar e quem agradecer. Logo, Fausto está para Margarida assim como a jovem está para o Doutor, e nessa história de heróis, situações trágicas, paixão e dor, desacertos e acertos, sempre prevalece o amor, não o degradado, mas o passível de transformação e renovação. Pelos sentimentos de alento que vigoram no drama de Gretchen, Goethe não construiu, de modo geral, uma “visão tirânica da liberdade” (GALLO, *op.cit.*, p. 19) e, muito menos, do ser. Mas, como um homem clássico e romântico que Goethe era, literato e filosófico (sem o querer ser), cientista e poético, protestante e católico, o poeta construiu uma obra voltada para a natureza e para o mundo, para o homem e para Deus. Porém, diante de tudo isso – de sessenta anos de escrita e de oitenta e três anos unindo vida e obra –, o que sempre está em jogo é o sentimento mais sublime: *o amor (eterno)*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Lúcia Camargo de. **Gaia**: o feminino em estado bruto. São Paulo: Vetor, 2005.

ARISTÓTELES. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. Organizado por Rodrigo Duarte.

BARRENTO, João (Org.). Fausto: as metamorfoses de um mito. In: _____. **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apaginastantas, 1984. p. 107-137.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio Janeiro: Zahar, 1978.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe e Ana Maria. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORNHEIM, Gerd A. Estudo introdutório. In: _____. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975. p. 7-34.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

CASSIRER, Ernst. **A questão**: Jean Jacques Rousseau. Trad. Erlon José Paschoal; Introd. Peter Gay. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999. (Biblioteca básica).

_____. **Rousseau, Kant, Goethe**. Two essays. Trad. do alemão por James Gutmann, Paul e John Herman. [S. l.]: Princeton University Press, 1970.

CASTRO FILHO, Cláudio de Souza. A recepção da *Poética* no Fausto de Goethe. **AISTHE**, Rio de Janeiro, n. 2, p.114-122, 2008.

CASTRO, Manoel Antônio de. O pacto: a poética do amor. In: NEVES, José Alberto Pinho; NOGUEIRA, Nícea H. (Coords.). **João Guimarães Rosa**. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2012. p. 187-220.

DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 21, p. 7-21, 1997.

ECKERMANN. **Conversações de Goethe com Eckermann**. Trad. Luís Silveira. [S.l.]: Vega, [Sem data]. (Col. Outras obras).

EGGENSPERGER, Klaus. Gretchen e Gabriela: do destino da protagonista no Fausto de Goethe e no romance Gabriela, cravo e canela de Jorge amado. In: GALLLE, Gelmut; MAZZARI, Marcus (Orgs.). **Fausto e a América Latina**. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 363-377

- EGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. São Paulo: Ed. da UNESP, 2013.
- FREITAS, Jacira. **Os descaminhos da civilização na perspectiva rousseauiana**. São Paulo, 2012. No prelo.
- FRÓES, Leonardo. A puberdade repetida e a obra plural de Goethe. In: ____ **Goethe**: trilogia da paixão. Porto Alegre: L&PM; Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Trad. Marcos Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GALLO, Sergio. **A liberdade de Goethe**. Rio de Janeiro: Zoomgraf – K, 1988.
- GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Ed. da USP, 1974. (Col. Estudos).
- GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Loyola, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia: primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall; apres., coment. e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2004.
- _____. **Fausto**: uma tragédia: segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall; apres., coment. e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2011.
- _____. A puberdade repetida e a obra plural de Goethe. In: ____ **Goethe**: Trilogia da paixão. Trad. e ensaio de Leonardo Fróes. Porto Alegre: L&PM; Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. **As afinidades eletivas**. Trad. Leonardo Froes. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- _____. **Escritos sobre arte**. Trad. Marco Aurélio. Werle. São Paulo: Humanitas, 2008.
- _____. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____. Shakespeare e o sem fim (1826). In: _____. **Escritos sobre literatura**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- _____. **Memória**: poesia e verdade. Trad. Leonel Vallandro. Brasília: Ed. da UNB, 1996.
- _____. **Memória**: poesia e verdade. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1971.
- _____. **Estela**: tragédia. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1949a.
- _____. **Clavigo**: tragédia. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1949b.
- _____. **Egmont**: tragédia em cinco atos. Trad. Hamilcar Turelli. São Paulo: Melhoramentos, 1949c.

- GRAMMONT, Guiomar de. **Dom Juan, Fausto e o judeu errante em Kierkegaard**. Petrópolis: Catedral das Letras, 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. **Cursos de estética**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Ed. da USP, 2000. v. 2. (Col. Clássicos; 18).
- _____. **Curso de estética: o belo na arte**. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Col. Paideia).
- HERRERO, Francisco Javier. A ética de Kant. **Síntese**, Belo Horizonte, v. 28, n. 90, p. 17-36 2001.
- HOUAISS. Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Ed. Objetiva, 2007.
- KANT, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Lisboa: 70, 1986.
- KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de Angústia**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1968.
- KONDER, Leandro. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- LEMINSKI, Paulo; ASSUNÇÃO, Itamar. **Dor elegante**. Disponível em: <<http://www.vidaempoesia.com.br/pauloleminski.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2013.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1917. v. 32. (Col. Debates).
- LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. **Goethe y su época**. Trad. Manoel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MARTINS, Shirley Mônica Silva. **Dramaticidade e tragicidade nas adaptações fílmicas de Carmem de Mérimée**. 2008. 269 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, UFPB, João Pessoa.
- MAZZARI, Marcus Vinícius. Apresentação, comentários e notas. **Fausto: uma tragédia: segunda parte**. Jenny Klabin Segall. São Paulo: 34, 2011.
- _____. Apresentação, comentários e notas. **Fausto, uma tragédia**. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: 34, 2007.
- MONTEZ, Luiz Barros. Sobre o mito de Fausto. **Revista Brasileira de Estudos Germanísticos**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 88-102, 2002.

MOURA, Magali dos Santos. Os impulsos de vida e morte no Fausto de Goethe e construção de uma dinâmica orgânica. **Tessituras, interações, convergências**, São Paulo, não paginado, jul. de 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/>>. Acesso em: 10 de out. 2012.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Riobaldo, Siruiz e a moça virgem**. São Paulo: [S.I.]. No prelo.

NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993. (Série Temas; 35).

OSTERKAMP, Ernst. Amor e violência: a natureza de Fausto. Trad. Daniel Bonomo. In: KESTLER, Izabela; MOURA, Magali dos Santos (Orgs.). **Fausto de Goethe no século XXI: questões fáusticas na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Apa Rio de Letras, 2012.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. O herói épico e o herói trágico. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 27, n. 76, p. 1-23, 1986.

PINHEIRO, Vitor Sales. Introdução. In: PLATÃO. **O banquete**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. da UFPA, 2001. p. 27-70.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. da UFPA, 2001.

REIS, Cláudio. Sobre um “individualismo” de Jean-Jacques Rousseau. **Filósofos**, Brasília, v. 5, n. 2, p. 3-34, 2000.

RINTELEN, Fritz-Joachim Von. **Goethe e vida**. São Paulo. Melhoramentos, 1949.

ROCHA JUNIOR, Newton Ribeiro. O mito de Fausto e Mefisto na literatura de horror contemporânea: os demônios pós-modernos em Hellbound Heart de Clive Barker. **ABRALIC**, São Paulo, não paginado, jul. 2008. Disponível em: Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/>> Acesso em: 24 set. 2011.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Col. Debates; 153).

_____. **Teatro alemão: história e estudos**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as ciências e as artes. Trad. Lourdes Santos Machado. In: _____. **Os Pensadores**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 15-320.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

_____. **Teoria da tragédia**. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder, 1964.

SCHMIDT, Jochen. **Goethes Faust, Erster und Zwiter Teil**: Grundlagen –Werk – Wirkung. München: Beck, 1999. p. 149-209.

SCHWEITZER, Albert. **Goethe quatro discursos**. Trad. Pedro de Almeida Moura. São Paulo: Melhoramentos, 1950.

STAROBINSK, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004 (Col. Estéticas).

VALÉRY, Paul. Discurso em honra de Goethe. In: BARBOSA, João Alexandre (Introd. e Org.). **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 33-48.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET-VIDAL, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Estudos; 163).

THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011. v. 821.

TREVELYAN, Humphry. **Goethe & the Greeks**. New York: Cambridge Univ. Press, 1942.

TORRES, Raúl. Goethe y Platón. **Tópicos**, Guadalupe, n. 24, p. 211-126, 2003. Disponível em: <<http://topicos.up.edu.mx/topicos/wp-content/uploads/2012/12/TOP24>>. Acesso em: 20 de jun. 2013.

WATT, Ian. **Os mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WERLE, Marco Aurélio. A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe. **Discurso**, São Paulo, v. 31, p. 161-192, 2001. Disponível em: <www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discursos32>. Acesso em: 2 set. 2011.

_____. Winckelmann, Lessing e Herder: estética do Efeito? **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 23, p. 19-50, 2000.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Estudos introdutórios de Gerd A. Bornheim. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.