

O RENASCIMENTO NO FAUSTO DE GOETHE: A CONFORMAÇÃO DO REALISMO NO MEIO TRÁGICO

EL RENACIMIENTO EN EL FAUSTO DE GOETHE: LA CONFORMACIÓN DEL REALISMO EN EL MEDIO TRÁGICO

Thiago Oliveira Gonzalez Lopez¹

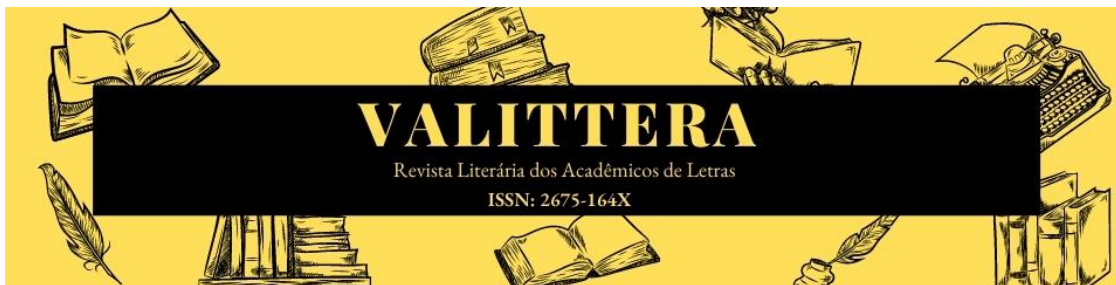
RESUMO: Nas duas partes de *Fausto* (1808 e 1832), Goethe (1749 – 1832) traça o percurso trágico de seu personagem desde a Idade Média, solo no qual se encontra o autor, até os princípios da modernidade, cujos passos iniciais são observados no início do século XIX. Entre estes dois momentos históricos, contudo, se encontra a passagem do personagem pelo Renascimento, momento no qual as concepções de tempo e espaço aparecem dissolvidas em estratégias literárias - estas peculiares na tragédia. Deste modo, configurada a condição histórica na qual se encontra Goethe, propõe-se uma leitura das categorias estéticas por ele conformadas para a materialização poética de um espaço, de um tempo e, por conseguinte, de uma ação à luz de uma perspectiva realista. A partir da tragédia *Fausto*, o artigo se estrutura pelos elos da crítica literária, de onde se compreende a peculiaridade da literatura enquanto arte; e da historiografia, na medida em que se observa a maneira com a qual o homem se relaciona com seu espaço circundante em seu tempo, e edifica a si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Fausto; Goethe; Realismo; Renascimento.

RESUMEN: En las dos partes del *Fausto* (1808 y 1832), Goethe (1749 - 1832) traza el curso trágico de su personaje desde la Edad Media, suelo del autor, hasta los inicios de la modernidad, cuyos pasos iniciales se observan a principios del siglo XIX. Sin embargo, entre estos dos momentos históricos se encuentra el paso del personaje por el Renacimiento, momento en el que las concepciones del tiempo y del espacio aparecen disueltas en estrategias literarias - éstas propias en la tragedia. Así, configurada la condición histórica en la que se encuentra Goethe, proponemos una lectura de las categorías estéticas conformadas por él para la materialización poética de un espacio, de un tiempo y, por tanto, de una acción a la luz de una perspectiva realista. A partir de la tragedia *Fausto*, el artículo se estructura por los vínculos con la crítica literaria, desde la que entendemos la peculiaridad de la literatura como arte; y con la historiografía, en cuanto observamos el modo en que el hombre se relaciona con su espacio circundante en su tiempo, y se construye a sí mismo.

PALABRAS CLAVE: Fausto; Goethe; Realismo; Renacimiento.

¹ Graduado em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal Fluminense – Brasil, com período sanduíche em Universidad de Málaga – Espanha. E-mail: thiagolopez@id.uff.br.



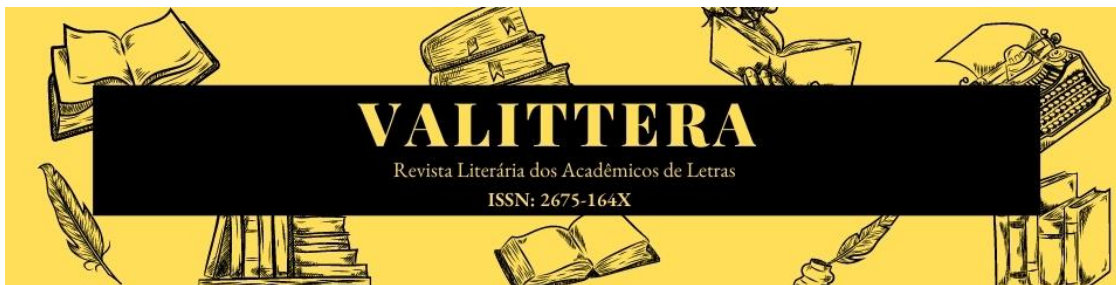
1 INTRODUÇÃO: A LEITURA DO *FAUSTO*

A identificação da autoria da obra expressa desde o título do artigo é, para além de uma referência usual, uma necessidade de contextualização do recorte aqui estabelecido, onde se busca uma leitura sobre à maneira goethiana de conceber a literatura. O elo da tragédia fáustica se ancora na realidade desde o primeiro momento em que se escolhe este como personagem seu, uma vez que se atrela a este a vida de um homem real: estima-se que Fausto tenha vivido entre a segunda metade do século XV e primeira do século XVI, na Alemanha (WATT, 1996), e tenha despertado relevância na sociedade alemã por seus argumentos de feitiçaria – como pode se observar em registros informais de Lutero que o denomina de “diabo” (BUENO in MARLOWE, 2018).

O tensionamento de cunho religioso se torna, posteriormente, motivo pelo qual Fausto se incorpora ao imaginário popular alemão na forma de lenda e, por este motivo, solo fecundo para a produção literária alemã – e, posteriormente, internacional. O primeiro registro literário de *Fausto* possui autoria anônima, em 1587 (MAZZARI in GOETHE, 2014), onde há um forte engajamento religioso posto; disto, emerge o ideal do pacto diabólico, que será o vínculo entre manifestações artísticas europeias, como na versão de Christopher Marlowe (1565 – 1593), e mesmo no Brasil, presente em *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa (1908 – 1967).

Em Goethe (1749 – 1832), uma vez difundida a estória de Fausto, ocorre semelhante reverberação do pacto, quando é com Mefistófeles, ou a personificação do diabo, que o protagonista divide toda o seu percurso trágico, nas duas partes (1808 e 1832) e nos capítulos e atos contidos e respectivos. A costura deste trato em Goethe, que se apresenta em um cenário de disputa, tem como prerrogativa o desejo de Fausto por um conhecimento efetivo da realidade, onde: se um dia ele expressar um verdadeiro teor de prazer, sua alma será destinada à Mefistófeles, isto é, ao diabo.

Ainda que este acordo pudesse alavancar a tragédia para diversos princípios argumentativos subjetivistas e distantes de uma compreensão da realidade, o trânsito de Fausto e suas inquietação estão, sim, dispostas a partir de sua figura, mas em estrito diálogo



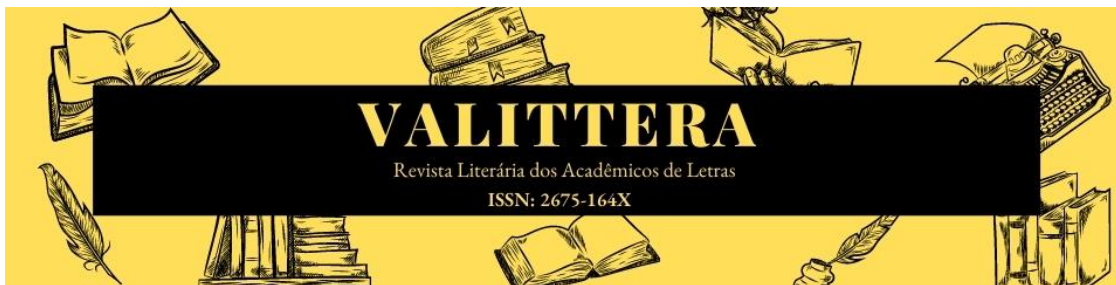
com seu entorno imediato. Desta maneira, o autor se posiciona diante de fecunda oportunidade de compromisso com a vida cotidiana no interior de sua obra, cuja escolha resulta em uma literatura realista, como quando “Gorki diz, cheio de razão, que as lendas como esta do *Fausto* não são *fruto de fantasia*, se não *exageros perfeitamente legítimos e necessárias dos feitos reais*.” (LUKÁCS, 1970, p.345).

Ainda com George Lukács (1885-1971)², obtém-se que entre estas duas esferas, a *fantasia* e os *feitos reais*, para além de uma escolha formal, posiciona-se em referência às dimensões peculiares da própria conformação artística, na literatura, em específico, pela construção narrativa. Na medida em que o argumento literário advém de uma realidade fenomênica efetiva, encontra-se ainda em aberto um salto qualitativo para o escritor, uma vez que

a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes à personagens. (ARISTÓTELES, 2015, p.97).

A partir da concepção universal, se resgata o movimento de a arte partir de um específico particular histórico e se alçar a capacidade de emocionar diferentes particulares outros, isto é, poder alcançar uma densidade catártica ainda que em cotidianos diferentes em espaço, tempo e nas diversas implicações culturais de determinações decorrentes. A maneira com a qual Goethe transita nessas esferas pode ser observada em Lukács (2011, p.249), quando Hegel é mencionado a partir de sua percepção sobre a peculiaridade do gênero tragédia na qual, “embora a história universal descreva uma curva sempre ascendente, este percurso é cheio de contradições; conflitos trágicos, trágicos fracassos de indivíduos e de nações assinalam as suas etapas e inflexões”; em seguida, *Fausto* é apontado por Lukács como um exemplo expressivo desta afirmação hegeliana.

² O filósofo húngaro possui de sua trajetória intelectual estudos relacionados ao campo literário, sobretudo em seu início, e que se desdobra na investigação da peculiaridade artística presente em sua *Estética* (1963). Destaca-se aqui, contudo, *Estudos sobre o Fausto* (1940).



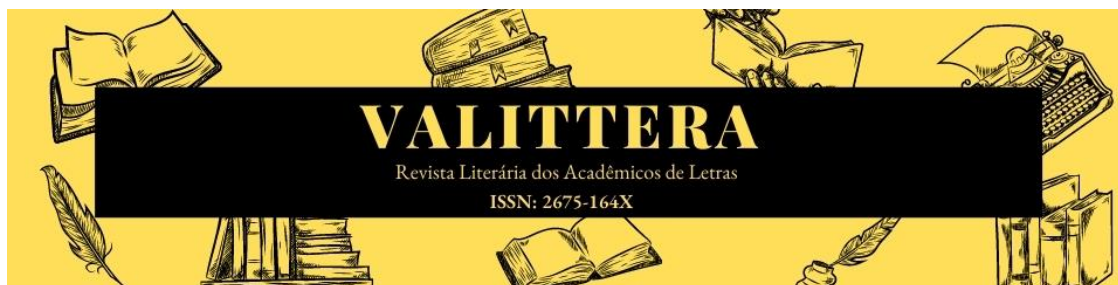
À luz desta consideração, pode-se elencar uma série de tragédias nas quais Fausto está submetido, do início ao fim da obra. Destaca-se a inquietação fundamental e insaciável do personagem pelo *conhecimento universal*, ainda muito distante de satisfação naquela religiosa atmosfera gótica medieval, apesar de todo estudo; o seu amor por Margarida, trama fundamental da primeira parte da tragédia, que acarreta em mortes e decepções. A segunda parte, em andamento mais objetivo (GOETHE in ECKERMANN, s/d), retoma as sequências trágicas com o declínio de regimes políticos e, em seu quinto e último ato, tentativas objetivas na realidade restritas à frustração da própria contradição humana. O recorte estabelecido no artigo, no qual captura o momento renascentista da tragédia, com maior precisão no ato III da segunda parte, se articula com a esfera desses conflitos observados na primeira parte, que se situa na Idade Média, e no último ato da segunda parte, na era Moderna.

Na medida em que o sistema feudal se encontra tensionado pela inquietação popular e cada vez mais ineficiente pelos limites postos a nova configuração burguesa que se aproxima, Fausto recebe uma demanda de outro personagem, o Imperador. Dentre as poucas opções que restam a este, coube à recuperação da imagem de Páris e Helena, o casal homérico, a oportunidade de despertar neste inquieto particular com um auxílio catártico para uma recomposição unitária dos membros da corte – e o restabelecimento de uma dimensão coletiva para reprodução do *páthos*³ feudal. O experimento será possível pela *lanterna mágica*⁴, com a qual o casal grego pode ser projetado no Palatinado Imperial, o que desperta uma surpresa em Fausto: com a premissa tecnológico, permite-se a experiência de encantamento por Helena, ou o ideal grego que naquele instante se apresenta pela personagem.

É por meio desta fascinação na qual o personagem está submetido que se torna irrevogável o encontro com Helena, mesmo diante das adversidades de tempo e espaço que estão postas aos personagens. Para Mefistófeles, a quem lhe está assegurado uma intervenção

³ Atribui-se à *Páthos* aqui, a partir de Hegel (in LUKÁCS, 2011, p.208), “as potências gerais que não se manifestam apenas para si, em sua independência, mas que são igualmente vivas no coração humano e agitam a alma humana até em suas mais profundas regiões.”

⁴ Recurso tecnológico de projeção com origem no século XVII.



peculiar na realidade literária, a realização do desejo de Fausto é, antes de tudo, uma oportunidade para que seja, enfim, conformado esse prazer que precisa fornecer ao seu pactuário. Com isto, ambos irão a Esparta no período Medieval e, desde o mar, surge Helena, de volta às suas terras de origem.

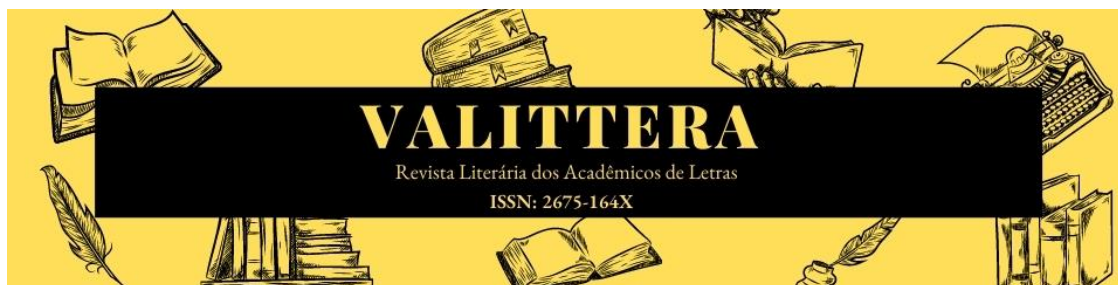
Desta forma, se estabelece as determinações prévias para a leitura crítica da maneira pela qual Goethe se utiliza das possibilidades poéticas para tornar possível este encontro, de modo a se incorporar dentro da perspectiva realista – o que se configura pelo “traçado preciso dos detalhes necessários em sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nestes detalhes. Mas a história narrada é conscientemente não realista e, sim, fantástica.” (LUKÁCS, 2011, p.215).

2 A CONSTRUÇÃO DO ARGUMENTO: A NOITE DE VALPÚRGIS CLÁSSICA

Extasiado após a aparição virtual de Helena no Palatinado Imperial, Fausto sofre desmaio e, por isto, é conduzido inconscientemente até seu quarto, gótico e análogo à oprimida circunstância que limita seus passos investigativos. Esta é a oportunidade para que Goethe possa compor um novo personagem que se soma ao descolamento à Grécia: Wagner, auxiliar de Fausto na tragédia, é um exímio cientista e, desde o momento em que seu amigo vai em aventura com Mefistófeles, pôde desenvolver Homúnculo, um homem de proveta que ganha uma *semivida* a partir deste momento.

Ao ver Fausto, este recém ser artificial pode identificar os sonhos que o atordoado homem apresenta, envolto nas possíveis maravilhas que estão postas em um mundo clássico; por conseguinte, está evidente para Homúnculo que a realidade Medieval, na qual se encontram, não será capaz de garantir-lhe qualquer satisfação – o que em muito preocupa Mefistófeles. Desta forma, de modo a garantir uma solução para este embrolho, a próxima Noite de Valpúrgis Clássica se torna o possível que permita novos ares ao denso ambiente da Idade Média.

A qualificação de ‘clássica’ tem, por finalidade, a diferenciação da tradicional Noite de Valpúrgis, uma festividade tradicional cristã na Alemanha, cujo objetivo era evangelizar

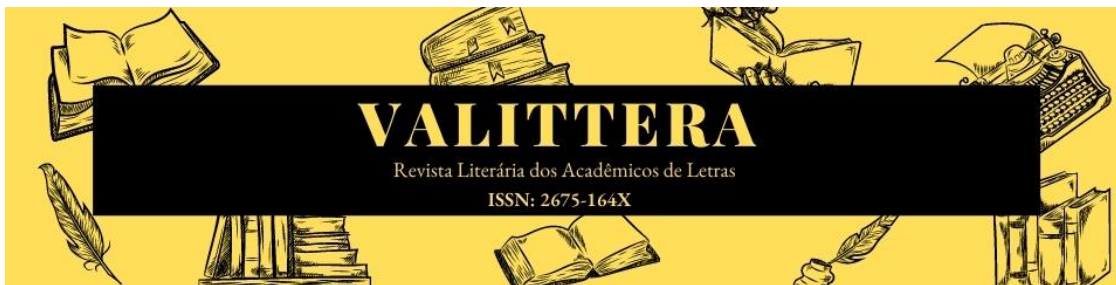


os germânicos. Por este ato, creditava-se nos dizeres populares que, em resposta, bruxas e figuras demoníacas se reuniam no alto da montanha em oposição, isto é, atmosfera propícia para Mefistófeles conduzir Fausto à expectativa de seu deliciar em desejos carnis. O objetivo de fazer com que seu companheiro esquecesse Margarida, seu grande amor, e tornar a se satisfazer pelo desejo carnal, no entanto, não surte o efeito desejado e esta nova noite clássica aparece como uma nova estratégia.

Entre suas conversas com o também alemão e escritor Eckermann (s/d, p.283), Goethe ilustra que “a primeira *Noite de Walpurgis* é monárquica, pois o Diabo aparece respeitado e como chefe supremo indiscutível. A clássica, porém, é republicana, pois todos se colocam lado a lado no mesmo plano, e não há subordinação nem preocupação de uns com outros.” Este caráter de interação livre é o elemento capaz de fazer com que eles típicos, isto é, que os personagens se identifiquem socialmente na medida em que “manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual.” (LUKÁCS, 2011, p.211).

Na nova festividade estão Homúnculo, Mefistófeles, Fausto e uma série de figuras pré-socráticas e mitológicas, portanto: análogos aos conflitos possíveis de criação da vida, Homúnculo se une aos filósofos Tales e Anaxágoras; Mefistófeles com seus pés animais, confronta sua perversidade com a sábia e ingênua, mas também ativa, Esfinge. Em ambos os casos há um prelúdio dos dilemas de Fausto que, se por um lado se guia por sua curiosidade de investigador, por outra deverá se reconhecer dentro dos limites do abismo temporal entre a Idade Média e a Antiguidade Clássica. Como o motivo soberano deste movimento à ao solo clássico, essa dupla abordagem, a investigação e o limite, estará presente no encontro de Fausto e Helena.

Por meio da atmosfera que a noite festiva pode proporcionar, Goethe inclui espacialidades, de referência natural, como o rio Peneu e, por fim, “as enseadas rochosas do mar Egeu o cenário para o momento culminante da festa: a celebração hínica e apoteótica do Belo, de Eros e também de gênese da Vida.” (MAZZARI in GOETHE, 2007, p.346). Este movimento goethiano, de levar os personagens medievais até o solo grego, diverso do



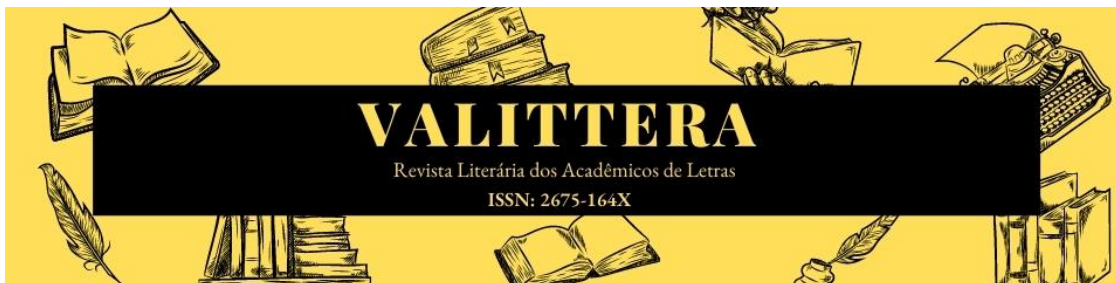
que ocorre na tradição popular (*ibidem*), evidencia a importância da concepção de espaço para a composição literária e âmbito de atuação e interlocução humana. Isto se amplifica no que se confirma em BAKHTIN (2020, p.233): “Goethe procura antes de tudo e encontra o *movimento visível do tempo histórico*, inseparável da ambiência (Localität) natural e de todo um conjunto de objetos criados pelo homem e substancialmente vinculados a essa ambiência natural.”

Goethe, contudo, diferente de seu personagem, não pôde conhecer o solo grego, uma vez que a Grécia se encontrava ocupada pelo Império Otomano e, por esta razão, não era segura para um visitante ocidental (SUMMERSON, 2006, p.96). A medida encontrada pelo escritor, portanto, foi partir em viagem à Itália (1786-1788), de onde buscou referências da Antiguidade a partir do Renascimento Italiano – o que lhe causou uma mudança até nos “ossos” (GOETHE, 1999, p.173), bem como estímulo para término de fragmentos antigos, entre os quais o próprio *Fausto* (LUKÁCS, 1970, p.357). Quanto à redação da Noite de Valpúrgis Clássica, credita-se de maior importância “a leitura, ao longo de sua vida, de escritores da Antiguidade – para citar apenas algumas influências que se fazem sentir aqui: Homero, Heródoto, os trágicos gregos (sobretudo Eurípedes), mas também o comediógrafo Aristófanes, filósofos pré-socráticos.” (MAZZARI in GOETHE, 2007, p.346).

É a partir deste contexto, portanto, que Goethe pôde conceber Helena, que emerge do mar Egeu, como a “encarnação suprema da beleza e, portanto, ‘último produto da Natureza que se intensifica continuamente’, conforme a expressão empregada por Goethe em seu ensaio sobre o grande nome do classicismo Johann Winckelmann. (1717-1768)” (MAZZARI in GOETHE, 2007, p.547).

3 FAUSTO EM ESPARTA, HELENA NA IDADE MÉDIA

A materialização do Renascimento na tragédia tem como princípio ativo não um retorno de Fausto no tempo, mas um deslocamento no espaço, enquanto cabe à Helena o retorno, no futuro medieval, à cidade de Esparta. A estratégia utilizada por Goethe, portanto, propõe uma leitura de espaço, tempo e ação que carecem de unidade e, com isto, determinam



que seus personagens tenham modos de articulação *fantásticos*. Em resposta, o escritor define apostar na objetividade do seu escrito, uma vez que

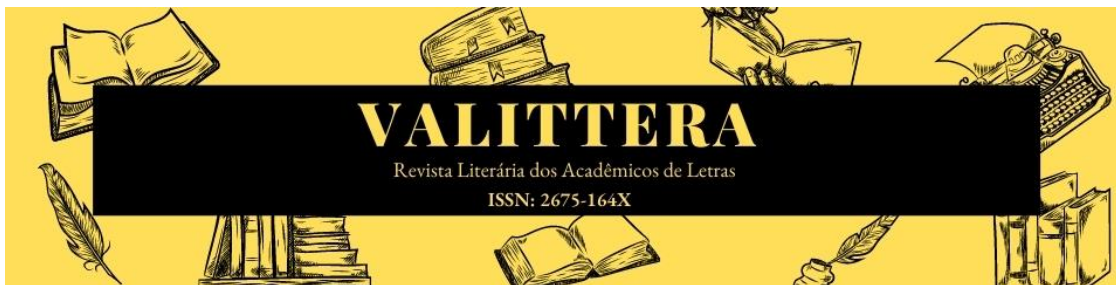
as três unidades só são boas quando essa razão se justifica. Mas se se não entende esta, não se devem seguir como princípios em considerá-las. Até os gregos, a quem esta lei devemos, não a seguiram sempre; no *Phaeton* de Eurípedes, e noutras peças, muda o local da ação, e vê-se que a exposição do tema era para eles mais importante do que o respeito cego por uma lei que em si nada significa. As peças de Shakespeare passam por cima da unidade de tempo e de lugar tanto quanto pode imaginar, mas entendem-se (nada se entende melhor do que elas), e por isso os gregos as achariam impecáveis. (GOETHE in ECKERMANN, s/d, p.99).

Desta forma, a tragédia nutre-se do viés aristotélico onde “é preferível o impossível que persuade ao possível que não persuade” (ARISTÓTELES, 2015, p.209); em troca, Goethe tem consigo o desafio de compor na tragédia as mediações benéficas para que Fausto e Helena possam trazer consigo as determinações de seus *hic et nunc* particulares e consolidar verossímil equilíbrio narrativo – neste arranjo peculiar de espaço, tempo e ação.

Helena surge, então, na tragédia:

Mas dá-me as boas-vindas, tu, nobre palácio,
Que Tíndaro, meu pai, ao regressar do outeiro
De Palas, erigiu junto ao suave declive;
Enquanto aqui, com Clitemnestra, eu crescia,
Com Pólux e Castor, em fraternais folguedos,
O ornou com esplendor inédito em Esparta.
Batentes do portal de bronze, eu vos saúdo!
Por vosso umbral aberto hospitaleiramente,
Outrora, Menelau, eleito ele entre muitos,
Em nupciais trajes me surgiu, resplandecente.
(GOETHE, 2007, vv. 8496-505).

Desde sua primeira aparição, Helena apresenta a arquitetura, aqui o *nobre palácio*, como a representação do seu reencontro com Esparta, isto é, na materialização humana do espaço. Esta medida de leitura que a personagem desempenha tem a qualidade de retorno configurada na medida em que está posta no edifício



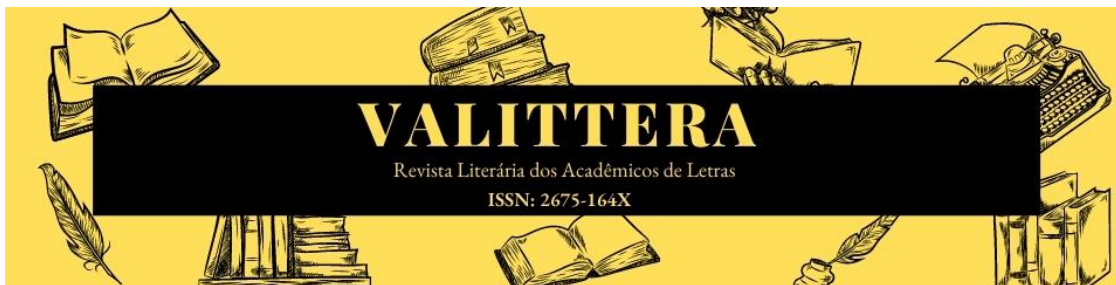
a desapareção da negação, da contradição explícita [...] O sujeito que somete as forças naturais no sentido social do homem não pode ser senão geral, coletivo. [...] E ainda mais a finalidade subjacente à construção é, de modo insuperável, imediatamente coletiva. [...] enquanto nas demais artes – em cada uma a seu modo – os reflexos dessas lutas [sociais], suas tragédias e suas comédias aparecem mimeticamente, a arquitetura – dito com alguma simplificação – não expressa nunca mais que seus resultados, nunca o desdobramento social dessas lutas mesmas. (LUKÁCS, 1967, p.121).

Por esta razão, Helena não somente vislumbra na arquitetura o reconhecimento da totalidade espartana que a recebe neste momento, como também, a partir do palácio, pode desencadear diversas objetividades que nele foram contextualizadas. A este ponto, no que concerne aos entrelaçamentos sociais identificados, Goethe recorre ao campo mitológico, de onde surgem referências a outros personagens e, novamente, com contornos próprios goethianos: como apresenta Mazzari (in GOETHE, 2007, p.553), ainda que seja filha de Zeus, neste momento Helena dedica a sua paternidade a Tíndaro de modo a se sentir mais próxima à coletividade posta pelo palácio.

Contudo, na mesma medida em que a arquitetura se apresenta como uma *língua morta*⁵ e, por isto, Helena pode seguir em identificação, ainda que séculos após, com a alteração dos meios construtivos e expressivos do meio peculiar arquitetônico, ao espaço lhe falta as tecituras humanas que, um dia, nele se dinamizaram. Com isto, o que ao início é somente a passagem de sua juventude, quando: “Não galgam já meus pés com ânimo os degraus / Que aos saltos infantis transpunha antigamente” (GOETHE, 2007, vv. 8.608-9), se transforma na solidão de Helena ao entrar no edifício:

Quando do real palácio o austero átrio interior
Pisei solenemente, o urgente ofício em vista,
Pasmou-me a solidão calada dos vestibulos.
Eco algum me ressoou de passos diligentes,
Sinal algum vi de labor atarefado,

⁵ Durante sua viagem pela Itália, Goethe (1999, P.115) relata em carta: “A arquitetura ergue-se da tumba feito um espírito do passado, incita-me a estudar seus ensinamentos como os de uma língua morta: não para aplicá-los ou para deles desfrutar ativamente, mas para reverenciar em silêncio a nobre existência de uma época para sempre passada.”



Nem me surgiu à vista serva ou governanta,
Das que usam dispensar ao hóspede a acolhida.
(GOETHE, 2007, vv. 8.667-73).

Ao conduzir a recepção da personagem desta forma, Goethe em um primeiro momento utiliza o espaço arquitetônico como a mediação capaz de organizar as referências sociais que nele estão comprimidas e na memória da personagem vivas. Entretanto, a partir do momento que na arquitetura o espaço é habitado, isto é, há uma recepção que não é mimética, como nas outras artes, mas fruto da experiência cotidiana (LUKÁCS, 1967), o tempo e as consecutivas mudanças passam a conformar o conflito com o qual Helena precisará conviver.

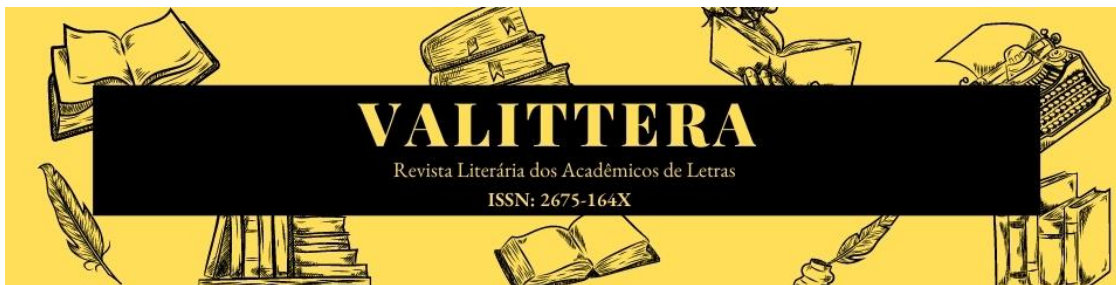
Nos desdobramentos, portanto, deste estranhamento de Helena nesta ‘nova’ Esparta, há solo fértil para aproximação dos novos habitantes “espartanos”, Fausto e Mefistófeles – que nesta passagem se personifica na figura de Fórcuias, mais apresentável à figura helênica. A função deste disfarce é que Mefisto faça a mediação entre Fausto e Helena com o objetivo de preparar um encontro onde, no lugar de assustá-la com o abismo cultural entre eles, deverá se concentrar aquilo que pode unir as inquietações do futuro casal:

Anos inúmeros ficou abandonado
O val montês que sobe ao norte, atrás de Esparta,
Ao Taigeto enconstado, onde, ainda arrioi lépido,
O Eurotas corre abaixo, e após, por nosso vale
À larga entre os juncais fluindo, alimenta os cisnes.
Naquele val montês, das trevas cimerâneas
Irrompeu povo ousado, e lá se radicou,
Erigindo um torreante, inexpugnável burgo,
De onde a gente e o país molestam à vontade.
(GOETHE, 2007, vv. 8.994-9.002)

[Ao que Helena responde:]

Puderam realizá-lo? Incrível se afigura!
[...] Como parece?
(Goethe, 2007, vv. 9.003 e 9.010).

Em primeira instância, o que Goethe apresenta tem ancoragem precisamente histórica, quando este *torreante* gótico realizado por Fausto remonta a “vizinhança das

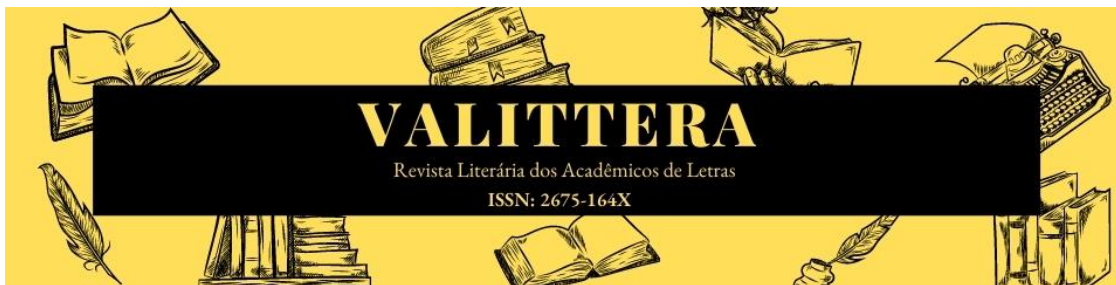


construções homérico-clássica e medieval-romântica [que] fundamenta-se em relatos de viagem estudados por Goethe” onde pode conhecer a passagem no século XIII quando “cavaleiros francos e normandos penetraram na península do Peloponeso sob o comando de Gottfried de Villehardouin e submeteram a região à suserania do Reino da França.” (MAZZARI in GOETHE, 2007, p.611). Se a passagem confirma, assim, o compromisso historiográfico do escritor na tragédia, tem também por finalidade utilizar a *ação* edificadora de Fausto como a medida para que Helena possa nutrir curiosidade e reconhecimento por este curioso ser medieval; isto porque, no núcleo da peculiaridade literária,

a unidade entre o individual e o típico só pode se manifestar claramente na ação. Como diz Hegel, a ação ‘é a mais clara manifestação do indivíduo, de sua disposição de espírito e de seus objetivos; somente em sua ação torna-se realidade e o que o homem é no mais profundo do seu ser’. (LUKÁCS, 2011, p.210).

Portanto, ao apresentar Fausto por sua intervenção no espaço, Mefisto consegue transpor à Helena a forma com a qual se domina a natureza após os séculos que transcorreram, onde a capacidade de técnica produzida pelo conhecimento científico pode ser dimensionada pela personagem grega, em um tom de admiração, por conseguinte. Em contrapartida, Goethe não se limita à expressão conhecimento científico contemporâneo, mas recupera de sua viagem pela Itália a necessidade de precisão na escolha da localização do edifício (GOETHE, 1999, p.138), e decide um local cuja altura de 2.400 metros de altura (MAZZARI in GOETHE, 2007, p.609) se aproxima ao que faziam os gregos, nas acrópoles – representação máxima da civilização grega expressa na forma de cidade.

Se o investimento de Mefistófeles para persuadir Helena é, assim, orquestrado e eficiente para o enfim encontro com Fausto, o possível encantamento entre ambos os personagens pode não corresponder as expectativas. Ao passo que se apresenta com um outro modo de interação com a natureza para a posterior compreensão humana neste processo, os estranhamentos de Helena ao mundo medieval se reafirmam quando, na fortificação fáustica, ela observa os elementos arquitetônicos da fachada:



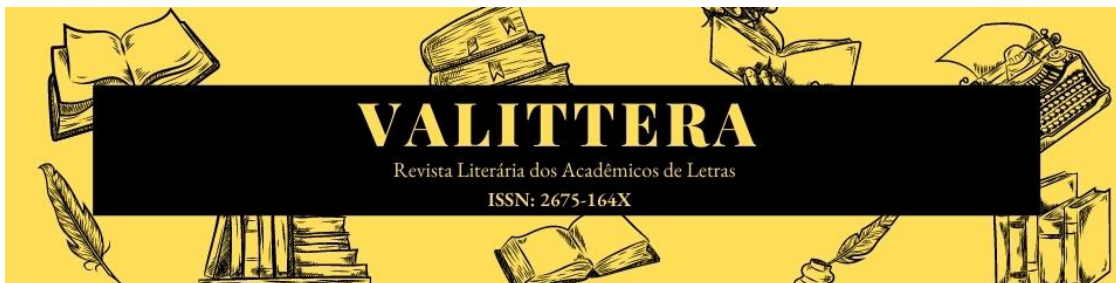
Pitonista, onde estás? Como quer que te chames,
Dessas abóbadas sombrias surge. Foste
Ao chefe-herói lendário anunciar minha vinda
A fim de que me acolha hospitaleiramente;
Eu te agradeço, mas logo ante ele introduze-me!
Só o fim da caminhada almejo, só repouso.
(GOETHE, 2007, vv. 9.135-40).

As *abóbadas sombrias* materializam, desde a perspectiva clássica, a distância até o mundo medieval de Fausto. Pitonista é, em alusão a ideia de feitiço, a maneira pela qual Helena busca Fórcuias, quem lhe apresentou o habitante da fortificação – e que não surge para fazer a devida mediação para o encontro. Em contrapartida, Helena encontra Fausto aos seus pés em encanto:

Primeiro digna-te, suma princesa,
Admitir meu fiel preto; que, de joelhos,
Eu beije a mão que me eleva ao teu lado;
De teu reino infinito a co-regência
Me outorgues, e em mim um servo aufiras,
Guardião e admirador, tudo em um só
(GOETHE, 2007, vv. 9.359-64).

A posição na qual Fausto se porta, contudo, mais evidencia uma adoração à Antiguidade Clássica personificada em Helena, do que efetivamente uma possibilidade de construir uma harmonia entre o casal. Como resposta, ela não pode fornecer muito além de sua ainda insegurança, quando admite que “quisera eu tantas cousas perguntar” (GOETHE, 2007, v. 9.366), e que, por fim, termina na confissão do “tão desgastada sinto-me e tão nova, / Unida a ti, o estranho, a toda prova” (GOETHE, 2007, vv. 9.415-6).

A trama trágica circunscrita neste momento, entre Fausto e Helena, tem como resultante o surgimento de Eufórion, fruto da relação do ‘casal’, como reprodução desta união. Este, por sua vez, enquanto alegoria do encontro do clássico com o romântico (MAZZARI in GOETHE, 2007, p.680), sintetiza a contradição de visão de mundo que carrega consigo, bem como ao inevitável e inconciliado final. Aos olhos de Mefistófeles, portanto:



Geniozinho nu, sem asas, fauzinho sem bruteza,
Salta sobre o solo firme, mas o solo reagindo
Arremessa-o para a altura, e logo após uns dois, três saltos,
Já da abóboda o arco atinge.
(GOETHE, 2007, vv. 9.603-6).

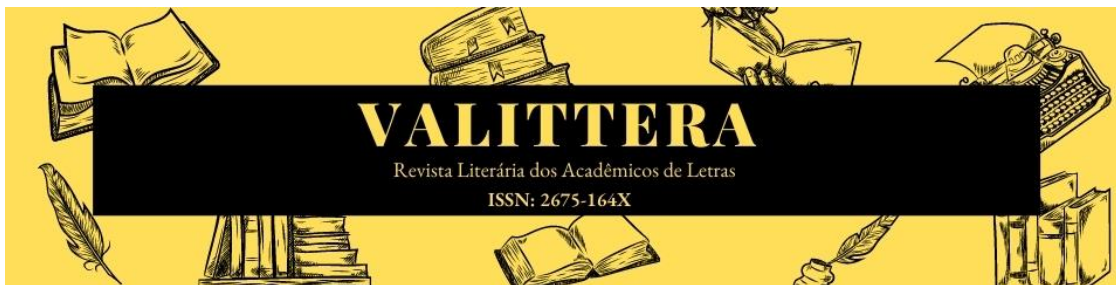
4 O RENASCIMENTO *POST FESTUM*

Decorrido a passagem por Esparta e, sobretudo, o encontro com Helena, Fausto retorna ao solo gótico, em meio ao dismantelamento do regime feudal; resta, consigo, o mesmo encantamento que lhe provoca a experiência, ainda que não bem-sucedida em seu relacionamento com Helena: “Cresce em beleza espiritual o ameno vulto / Não se esvanece, e ao alto se ala adentro do éter / E de meu fundo ser leva o melhor consigo.” Em alusão à resposta de Fausto, retoma-se Lukács (1970, p.432) quando este dimensiona que, no *Fausto*,

a Antiguidade ocupa um lugar privilegiado, e não só devido à perfeição de suas formas artísticas; não considera, em um sentido puramente artístico, como um modelo eterno e exemplar. Todo o contrário: esta perfeição formal não é aos olhos de Goethe senão a consequência do fato de que a essência do homem e suas relações encontraram na vida antiga – e, portanto, também na arte antiga – uma expressão muito mais pura que a que no presente os está correspondendo.

Circunstância esta torna Mefistófeles, diante de Helena, “um espectador passivo e impotente; repetidas vezes se destaca com ironia o fato de que ele, em sua condição de fantasma medieval, nada tem que ver nem nada poderá ter nunca que ver com a Antiguidade.” (LUKÁCS, 1970, p.371). No entanto, distante do âmbito clássico e em meio à incorporação da modernidade, Mefistófeles retorna ao protagonismo de influência, o que faz de Fausto, agora, quase um ingênuo; dada a configuração de conflitos que se sucedem no processo de ascensão burguesa, o espaço da beleza clássica se restringe diante do que se apresenta, principalmente, em Mefistófeles, com suas reveladoras promessas de ‘metrópoles’ e ‘áreas infinitas’ (GOETHE, 2007, vv.10.136-47).

Em primeiro momento, Fausto recusa essas propostas mefistofélicas, mas, no processo de materialização da modernidade da tragédia, em muito se assemelham ao meio



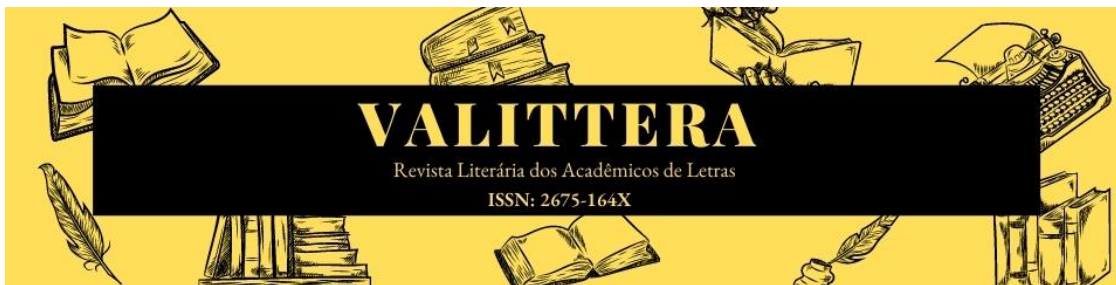
próprio da ação fáustica. Esta impossibilidade de transpor os valores antigos, recuperados sob a esfera humana do personagem, para esta nova civilização que se coloca em uma nova virada de poder não sintetiza, contudo, o Renascimento na tragédia como uma retomada clássica de pouca significação. Pelo contrário, a maneira com a qual Goethe se coloca durante sua viagem pela Itália ilustra sua perspectiva de

uma noção concreta daquilo que se poderia chamar de presença do solo clássico no sentido mais elevado. [...] Com essa amplitude grandiosa foi planejada, sem dúvida, a basílica de São Pedro, mais majestosa e ousada que todos os templos da Antiguidade; eu tinha diante de nossos olhos não só o que havia sido destruído por dois milênios mas, ao mesmo tempo, aquilo que mais uma vez poderia dar vida a uma cultura mais elevada. Não devemos nos afligir com a inevitabilidade da conclusão de que tudo o que é grandioso é transitório; ao contrário, se achamos que o passado foi grandioso, isto nos deve estimular para a criação de algo significativo, de algo que, mesmo transformado posteriormente em ruínas, ainda assim estimule os nossos herdeiros a uma atividade digna semelhante àquela que outrora nos nossos antepassados souberam desenvolver.” (GOETHE in BAHKTIN, p.243-4).

Desta maneira, se estabelece no Renascimento italiano uma possibilidade posta efetivamente na realidade, cujo valor recuperado da Antiguidade Clássica deve ser fomento para a pulsão de novas grandiosas manifestações humanas. A partir desta postura, pode-se compreender não somente o motivo, mas a maneira com a qual Goethe insere Helena e a Antiguidade Clássica na tragédia, onde, ainda que

Entre tanta decomposição, resplandece a beleza antiga. E outra vez por duas vezes: a prima fantasmagórica, a segunda de maneira real. A figura de Helena foi tomada por Goethe da lenda, mas não sem transformá-la de maneira mais radical. Na lenda, Helena é evocada por Mefistófoles como um espírito diabólico; [mas ...] significa realmente para Goethe um renascimento da Antiguidade, em virtude do qual é desmascarado o fantasmagórico mundo medieval com o que na realidade é, um mundo fantasmagórico; um renascimento, enfim, que com sua potente luz progressivamente ascendente dissipa para sempre o reino das trevas. (LUKÁCS, 1970, p.371).

Goethe, contudo, torna sua abordagem ainda mais complexa quando não se limita ao lugar de iluminar o Renascimento com suas peculiares e encantadoras formas de



concepção de mundo, mas, ao reconhecer este momento com uma possibilidade – na tragédia isto se expor por meio da tentativa de Fausto ao encontro de Helena – que permite o diálogo com a modernidade. Por este movimento, o autor confirma sua postura com a qual delimita “que é difícil, mas a compreensão e explicação do que é particular é a verdadeira vida da arte.” A continuação, portanto, de *Fausto*, até seu desfecho trágico, deve considerar que

Nós, os modernos, somos capazes de sentir a grande beleza dum motivo puramente natural e ingênuo, e também temos o conhecimento e o sentido de como se deve fazer tal coisa, mas a verdade é que o não fazemos porque o cérebro domina e falta sempre esta maravilhosa graça. (GOETHE in ECKERMANN, s/d, p.31/69).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferente da maneira pela qual a Idade Média e a Modernidade podem aparecer na tragédia, isto é, diante da própria experiência particular de Goethe, o Renascimento demanda do escritor um deslocamento investigativo preciso e de maior complexidade, como também resulta em uma estratégia peculiar dentro da peculiaridade da literatura. Pela conjugação de tempo, espaço e ação à sua maneira, o escritor se rende ao “caso curioso de estética, este de nos termos de afastar das regras para não cometermos um erro.” (GOETHE in ECKERMANN, s/d, p.156).

Entretanto, o que ao primeiro olhar se assemelha a um distanciamento da *triade* grega para a composição literária, se demonstra em seu lugar e sobretudo, como um compromisso com a realidade que não poderia, aqui, ser realizado de outra forma, se não pelo caminho fantástico. Por tornar oportuno que as contradições renascentistas estivessem postas, Goethe se utiliza de categorias estéticas para que, dentro desta perspectiva fantástica, Fausto pudesse conviver na atmosfera clássica em solo propício, em temporalidade contemporânea, mas com vívida Helena; com isto, Antiguidade Clássica não emerge como lembrança ou demanda da composição literária desvios anacrônicos, mas, diante de uma disputa no presente, como um argumento histórico. Desta forma,

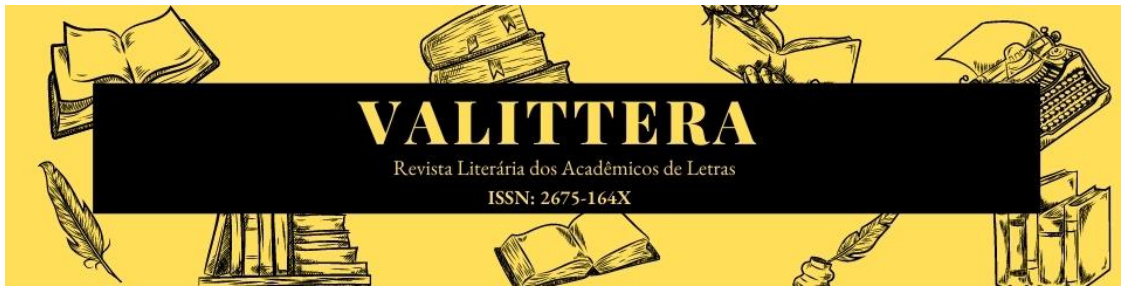


A configuração fantástica do *Fausto* é, no entanto, e mais além de tudo isso, *histórica*. E em um sentido muito amplo e livre: tem o ar histórico de uma lenda popular que apesar de todas duas audácias inverossimilhanças empíricas jamais abandona o solo real da histórica, que não faz mais que exagerar lírica, patética ou satiricamente suas determinações essenciais, mas sem afastar-se jamais do autêntico colorido da época. (LUKÁCS, 1970, p.371).

Desde o início ao fim do percurso de *Fausto*, por meio de todos os contornos estéticos orquestrados por Goethe, a Antiguidade Clássica floresce com a passagem da tragédia pelo Renascimento, que se justifica por meio de sua importância dentro da conformação da complexidade humana. Quanto ao escritor, revela-se, para além de uma perspectiva formal, o que há de *grego* em Goethe: “Fala-se sempre dos estudos dos antigos; mas isto não quer dizer senão: estuda o mundo verdadeiro e procura explicá-lo, pois era isto que faziam os antigos, e eles viveram.” (GOETHE in ECKERMANN, s/d, p.136).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In.: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2020. p. 225-258.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite Brandão. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p.13-102, 220-229.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Lisboa: Vega, s/d.
- GOETHE. *Fausto: uma tragédia primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GOETHE. *Fausto: uma tragédia segunda parte*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- GOETHE. *Viagem à Itália: 1786 – 1788*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- LUKÁCS, Georg. *Romance como epopeia burguesa* in *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p.193-243.
- LUKÁCS, Georg. *Estética: la peculiaridade de lo estetico*. Barcelona – México, D. F.: Ediciones Grijalbo S.A, v.4, 1967. p. 82-141.
- LUKÁCS, Georg. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona – México, D. F.: Ediciones Grijalbo S.A, 1970. p. 1-13, 343-448.
- MARLOWE, Christopher. *A trágica História do Doutor Fausto*. São Paulo: Editora Unicamp, 2018. P. 13-25.



WATT, Ian. *Miti dell'individualismo moderno: Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robson crusoe*. Roma: Donzello Editorf, 1996. p. 3-41.

Recebido em 10/06/2021.

Acceto em, 28/09/2021.