

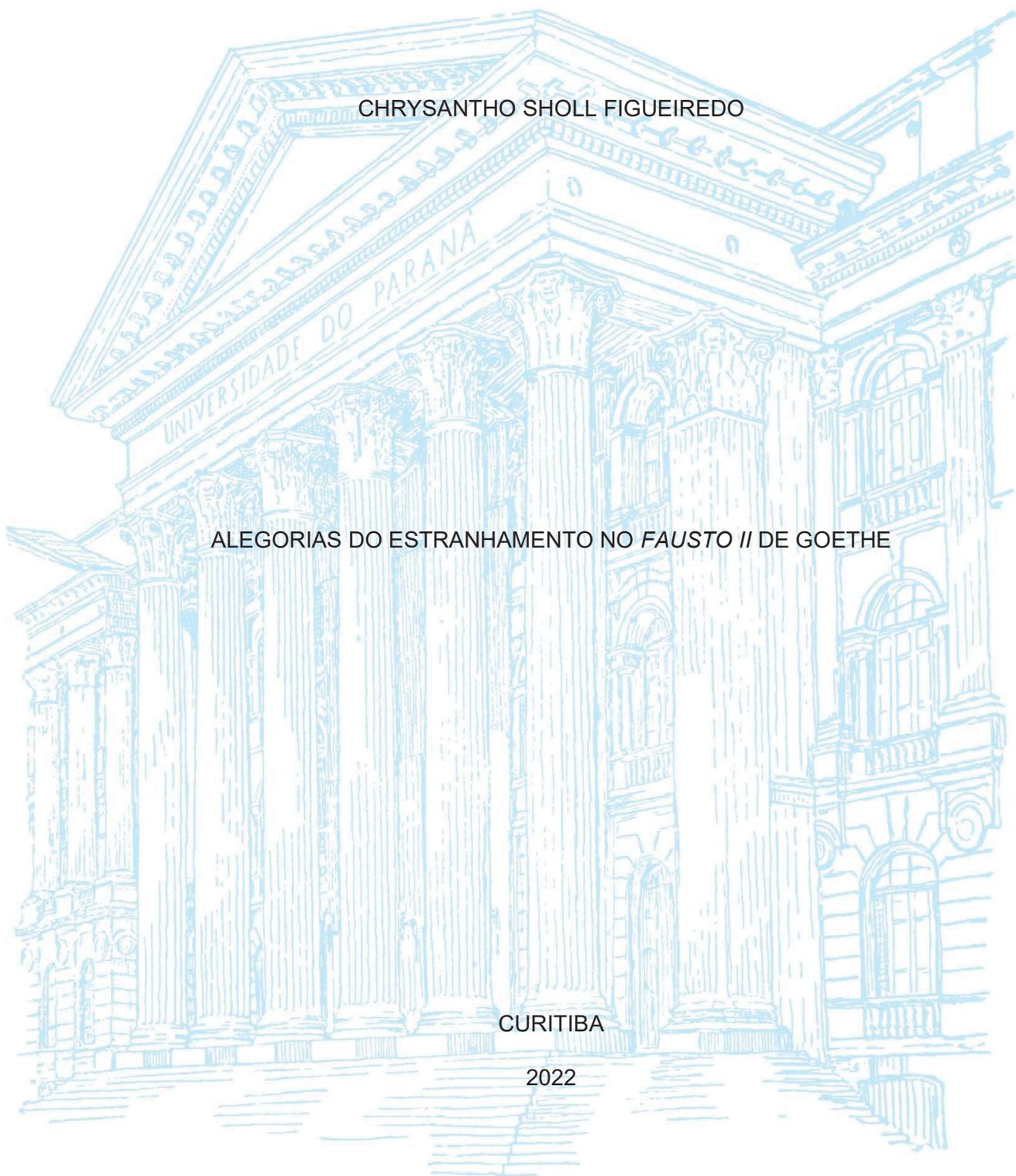
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CHRYSANTHO SHOLL FIGUEIREDO

ALEGORIAS DO ESTRANHAMENTO NO *FAUSTO II* DE GOETHE

CURITIBA

2022



CHRYSANTHO SHOLL FIGUEIREDO

ALEGORIAS DO ESTRANHAMENTO NO *FAUSTO II* DE GOETHE

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Figueiredo, Chrysantho Sholl

Alegorias do estranhamento no *Fausto II* de Goethe. / Chrysantho Sholl Figueiredo. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo.

1. Goethe, 1749-1832. Fausto. 2. Figuras de linguagem.
3. Alegoria. 4. Literatura alemã. I. Cardozo, Mauricio Mendonça, 1971-.
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CHRYSANTHO SHOLL FIGUEIREDO** intitulada: **Alegorias do estranhamento no Fausto II de Goethe**, sob orientação do Prof. Dr. MAURICIO MENDONÇA CARDOZO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 02 de Dezembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

02/12/2022 16:27:01.0

MAURICIO MENDONÇA CARDOZO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

03/12/2022 14:25:49.0

PAULO ASTOR SOETHE
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

05/12/2022 14:20:50.0

WERNER LUDGER HEIDERMANN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

04/12/2022 10:08:15.0

ALEXANDRE VILLIBOR FLORY
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ)

RESUMO

Estranhamento [*Entfremdung*] é um fenômeno da vida moderna analisado por Hegel e por Marx que consiste na experiência de fragmentação do mundo que leva o sujeito a uma perda de si ou renúncia subjetiva ao mesmo tempo em que a vida social e coletiva passa a ser percebida como um “eu autoconsciente” nas mãos do qual o sujeito não passa de um “joguete” [*Spiel*]. Alegorias são procedimentos poéticos especialmente comuns na literatura medieval e barroca, que tem nas prosopopeias suas figuras de linguagem preferenciais. A dialética entre personificação e despersonificação é comum tanto ao conceito filosófico de estranhamento quanto ao modo alegórico de composição poética. Quando Goethe termina de escrever o seu *Fausto II*, causa espécie entre os leitores a estrutura escancaradamente alegórica, vindo justamente de um dos poetas mais críticos das alegorias barrocas ao lado de Schiller, Humboldt entre outros. *Alegorias do estranhamento* são tentativas de interpretar a parte mais emblemática da tragédia de Goethe à luz da afinidade entre a fenomenologia crítica do poeta quanto ao fenômeno do estranhamento no mundo moderno e a o modo de composição alegórico, reabilitado em meados do século XIX entre as gerações de Goethe e Baudelaire.

Palavras-Chave: estranhamento. Alienação. Alegoria. Goethe. Fausto II. Fórmulas ético-estéticas. Renúncia de si. Personificação. Despersonificação. Modernidade. Capitalismo. Figuras de linguagem. Metáfora. Prosopopeia. Literatura universal.

ABSTRACT

Estrangement [*Entfremdung*] is a phenomenon of modern life analysed by Hegel and Marx which consists in the experience of fragmentation of the world which leads the subject to a loss of itself or self-renunciation at the same time that social and collective life comes to be perceived as a “self-conscious I” in the hands of which the subject is nothing more than a plaything [*Spiel*]. Allegories are poetic procedures especially common in medieval and baroque literature, whose preferred figures of speech are the *prosopopoeia*. The dialectic between personification and depersonalisations common both to the philosophical concept of estrangement and to the allegorical mode of poetic composition. When Goethe finishes writing his *Faust II*, the blatantly allegorical structure causes amazement among readers, since it comes from one of the most critical poets of the baroque allegories alongside Schiller, Humboldt and others. *Allegories of estrangement* are attempts to interpret the most emblematic part of Goethe’s tragedy in the light of the affinity between the poet’s critical phenomenology regarding the experience of estrangement in the modern world and the allegorical mode of composition, rehabilitated in the mid-19th century between Goethe’s and Baudelaire’s generations.

Keywords: estrangement. Alienation. Allegory. Goethe. Faust II. Ethical-Aesthetical formulae. Self renunciation. Personification. Depersonalization. Modernity. Capitalism. Figures of speech. Metaphor. Prosopopeia. World literature.

LISTA DE ABREVIÇÕES

HA – Obras completas de Goethe em 14 volumes, na edição historicamente conhecida como Hamburger Ausgabe, editadas pela Deutscher Taschenbuch Verlag.

GB – Cartas de Goethe [*Goethes Briefe*] em três volumes, na edição histórica da Hamburger Ausgabe, reeditadas pela Deutscher Taschenbuch Verlag.

BaG – Cartas a Goethe [*Briefe an Goethe*] em dois volumes na edição histórica da Hamburger Ausgabe, reeditadas pela Deutscher Taschenbuch Verlag.

HW – Obras completas de Hegel em 21 volumes editadas pela Suhrkamp.

M&R – Máximas e Reflexões [*Maximen und Reflexionen*], conjunto de aforismas reunidos de Goethe publicados por seu secretário Johann Peter Eckermann e por Friedrich Wilhelm Riemer em 1833, dois anos após a morte do poeta.

MEW – Obras completas de Marx e Engels [*Marx und Engels Werke*].

MEGA- Obras reunidas de Marx e Engels [*Marx und Engels Gesamtausgabe*].

WBGS –Escritos Reunidos de Walter Benjamin [*Walter Benjamin Gesammelte Schriften*].

SUMÁRIO

1.	Introdução	9
2.	Estranhamento e Alegoria	15
2.1	Estranhamento.....	15
2.1.1	Estranhamento e Alienação	17
2.1.2	Conceito hegeliano de estranhamento.....	19
2.1.3	Tropos hegelianos.....	26
2.1.4	Estranhamento e Fantasmagoria em Marx	32
2.2	Alegoria antiga e medieval.....	46
2.2.1	Alegorese e o “outro falar”.....	46
2.2.2	Alegoria e Personificação.....	53
2.3	Aspectos formais da Literatura Alegórica.....	62
2.3.1	Agência demoníaca	62
2.3.2	Imagem Cósmica	64
2.3.3	Ação Simbólica	67
2.3.4	Causação Mágica	69
2.4	Alegoria Barroca	70
2.4.1	Controvérsia oitocentista entre símbolo e alegoria	70
2.4.2	Walter Benjamin e a crítica da alegoria barroca.....	79
2.4.3	A Alegoria do Drama de Luto	84
3.	Estranhamento e Alegoria no Fausto de Goethe	91
3.1	Alegoria e o Fausto	91
3.1.1	O Fausto alegórico.....	92
3.1.2	A alegoria fáustica.....	99
3.2	Estranhamento e Alegoria no Fausto de Goethe	105
3.2.1	Michael Jaeger e a fenomenologia do estranhamento de Goethe	

3.2.2	Estranhamento e crise estética no Fausto II	118
3.2.3	A forma alegórica no Fausto II	128
4.	As Alegorias do <i>Fausto II</i>	136
4.1	Primeira Alegoria: A literatura Universal	136
4.1.1	O conceito de Weltliteratur	136
4.1.2	O encontro de estranhas tradições: Helena	140
4.1.3	Estranhamento no Terceiro Ato	149
4.1.4	O estranhamento com o passado	152
4.1.5	Helena alegórica	156
4.1.6	Helena na Idade Média	160
4.2	Segunda Alegoria: A Fantasma-Trama [<i>Gespenst-Gespinst</i>]	168
4.2.1	Dinheiro: uma pedra filosofal sem filósofo.....	171
4.2.2	A Estética do Dinheiro e a Mascarada de Carnaval	177
4.2.3	Magia, feitiço e dinheiro	191
4.2.4	Helena, a “fantasma-trama” e a tradição.....	205
4.2.5	O Artista e o Público	211
5.	Conclusão	223
6.	REFERÊNCIAS.....	234

1. INTRODUÇÃO

Fausto, uma tragédia de Goethe é uma das obras mais conhecidas e celebradas da literatura *universal*. O termo não pode ser evocado sem levantar certas suspeitas, afinal, frequentemente é atribuído apenas e tão somente a textos da literatura *européia*, com grande injustiça para tudo o que se produz fora do ocidente. Porém, quando Xi Jinping, o atual presidente da República Popular da China exibiu uma lista de obras recomendadas em abril de 2020 (BOOKS, 2020), lá estava o *Fausto* de Goethe ao lado de clássicos da literatura chinesa, o que sugere que a obra tem alcance e influência verdadeiramente universais.

O *Fausto* é inspirado numa história popular surgida no final da idade média, cuja primeira versão escrita aparece em 1587 por autor anônimo.¹ Quando Goethe era apenas uma criança, na década de 1760, sua avó materna lhe apresenta uma versão da história adaptada para o teatro de marionetes, que causou uma profunda impressão no poeta como se pode ler em sua autobiografia *De Minha Vida: Poesia e Verdade* de 1833:

[...] a famosa peça de teatro de bonecos, que tematizava [o Fausto], reverberava e repercutia em mim de mil formas diferentes. Também eu havia vagado por todas as ciências e logo cedo percebera sua vaidade. Também eu provara de tudo na vida e não conseguira ficar senão ainda mais insatisfeito e angustiado. Coisas como essas não saíam de minha cabeça, deliciando-me nas horas solitárias, mas ainda sem encontrar vazão na forma escrita. (GOETHE, 2017, p. 495).

Goethe daria vazão a essas fantasias de juventude escrevendo sua versão do motivo fáustico na forma de um drama trágico publicado em duas partes. A primeira em 1808² e a segunda postumamente em 1832, 24 anos depois da primeira. Em nenhuma delas o poeta pretendeu ser um mero replicador da história antiga, mas desde cedo imaginou trabalhar o tema a sua própria maneira. Porém, à exceção do tema do casamento de Fausto com Helena, que já está presente no texto de 1587, o *Fausto II* parece uma derivação a partir do tema original na direção de problemas modernos que transcendem aqueles do século XVI. Nele se tematiza a

¹ Traduzida para o português pelo professor Mario Luiz Frungillo na edição que reúne o texto de 1587 e sua adaptação para o teatro escrita pelo dramaturgo inglês Christopher MARLOWE (2018). O texto alemão também foi traduzido para o português por Magali MOURA (2019).

² Embora como ensina Albrecht Schöne (2017, p. 67-70) versões preliminares da peça já haviam sido escritas pelo poeta e uma delas, *Fausto, um Fragmento*, foi publicada em 1790 com algumas das cenas principais da versão final do texto.

invenção do papel-moeda, o fim do antigo regime, as Guerras Napoleônicas, as tecnologias de exploração e transformação da natureza, a colonização, a exploração do trabalho humano etc.

Mais do que isso, a estrutura da segunda parte, dividida em cinco atos, é completamente distinta da primeira. Cada ato parece tratar de um tema específico, não se vê claramente a continuidade da ação de um ato para outro, de modo que tanto pela extensão – 7498 versos no total – quanto pela diversidade de temas e ações o *Fausto II* viola propositadamente todas as regras aristotélicas do “bom drama”. Não se trata de aceitar a *Poética* como lei universal da apreciação estética, mas é curioso como Goethe, que certo ufanismo literário alemão insiste em chamar de “clássico”,³ adota uma distância tão radical de Aristóteles. Por exemplo, em sua *Poética*, Aristóteles fala que a “primeira e mais importante coisa numa tragédia” é justamente sua totalidade com “começo, meio e fim”. Para exemplificar o que *não* se deve fazer num drama trágico, ele usa a interessante metáfora do monstro de mil quilômetros:

Beleza é uma questão de tamanho e ordem, e, portanto, é impossível seja numa criatura muito pequena, uma vez que nossa percepção se tornaria indistinta a medida em que se aproxima da instantaneidade; seja numa criatura enorme – digamos, de 1000 quilômetros de comprimento – pois, nesse caso, em vez de o objeto ser visto de uma só vez, sua unidade e totalidade se perdem para o observador. (*Poética*, 7,1450b35-39)⁴.

Depois de anos lendo e estudando o *Fausto II*, a maior impressão que se tem é a de ser este o grande exemplo de tal monstro aristotélico de mil quilômetros. Quando lemos a segunda parte do *Fausto*, ao interpretarmos o primeiro ato, o segundo parece se perder de vista. Quando nos debruçamos sobre o segundo, o quarto ato parece completamente alheio etc. Mesmo assim, o *Fausto II* tem suscitado inúmeras interpretações desde sua primeira publicação até hoje. Autores como o crítico literário Michael Jaeger (2004) ou o filósofo Oskar Negt (2006)

³ Veremos este ponto no item 1.4 do primeiro capítulo.

⁴ A ideia de totalidade da obra literária foi certamente desconstruída há muito tempo na crítica literária moderna. Nesse sentido, qualquer obra pode ser lida contrariamente à convenção aristotélica. Frequentemente essa tem sido a tônica das interpretações dos românticos no século XIX, de Benjamin, no século XX, e tendencialmente a ideia de fragmentariedade vem ganhando força diante da noção de unidade total. Entretanto, a metáfora do monstro de Aristóteles é uma imagem marcante e suficiente e particularmente aplicável à interpretação do *Fausto II* para a introdução do tema.

publicaram recentemente suas interpretações do drama refletindo sobre sua atualidade no século XXI.

Como é possível, portanto, que tal monstro possa suscitar tanto interesse e curiosidade por tanto tempo? Essa tese, de certa forma, é uma tentativa de responder a essa questão. Pois quando lemos um filósofo muito difícil, como Hegel, Deleuze ou Heidegger, mas não desistimos da leitura, isso acontece porque percebemos algo no texto que *parece* fazer sentido, embora a compreensão total nos escape. Essa percepção é suficiente para nos motivar ao aprofundamento do estudo. Do mesmo modo, o *Fausto II*, em sua monstruosidade, nos provoca um tipo de estranhamento, que convoca constantemente à reflexão e a esforços interpretativos sempre renovados. Isso acontece pelos mais variados motivos, dentre os quais gostaria de destacar dois: primeiramente a estrutura alegórica do drama, que realiza uma “transação” com seu leitor, nas palavras de Gordon Teskey, que consiste em levar às últimas consequências a condição contemporânea do leitor como um intérprete necessariamente participativo, absolutamente distante da figura do leitor como mero espectador e receptor passivo. Em segundo lugar, porque o *Fausto II* reúne um complexo de temas afeitos à modernidade capitalista que parecem eternamente pertinentes, pelo menos enquanto durar a lógica do Capital. O resultado dessas duas características somadas é certo efeito “premonitório” que o texto causa em seus leitores, dando-lhes a impressão de se tratar de um conjunto de profecias éticas e estéticas da realidade contemporânea.

O monstro de mil quilômetros, porém, nos obriga a fazer certas escolhas. Talvez essa fragmentariedade seja mesmo parte da intenção de seu autor de romper com figuras totalizantes e unificações de sua apreensão. Portanto, encaramos os cinco atos do *Fausto II*, como pequenas unidades menores, as quais se relacionam de modo diverso e variado entre si. Assim, seria perfeitamente possível escolher dois ou três atos e buscar, a partir deles, criar um sistema interpretativo das ações do protagonista e dos demais personagens. O caráter emblemático das alegorias, como veremos mais adiante, favorece esse tipo de abordagem eletiva. Como os temas do drama são variados, também é possível eleger os temas mais centrais de análise.

A ideia central desta tese é apontar o modo como o fenômeno do estranhamento nas sociedades capitalistas é tematizado por Goethe em algumas ações de Fausto e Mefistófeles. Por estranhamento entendemos a experiência de separação radical entre o sujeito e seu mundo, que inclui uma experiência interior e subjetiva de “perda de si”, “renúncia de si”, ou, mais tecnicamente falando, de *alienação*. Como o *Fausto II* é um poema que tematiza inúmeras vicissitudes da vida moderna, nos parece bastante razoável concentrar a atenção na discussão sobre algumas *figuras do estranhamento no Fausto II*.

Porém, dada a afinidade existente entre o conceito de estranhamento na filosofia e as alegorias poéticas medievais e barrocas, como demonstraremos no capítulo I, essas *figuras*— ao invés de figuras no sentido genérico — serão tratadas especificamente como *alegorias* do estranhamento. No coração do fenômeno do estranhamento e da alienação tal como desenvolvidos especialmente por Hegel e por Marx existe uma dialética entre personificação e despersonificação que aproxima o conceito filosófico das figuras de linguagem alegóricas, especialmente as metáforas e as prosopopeias.

Essa afinidade foi uma pequena descoberta que ajudou a orientar a divisão do trabalho em três capítulos. O primeiro busca a relação entre estranhamento e alegoria, com base sobretudo nas teorias do estranhamento em Hegel e em Marx. Nessas teorias, buscamos enfatizar o modo como as abordagens dos dois autores esbarram nos problemas da personificação e da “perda de si” como fenômenos da realidade social contemporânea. Ainda no primeiro capítulo, o uso de certas prosopopeias e alegorias em Hegel e em Marx leva à exposição do conceito de alegoria com base na crítica literária do século XX e XXI. Tentamos sintetizar um conjunto de teorizações que vão da abordagem formal — ou modal — das poesias alegóricas às considerações sobre seu contexto cultural e histórico em literatura. Essa síntese possibilita entender porque a exposição do conceito filosófico do estranhamento esbarra em figurações, bem como porque as alegorias, especialmente na literatura moderna, são particularmente adequadas à expressão cultural de um mundo fragmentado e em estranhamento.

No segundo capítulo, o objetivo é buscar a afinidade entre a forma alegórica e o motivo fáustico, a saber, a violência e a destruição do mundo pelo anseio sem

fim do ser humano em seu avançar “sempre adiante” [*immer vorwärts*]. Nesse capítulo o motivo fáustico é referido à luz da abordagem de Michael Jaeger, que lê o *Fausto II* como um “testamento literário” de Goethe sobre a fragmentação e a destruição das tradições e da natureza. No entanto, destacamos um problema dessa leitura, que consiste na falta de uma abordagem estética do terceiro ato do *Fausto II*. Em Jaeger é central a ideia de uma fenomenologia do estranhamento em Goethe. Porém, nessa fenomenologia, questões de estética e literatura aparecem apenas como a “exceção” de fenomenologia goetheana, à lógica da crise generalizada das relações humanas.

Para apontar a relação entre a fenomenologia do estranhamento e a forma alegórica do *Fausto II*, acreditamos ser fundamental trazer a interpretação de Heinz Schlaffer para o debate. Nele, encontramos um interessante argumento segundo o qual Goethe não apenas escreve o *Fausto II* na forma alegórica, mas traz essa forma como um *tema* de seu drama. Por último, as importantes considerações de Thomas Zabka sobre o *Fausto II* contribuem para a compreensão dessa crítica das alegorias goethianas no contexto da crise da ideologia estética no século XVIII. Zabka propõe a ideia da “transformação do símbolo em alegoria” como um ponto importante na história do pensamento estético do século XIX que também assistiu, não sem assombro, a transformação do idealismo em ideologia.

Por fim, o último capítulo busca selecionar e desenvolver um estudo mais aprofundado de duas imagens alegóricas no *Fausto II* que ilustram o tema do estranhamento sob aspectos diferentes. A primeira é Helena como a alegoria da Literatura Mundial, que tem a grande vantagem de ilustrar o quanto o encontro com o Ideal de Beleza, do classicismo, teve como seus resultados a captura da arte e a violência sobre o belo. A segunda alegoria é a relação entre dinheiro e arte, exposta no primeiro ato da segunda parte da peça, em que o tema central é a preocupação com a perda do “lastro” num sentido tão amplo quanto ambíguo: o lastro monetário, como apresentado na primeira parte, mas também o lastro estético com a tradição, apresentado na evocação espectral de Helena como um truque de lanterna mágica. “Lastro”, portanto, diz respeito à ideia de um vínculo ou relação do poeta com a tradição poética, que teria se tornado profundamente problemático na modernidade e que Goethe, como veremos, parece relacionar à invenção da economia moderna.

As duas imagens alegóricas do primeiro e do terceiro ato parecem dialogar entre si, não apenas pelas aparições do personagem Helena, mas porque certa conjugação de temas éticos com temas estéticos parece permear os dois atos. Contudo, como o objetivo não é o de “engessar” a interpretação alegórica, mas mostrar a relativa independência de cada ato, optou-se pelo embaralhamento da ordem com que eles aparecem em detrimento de sua sequência dramática – primeiramente o Ato I e depois o Ato III. A solução de inverter propositadamente a ordem enfatiza a “anatomia fragmentada” do drama e, por acaso, coincide com a ordem de composição dos atos pelo próprio Goethe.⁵

Com isso, obviamente, o *Fausto II* de Goethe está longe de ser esgotado, mas o objetivo nem poderia ser este. O mais importante, aqui, é defender a tese de que o fenômeno social do estranhamento está relacionado à estética alegórica moderna e “ensaíar”, por assim dizer, essa tese na compreensão de algumas cenas e personagens da obra. Com isso, o monstro continua irrepresentável em sua totalidade como deveria ser. Porém, ao menos se pode contemplar seu rosto e, quem sabe, olhá-lo no fundo dos olhos, já que toda arte, como diria Hegel, é um ser vivo que olha de volta para quem o contempla.⁶

⁵ Albrecht Schöne comenta (SCHÖNE, 2017, p. 386) a ordem de composição do *Fausto II*. Primeiro o terceiro ato, em 1826, depois o primeiro, então o segundo. O quinto ato é o penúltimo a ser composto e só em 1831 Goethe concluiria a tragédia com a composição do quarto ato.

⁶ O monstro de Hegel, porém, é outro. Trata-se de Argos, criatura mitológica de cem olhos que vigiava lo contra as investidas eróticas de Zeus, já que tinha o poder de olhar em todas as direções. Em sua *Estética*, Hegel compara toda obra de arte – não apenas literária – com um monstro de cem olhos que olha em todas as direções (HW, XIII, p. 203).

2. ESTRANHAMENTO E ALEGORIA

2.1 Estranhamento

A *Fenomenologia do Espírito* conta a história do caminho gradual da inteligência humana, dos estádios mais incipientes da experiência ao derradeiro “saber absoluto”, passando por três metamorfoses, cujas figuras são *consciência*, *autoconsciência* e *espírito*. Pela importância que assume na *Fenomenologia* o tema de uma luta da consciência pelo seu desenvolvimento e formação [*Bildung*], muitos autores propuseram ler a *Fenomenologia do Espírito* como um romance de formação,⁷ com um personagem que atravessa fases diferentes, diferentes momentos de sua experiência de vida.

Ernst Bloch, porém, prefere comparar a *Fenomenologia* ao *Fausto* de Goethe “no que diz respeito ao desenvolvimento persistente do motivo da experiência de mundo” (BLOCH, 1961, p. 155).⁸ Para Bloch, o motivo da experiência de mundo tem como suas forças centrais o negativo e o estranhamento. A contradição da experiência humana com o “trabalho do negativo” e os “problemas práticos” que envolvem sua superação aproximariam, portanto, a *Fenomenologia* e o *Fausto* (BLOCH, 1961, p. 167).

Como diz Hegel, “nenhum conhecimento pode ser tomado a sério se faltam a dor e o trabalho do negativo”. Na pureza das fases incipientes, a consciência “não tem nenhuma relação séria com a alteridade [*Anderssein*] e com o estranhamento” e tampouco pode engajar-se seriamente “com a superação desse estranhamento” (HW, III, p. 24). Chamado a confrontar-se com o mundo exterior, o protagonista da *Fenomenologia* conhece desde os primeiros passos a força do estranho e do negativo. Nessa experiência cada objeto que encontra aparece diante dele não como um simples *Objekt*, mas como um *Gegenstand*,⁹ força de oposição e negação da

⁷ROYCE (1919); BUTLER (1999); JAMESON (2010).

⁸ Ernst Bloch chega a dizer que a *Fenomenologia* seria mesmo uma “contrapartida filosófica” ao *Fausto*: “apenas uma única obra filosófica oferece uma contrapartida ao *Fausto* de Goethe – no que diz respeito ao desenvolvimento persistente do motivo da experiência de mundo: a *Fenomenologia do Espírito de Hegel*” (BLOCH, 1961, p. 155).

⁹ A palavra objeto em alemão pode ser traduzida tanto como *Objekt* como *Gegenstand*. No entanto essa última palavra traz em si a preposição *gegen* que significa “contra”, “oposto a”. O objeto, nesse sentido, é aquilo que se coloca como um obstáculo ao processo de formação da consciência, uma força negativa que tem de ser superada como condição necessária dessa formação. Em português

consciência subjetiva. Para Hegel, a formação [*Bildung*] de sua personagem é o resultado do movimento por meio do qual a consciência “se estranha e através desse estranhamento retorna a si mesma” (HW, III, p. 39).

Embora fundamental à ideia principal da *Fenomenologia*, o conceito de estranhamento [*Entfremdung*] ganha centralidade somente na terceira e última parte do texto, no capítulo referente ao *Espírito Estranho a Si* [*Der sich entfremdete Geist*], cujo subtítulo é *A Cultura* [*die Bildung*].¹⁰ Aqui, o Espírito é protagonista e habita um mundo em que “nada tem o significado do negativo da autoconsciência” (HW, III, p. 361), o que significa que a força do negativo já não reside nos *Gegenständen*, ou seja, na relação sujeito-objeto, mas no estranhamento entre autoconsciências particulares. Essa nova morada do Espírito nada mais é do que a realidade histórica consumada após o advento da Revolução de 1789, que por sua vez implica no aparecimento de uma forma de “autoconsciência estranha a si”.

O conceito de “autoconsciência estranha a si” justifica a comparação entre a *Fenomenologia* e o *Fausto* de Goethe já nos famosos versos do *Fausto I* “Vivem-me duas almas, ah! no seio, / querem trilhar em tudo opostas sendas” (vv. 1112-1113).¹¹ Porém, mais relevante para reforçar a tese das afinidades entre o *Fausto* e a *Fenomenologia* são as referências explícitas ao *Fausto* de Goethe num momento crucial da construção do seu conceito de estranhamento como veremos mais adiante.¹² Além disso, a tese hegeliana da equação entre substância e espírito (HW, III, p. 360)¹³ favorece o uso de recursos figurativos de linguagem, especialmente o da prosopopeia o que aproxima os conceitos da experiência individual da “perda

poderíamos trazer essa ideia com o verbo *objetar* que também expressa a ideia de algo que se interpõe como obstáculo, *objeção* à formação da consciência.

¹⁰ De 32 ocorrências do termo estranhamento [*Entfremdung*], 21 estão no capítulo sobre o *Espírito Estranho a Si* (HW., XXI).

¹¹ Diferentemente do sistema de citações tradicional, no qual se referencia a página das citações, adotamos aqui um sistema, bastante conhecido dos estudiosos do *Fausto* de Goethe, e que adota o número de versos como principal referência. Assim, apesar de utilizarmos como principal referência a tradução de Jenny Klabin Segal com notas e comentários de Marcus Mazzari, publicada pela editora 34, a referência aos versos permite a consulta de qualquer tradução e mesmo do texto original em alemão. Esse sistema também se caracteriza pela adoção de uma numeração contínua de versos entre *Fausto I* e *Fausto II*.

¹² Item 1.1.3. desse capítulo.

¹³ Contrariamente ao dualismo kantiano, que estabelece uma divisão estrita entre o sujeito e a coisa em si, entre as faculdades da razão e os dados empíricos, Hegel defende a unidade dialética desse dualismo na ideia de que a “substância é [...] *Espírito*, *unidade* autoconsciente entre o Eu e o ser” (HW, p. 360). Não é possível falar dessa síntese dialética, como veremos adiante, sem o recurso a metáforas e outras figuras de linguagem.

desi” e o aparecimento de uma forma de consciência coletiva, não individual, no mundo da cultura. A tese da equação entre substância e espírito, ao nosso ver, acaba se relacionando ao *Fausto* por meios indiretos, pois, como veremos, essa tese prefigura o conceito marxista de *feitiço* da mercadoria e este conceito, por sua vez, está repleto de referências ao *Fausto*. Essa triangulação Hegel-Marx-Goethe nos fornece um importante discernimento sobre o conceito alegórico do *Fausto II*. Por ora, vejamos como o problema aparece na *Fenomenologia do Espírito*, em Hegel.

2.1.1 Estranhamento e Alienação

Na maioria das traduções da *Fenomenologia*, não apenas para o português, a expressão “*sich entfremdete*” aparece traduzida como “alienada de si”.¹⁴ No entanto, as diferenças sutis entre dois conceitos diferentes que compõem o mesmo fenômeno histórico – como veremos adiante – justificam uma tradução que também ressalte a diferença entre os termos alemães *Entfremdung* e *Entäußerung*. O termo *fremd* em alemão é normalmente usado para designar algo “estranho” ou “estrangeiro”, ao passo que o afixo *äusser* remete ao sentido de “fora” [*aus*].

Marcella D’Abbio, que se dedicou a estudar o uso das expressões em toda a obra hegeliana, identifica distinções importantes entre os termos e haver duas ideias fundamentais no conceito de *Entäußerung*: a de “positividade” e a de “objetivação da autoconsciência”, ou seja, a renúncia de si da autoconsciência que produz a realidade objetiva. *Entfremdung*, por sua vez está associada a ideia da produção, por meio da alienação, de uma realidade tão impenetrável que o próprio vínculo entre o trabalho da autoconsciência e seu resultado objetivo como realidade já não é reconhecível. Surge, assim, a figura de uma substância estranha ao sujeito, como veremos mais adiante. Por ora, basta ressaltar a distinção entre a positividade do eu por seu próprio trabalho, ligada ao termo *Entäußerung* e a ideia de cisão, ruptura, como produção de uma realidade impenetrável e, por isso, *estranha* à autoconsciência.

¹⁴ Tomamos como referência a tradução de Paulo Meneses da editora Vozes da *Fenomenologia do Espírito* (HEGEL, 2003). A expressão citada anteriormente aparece traduzida como “espírito alienado de si mesmo” em que pese no curso do texto ela as vezes surja com seu sentido de *estranho* e *estranhamento*.

*Entfremdungeentfremdent*êm, de fato, sempre o significado negativo de “cisão”, “estranheza”; *Entäusserung*, *entäussern*, e [o termo] ainda mais raro *Veräusserung*, [tem] o significado de “renúncia”, que pode assumir um sentido positivo ou negativo. (D’ABBIERO, 1970, p. 27)¹⁵.

Com base nessa distinção, propomos o emprego dos termos alienação para *Entäußerung* e estranhamento para *Entfremdung*. Este é, sim, um velho problema de tradução da obra hegeliana. Porém é também uma distinção conceitual importante: por alienação entendemos um processo em que o vínculo entre o “trabalho” da autoconsciência e seu produto é discernível. A realidade objetiva aparece como exteriorização de si. Com o estranhamento, o que ocorre é um processo mais complexo em que esse eu que se aliena, nas palavras de Jean Hyppolite, “se faz estranho a si mesmo”.¹⁶

Parece ser uma distinção semelhante a que Jesus Ranieri, tradutor dos *Manuscritos Econômicos-Filosóficos* de Marx pela editora Boitempo, propõe em seu prefácio à obra:

Entäusserung significa remeter para fora, extrusar, passar de um estado a outro qualitativamente distinto. Significa, igualmente, despojamento, realização de uma ação de *transferência*, carregando consigo, portanto, o sentido a *exteriorização* [...], momento de *objetivação* humana no trabalho, por meio de um produto resultante de sua criação. *Entfremdung*, ao contrário, é objeção socioeconômica à realização humana, na medida em que veio, historicamente, determinar o conteúdo do conjunto das exteriorizações [...] através da apropriação do trabalho, assim como a determinação dessa apropriação pelo advento da propriedade privada. (RANIERI, in MARX, 2004, p. 16).

Na crítica da economia política, Marx faz uso do conceito de alienação para pensar o ato com o qual o trabalhador produz um objeto que é expressão da subjetividade do trabalhador – suas forças, habilidades, inteligência – e que, como tal, é *transferido* como propriedade ao capitalista. O termo estranhamento, por sua vez, implica no “conjunto das exteriorizações”, isso é, no modo como os pressupostos sócio-políticos e econômicos do sistema capitalista aparecem diante do trabalhador como realidade impenetrável embora ele também os produza. Afinal “o trabalho não produz apenas mercadorias”, mas produz também “a si mesmo e ao

¹⁵ “*Entfremdung* ed *entfremden* hanno infatti sempre il significato negativo de “scissione”, “estranità”; *Entäusserung*, *entäussern*, e l’assai più raro *Veräusserung*, il significato di “rinunzia”, che può acquistare senso positivo o negativo.”

¹⁶ “Le terme d’extranéation (*Entfremdung*) dit plus que celui d’aliénation (*Entäußerung*); il implique non seulement que le soi naturel renonce à Soi, s’aliène, mais encore se fait étranger à soi-même” (Hyppolite, *apud* D’ABBIERO, 1970, p. 96).

trabalhador como *mercadorias*”, o que implica no aparecimento do trabalho e de seus produtos como um “ser estranho” e um “poder independente” dos trabalhadores, isso é, como Capital.¹⁷

Nas próximas páginas, buscarei mostrar como o conceito filosófico de estranhamento [*Entfremdung*] em Hegel apresenta ainda uma semelhança a mais com o conceito econômico de Marx: em ambos os casos, o ponto culminante do processo de estranhamento é a formação de uma realidade que parece agir como um “eu estranho”, autossuficiente e autoconsciente.

2.1.2 Conceito hegeliano de estranhamento

Vejamos, inicialmente, como Hegel define seu conceito de *Bildung*(cultura):

Tal é o campo em que a autoconsciência é *real* como ser absoluto. A consciência, porém, que é *levada de volta a si mesma* a partir dessa realidade, pensa que ela é sua natureza não-essencial. Anteriormente, vimos a independência dos estoicos passar pelo ceticismo e encontrar finalmente a sua verdade na consciência infeliz – a verdade sobre o que constitui seu ser em-si e para-si. Se, naquele momento, esse conhecimento aparecia apenas como visão unilateral da consciência como consciência, agora, a verdade *real* daquele ponto de vista se tornou aparente. Essa verdade consiste no fato de que a *autoridade universalmente reconhecida* da autoconsciência é a própria realidade que lhe é estranha. Essa autoridade é a realidade universal do eu, mas é também imediatamente o seu contrário; a perda de si mesmo. – A realidade do eu, que não existe no mundo moral, foi conquistada pelo seu retorno à *pessoa*; o que naquele momento estava unido harmoniosamente, emerge agora numa forma já desenvolvida, mas estranha a si mesma. (HW., p. 359).

Primeiramente, cumpre esclarecer que em seu conceito de *Bildung* ou cultura, Hegel pensa a situação jurídica e política do mundo moderno em que a forma do Estado está plenamente desenvolvida. Quando diz que a “autoconsciência seja real como ser absoluto” Hegel faz referência ao capítulo anterior a este, em que trata da conhecida dialética do senhor e do escravo, dialética esta que prevalece num mundo indissociável da luta por reconhecimento, pois cada autoconsciência “só existe ao ser reconhecida” pelo outro (HW, p. 145).

¹⁷ Die Arbeit produziert nicht nur Waren; sie produziert sich selbst und den Arbeiter als eine *Ware*, und zwar in dem Verhältnis, in welchem sie überhaupt Waren produziert. Dies Faktum drückt weiter nichts aus als: Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein *fremdes Wesen*, als eine von dem Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber. Das Produkt der Arbeit ist die Arbeit die sich in einem Gegenstand fixiert, sachlich gemacht hat, es ist die Vergegenständlichung der Arbeit. Die Verwirklichung der Arbeit ist ihre Vergegenständlichung (MEGA, I.2, p. 364-65).

No entanto, a busca por reconhecimento no contexto das relações dominantes de servidão/escravidão¹⁸ só pode se manifestar na forma da violência opressiva ou libertária, já que o reconhecimento envolve sempre a superação de uma situação de “coisidade” [*Dingheit*] imposta a um dos sujeitos pelo outro. Nesse mundo, para ser reconhecido o sujeito tem de “se pôr a prova para o outro numa luta de vida ou morte” (HW, p. 145). Essa é a situação dominante, por exemplo, durante o Império Romano, o que explica a referência às três grandes filosofias dos povos escravizados de Roma: o estoicismo, o ceticismo e o judaísmo,¹⁹ que são monumentos intelectuais dessa dialética do reconhecimento.

A superação dessa situação se completa apenas no mundo moderno com a universalização do conceito de *personalidade jurídica*, por meio de um processo histórico que se consuma com a revolução francesa, mas tem uma longa trajetória atrás de si: do surgimento do direito civil romano, até a derrocada final dos estados absolutistas. Ao superar essa luta “de vida ou morte” o Estado Moderno instaura o reconhecimento universal de todos e por isso a autoconsciência se torna “*real* como ser absoluto”. Porém, a “*autoridade universalmente reconhecida* da autoconsciência”, como diz Hegel, implica certas vicissitudes. Isso porque, a realização do reconhecimento para todos envolve o surgimento de uma autoconsciência “estranha a si mesma” e por isso ele “é também imediatamente o seu contrário”, pois assume a forma exterior e vazia da *personalidade* e da sujeição à lei e ao Estado.

Superada a luta por reconhecimento libera-se, ao menos potencialmente, a interação recíproca entre o maior número possível de autoconsciências. Tal interação produz, por consequência, uma espécie de rede de relações intersubjetivas, a qual Hegel chama de “substância ética” e define como algo que “não é nada além da absoluta *unidade* espiritual” dos indivíduos (HW, III, p. 264). No mundo moderno, porém, essa substância social assume a “determinação de um mero *ser* para a consciência”, levando à cisão entre o coletivo e o individual. Assim

¹⁸ Tradicionalmente se traduz o trecho para o português como dialética entre o senhor e o *escravo*, em que pese a palavra que Hegel escolhe é *Knechtschaft*, que se refere mais especificamente a servidão.

¹⁹ Derrida em *Escritura e Diferença*, identifica a consciência infeliz de Hegel com a consciência do judeu (DERRIDA, 1967, p. 104), dividida entre sua forma de louvar ao Deus único, e a realidade mutante do mundo material.

aparecem a um só tempo a consciência como “*esse eu exclusivo*” e a substância ética com “o significado de uma existência excluída [do eu]” (HW, III, p. 359). Hegel fala a respeito dessa cisão:

Porém, o espírito cujo eu é uma unidade absolutamente discreta tem seu conteúdo confrontado com uma realidade igualmente dura e o mundo tem, aqui, a determinação de algo exterior, o negativo da autoconsciência. Esse mundo é, entretanto, um ser espiritual [*geistlich*], é em si mesmo a interpenetração do ser e da individualidade; essa sua existência é o *trabalho* da autoconsciência, mas também uma realidade imediatamente dada, estranha a ela, que tem sua própria essência e na qual ela não se reconhece. [Esse mundo] é o ser exterior e o conteúdo livre do direito; mas essa realidade exterior, que o senhor do mundo jurídico assume em si mesmo, não é o meramente dado e elementar, um ser contingente para o eu, mas ao contrário, ele é seu trabalho, porém não num sentido positivo, mas negativo. Ele obtém sua existência pela alienação e renúncia da *sua própria* autoconsciência, que, na devastação que impera no mundo jurídico, aparece como a violência exterior exercida por elementos desconexos. (HW, III, p. 359-360).

Em outras palavras, a autoconsciência não se dá conta de que “[e]sse fazer e esse trabalho,[...] por meio do qual a Substância se torna efetiva, é o estranhamento da personalidade”, isso é, da autoconsciência em relação a si mesma. De um lado, sua essência é percebida como “o eu *imediat*o, isso é, *sem estranhamento*”, do outro lado, sua *personalidade jurídica* como o “eu sem substância”, que como tal é um “joguete dos elementos em fúria”²⁰ da burocracia estatal.²¹ A autoconsciência “estranha a si mesma” [*sich entfremdet*] está cindida entre um “eu exclusivo” e sua *persona* ou máscara jurídica.

Todavia, do ponto de vista da substância ética, o movimento de alienação do eu realiza a personificação da própria substância. O sujeito vira um “joguete” e a substância ética se torna sujeito. Esse movimento é fundamental para a compreensão do capítulo *O Espírito estranho a si*, pois no mundo da cultura, diz Hegel, “tanto a pessoa [*Person*] quanto a objetividade são superadas” e “seu estranhamento mútuo é a sua *pura consciência*”. Subjetividade e objetividade são superadas, isso é, como processo de cisão entre o eu e a substância ética ambos se tornam casos específicos de uma “consciência universal” [*allgemeines Bewußtsein*].

²⁰ Um “*an und für sich geltendes Selbst*” que é “*das Spiel jener tobenden Elemente*”.

²¹ O uso da palavra *Person* (pessoa) por Hegel diz respeito evidentemente ao sentido jurídico em que a personalidade jurídica é a uma forma de reconhecimento legal que abstrai das peculiaridades individuais e subjetivas, daquilo que constitui a essência do sujeito. No entanto ela não deixa de remeter à palavra grega *prosopon*, que no teatro antigo designava as máscaras de personagens. Nas relações jurídicas, o sujeito porta uma máscara com a qual se apresenta perante o Estado e as leis.

A substância ética, em que pese parecer como se fosse negação da autoconsciência é Espírito, porque também é “*pura consciência*”, mas apenas no estranhamento. Também ela deve retornar ao eu, porém em vez de retornar “imediatamente ao eu, à *pessoa* singular”, o estranhamento de si da substância ética envolve o retorno ao “eu universal” [*allgemeines Selbst*], que é a forma da subjetividade adequada a um mundo em que a substância ética é espírito, ou então, um mundo em que a forma individual da subjetividade foi superada, o que dá no mesmo. Esse retorno envolve, segundo Hegel, uma revolução,²² que “traz à tona a *liberdade absoluta*” (HW, III, p. 362), no sentido de uma restituição da autoconsciência.

Com isso o mundo dividido do Espírito se realiza em dois momentos distintos, um por meio do qual a autoconsciência individual constrói o estranhamento de si com o mundo por meio do seu movimento de alienação; e outro por meio do qual esse estranhamento é superado com o retorno ao “eu universal”. O primeiro momento, Hegel o associa à formação do poder estatal, especialmente do estado absolutista. Esse movimento representa o momento da renúncia da individualidade, associado ao termo *alienação*, com a qual a substância se constitui como algo *externo* ao indivíduo. O segundo momento é o da “riqueza” que representa, nas palavras de Marcella D’Abbiere, “o ‘calar-se’ da substância na autoconsciência” (D’ABBIERO, 1970, p. 104).

Ao descrever o momento da formação do poder estatal por meio do qual este se afirma como força opositora ao indivíduo, Hegel tem em mente o tipo de soberania política existente no século XVII, durante os estados absolutistas.²³ Nesse contexto, a figura do “heroísmo do dever” [*Heroismus des Dienstes*] (HW, III, p. 373) está associada à renúncia do indivíduo ao seu fim particular através do dever de obediência. No entanto, com isso, a personalidade conserva a “honra” pessoal como individualidade oposta ao poder estatal. Assim, não apenas a autoridade estatal, o

²² No sentido astronômico, que é seu contexto semântico original, a palavra revolução significa movimento de retorno. Assim, por exemplo, a lua realiza em torno da Terra um movimento de translação. A Terra em relação ao Sol também realiza um movimento de translação. A lua, porém, em relação ao *sol* – e não à Terra – realiza um movimento de *revolução*. Nesse caso, Hegel sugere o sentido que a palavra ganha quando migra semanticamente para a filosofia política entre os séculos XVII e XVIII. Nesse sentido político “recente” à época de Hegel, a palavra revolução envolve o “retorno” do poder das mãos do Estado e das elites aristocráticas para o cidadão republicano.

²³ O mesmo período histórico do qual fala Walter Benjamin no seu texto sobre o Drama Barroco Alemão quando menciona o “conceito de soberania do século XVII” como veremos mais adiante, no item 1.4.

Rei é “apenas uma voz entre outras vozes” pois “ainda não é uma consciência que se sabe poder estatal; mas esse é apenas uma lei [para ele]” (HW, III, p. 374).

A formação do Estado Absoluto, em sua tirania peculiar, realiza o processo de “aculturação” [*Bildung*] do indivíduo, que é completamente espoliado de sua realidade íntima em favor dos poderes externos da vida política. Nesse momento de sua exposição, Hegel se permite uma pequena digressão sobre a linguagem que parece indicar analogamente um processo semelhante de alienação cujo resultado é a formação de uma realidade em estranhamento:

Pois esse estranhamento acontece, sobretudo na linguagem, que aqui aparece em sua característica mais significativa. [...] A língua [...] abarca [esse estranhamento] em sua pureza, pois ela somente expressa o ‘Eu’, o ‘Eu’ em si mesmo. Essa existência real do Eu é, como existência real, uma objetividade que carrega em si a verdadeira natureza do ‘Eu’. O ‘Eu’ é esse ‘Eu’ particular – mas igualmente o ‘Eu’ universal; sua manifestação é ao mesmo tempo a alienação [*Entäusserung*] e o desaparecimento desse ‘Eu’ particular, e como resultado o ‘Eu’ permanece em sua universalidade. O ‘Eu’ que profere a si mesmo é ouvido ou percebido; [...] Que ele seja percebido ou ouvido significa que sua existência real morreu; essa sua alteridade retornou de volta para si; e sua existência real é apenas isso: que como um Agora autoconsciente, como uma existência real, ele não é uma existência, e através de seu desaparecimento ele é uma existência real”. (HW, III, p. 376).

A alienação, que aqui é descrita como um processo peculiar da linguagem, implica nessa exteriorização que, ao mesmo tempo em que realiza a “existência real do Eu”, sacrifica justamente sua realidade interior. Em outras palavras, justamente porque o eu particular do indivíduo se expressa na linguagem numa forma universal, isso é, *para todos*, ele morre como existência particular ao ser “ouvido ou percebido”, ao ser captado como linguagem pelos receptores da mensagem. A expressão “um Agora autoconsciente” com a qual Hegel descreve o eu particular, isso é ainda não expresso na linguagem, é uma referência à primeira parte da *Fenomenologia* em que Hegel trata da certeza sensível, o estágio mais incipiente da consciência cuja contradição reside, precisamente, em sua falta de conteúdo conceitual. Esse eu imediato e não-alienado “não é uma existência” e, na medida em que seu movimento de extrusão lhe permite expressar-se pela linguagem, ele “desaparece” ao mesmo tempo em que se torna uma “existência real”, sendo o sentido de “real”, aqui, o de uma ideia compartilhada.

No entanto, precisamente com a consumação desse processo de mortificação do eu na substância ética cessa o processo de alienação do indivíduo

na substância universal e começa o processo inverso, a saber, aquele pelo qual o universal se cala na autoconsciência individual. Isso acontece por conta das contradições que o próprio processo de alienação envolve. Para realizar-se completamente, a alienação envolveria a aniquilação completa da individualidade. Porém, com a aniquilação do indivíduo, o Estado eliminaria justamente o que confere a essência do seu poder: a *pessoa*. Para escapar dessa contradição, a alienação de si do indivíduo deve ocorrer de tal modo que “conserva” a individualidade como seu momento essencial. Nesse ponto entra em cena o que Hegel chama de “heroísmo da adulação” [*Heroismus der Schmeichelei*] (HW, III, p. 378) quando o processo alienação-estranhamento finalmente se completa com a obra de Richelieu e a monarquia absoluta transforma os detentores de privilégios estatais (e renda de corveia) em meros cortesãos, ou seja, em súditos que são recompensados em dinheiro pela sua lealdade.²⁴

A riqueza é assim, para Hegel, a substância ética “cujo espírito deve ser abolido e entregue a título de prêmio” [*preisgegeben*] à pessoa. A autoconsciência adulara deve receber de volta do governante aquilo que nele ela adula. Por isso a riqueza [*Reichtum*] é chamada por Hegel uma “universalidade alienada” [*entäussernde Allgemeinheit*], ou seja, é a universalidade enquanto poder estatal que se transmuta em poder privado, num movimento que Hegel também denomina de “alienação do poder” [*Entäusserung der Macht*] (HW, III, p. 379). Trata-se de um uso claramente inusitado da palavra alienação que, como vimos, aqui se emprega em referência à substância ética ou ao “eu universal”, do Estado.

D’Abbiere define esse movimento como um “deixar-se ir do Universal” [*lasciarsi andar via del’Universale*] (D’ABBIERO, 1970, p. 115) que, no capítulo em que se destaca o estranhamento da substância ética, ou o Espírito estranho a si, constitui a única exceção ao uso corrente do termo alienação. Exceção, no entanto, que confirma a regra na medida em que se aplica a uma forma de subjetividade a um eu [*Selbst*] que renuncia a si próprio em favor do outro, de sua alteridade específica. A diferença é que, no uso comum da palavra, a alteridade do indivíduo é

²⁴ Inicia-se a partir desse ponto o processo inverso: a substância, das mãos do monarca, deve “retornar” à autoconsciência, a qual espoliada por meio da “*Bildung*” de seu caráter atomístico de “*Person*”, não a refuta mais, mas a acolhe em si. Esse retorno da substância à autoconsciência ocorre através de várias etapas, mas, sobretudo através da transformação desta [da substância] de poder estatal em riqueza (D’ABBIERO, 1970, p. 114).

a substância ética, enquanto aqui, o eu da substância ética, o Espírito é que renuncia a si em favor da individualidade que é seu outro, alteridade constitutiva de sua própria realidade social e coletiva. Mais uma vez, a analogia com a linguagem é bastante produtiva para se pensar que também aqui o paradoxo é semelhante: o eu subjetivo morre com sua enunciação, mas a língua só é viva na medida em que os seus falantes se “conservam” vivos.

Todo o tema do espírito estranho a si, na medida em que conta o processo por meio do qual o poder estatal se resolve em riqueza, com o aparecimento histórico da economia moderna²⁵ está muito próximo do tema central do primeiro ato do *Fausto II*. Aparentemente, Goethe tinha em mente um processo parecido, por meio do qual o Estado absolutista em crise, buscando consolidar-se como poder dominante, torna-se o Estado impressor de moedas e, assim, se perde na trama dos interesses privados de seus súditos. Na *Fenomenologia* essa “alienação do universal” completa o processo de universalização do Espírito e sua consolidação como realidade social moderna, o que dá espaço para a reconciliação do espírito estranho a si, como espírito certo de si, na religião, na arte e na filosofia.²⁶

Seja como for, sob a forma de riqueza a “universalidade verdadeiramente subjugada” [*zwar unterworfen* *Allgemeinheit*], o indivíduo e sua autoconsciência “ainda não retornou de modo absoluto ao Eu”. Subsiste, assim, uma forma de estranhamento no qual o caráter caótico e incontrolável da riqueza, sempre crescente, incessante e insaciável, impede o reconhecimento de si da autoconsciência diante dos objetos que possui. Note-se como Hegel parece prefigurar o conceito marxista de *fetich* (ou feitiço) da mercadoria quando diz que, com a riqueza moderna, a autoconsciência “encontra o seu Eu como tal em estranhamento *perante* si mesma, como uma realidade fixa e objetiva”. Os objetos que constituem sua riqueza são o seu “ser para si”, mas justamente “por ser um objeto [*Gegenstand*], ele [o Eu da autoconsciência] é ao mesmo tempo uma

²⁵ Hegel não poderia, por motivos evidentes, realizar a crítica ao sistema capitalista, que não havia ainda se consumado enquanto tal até meados da década de 1840, mais especificamente até a primavera dos povos em 1848. Porém, Hegel acompanhava de perto o desenvolvimento da economia política moderna como mostra LUKÁCS (1975).

²⁶ A rigor, a arte de que fala Hegel é a arte grega que, segundo seu argumento, bem como o de muitos classicistas que o inspiraram, como Winckelmann, é uma arte que assume formas de culto religioso. Hegel a chama de *Kunstreligion*, que comumente se traduz como “religião da arte”. De todo modo, na subseção sobre o espírito certo de si, religião, religião da arte e filosofia, são os meios em que a reflexão do espírito se sabe junto de si.

realidade estranha, cujo próprio ser-para-si [*Fürsichsein*] é uma vontade [*Wille*]” (HW, III, p. 381).

O estranhamento, aqui, é um termo que faz referência aos modos de fragmentação [*Zerrissenheit*] da vida moderna, associados ao processo de acumulação da riqueza. Como esse processo de acumulação de riqueza está associado à dissolução da substância ética, Hegel parece discursar de modo semelhante ao Chanceler no Palatinado Imperial do *Fausto II*. Hegel diz que, com a formação da propriedade privada “tudo o que tem continuidade e universalidade, tudo o que a lei chama de bom e de justo, se partiu e pereceu”. O Chanceler, diz:

Assim tudo se desintegra:
Se da honra e lei some o preceito,
Como há de estar o senso em regra
Que nos conduz ao que é direito?
No fim até o homem de bem
À adulação cede, ao suborno;
Se de punir poder não tem,
Ao réu o juiz se une em retorno (vv. 4799-4806).

2.1.3 Tropos hegelianos

Paul de Man no seu ensaio *The Epistemology of Metaphor* [*A Epistemologia da Metáfora*] analisou o conflito que existe no discurso filosófico quando o filósofo lança mão de figuras de linguagem como a metáfora, os tropos e as alegorias com o objetivo de elucidar seus conceitos. De Man diz que

Metáforas, tropos, e a linguagem figurativa em geral tem sido um problema perene e, algumas vezes, um reconhecido motivo de embaraço para o discurso filosófico e, por extensão, para todos os usos discursivos da linguagem incluindo a historiografia e a análise literária. Parece que a filosofia ou tem de abrir mão de sua demanda constitutiva por rigor para chegar a um acordo com a figuração [*figurality*] de sua linguagem ou então tem de abandonar completamente a figuração. (DE MAN, 1996, p. 34).

O objetivo de Paul de Man nesse ensaio não é traçar uma distinção rígida e intransigente entre os discursos filosófico e literário, discursivo e figurativo. Antes o contrário: analisando algumas passagens de obras clássicas da filosofia, De Man busca demonstrar o quão inescapável é a erupção de imagens metafóricas, trópicas e alegóricas em qualquer texto filosófico, inclusive entre os puristas mais radicais e intransigentes, como John Locke, que não cansa de condenar o procedimento figurativo na argumentação “lógica” e “racional”. Mesmo assim, há que se lembrar:

certo conflito entre a filosofia e as imagens produzidas pelo fazer poético são tema muito antigo, remetem mesmo à *República* de Platão e não deixam de retornar periodicamente nos debates filosóficos, mesmo quando – ou talvez principalmente quando – se propõe o fim das fronteiras entre a filosofia e a poesia, como no caso da primeira geração do romantismo alemão.

Hegel não é objeto da análise de Paul de Man nesse ensaio,²⁷ mas em sua *Fenomenologia* é possível perceber claramente a transição de um uso mais “discursivo” da linguagem para um uso mais figurativo, conforme seu argumento avança especialmente na transição da segunda para a terceira parte do livro. A partir desse ponto, Hegel abusa do uso de imagens figurativas para elucidar os seus conceitos, e a presença de personagens, situações e obras da literatura mundial na sua *Fenomenologia* passa a ocupar um lugar central a partir desse ponto, como bem analisou Alan Speight (2001).

Assim, logo antes de apresentar o problema do estranhamento e da alienação, Hegel estabelece os elementos principais de sua análise do estranhamento moderno, com três atitudes subjetivas que podem ser vistas como figurações de três manifestações diferentes do estranhamento. A primeira, Hegel chama de “prazer e necessidade”; a segunda de “soberba” [*Eigendünkel*] e a terceira é a “virtude” [*Tugend*]. Cada uma dessas manifestações do estranhamento apresenta atitudes ou relações diferentes entre o indivíduo e a substância ética com três figuras diferentes: a primeira é a figura do individualista, que Hegel empresta explicitamente do *Fausto* de Goethe; a segunda é a figura do romântico, do jovem que acredita saber em seu próprio coração o que é bom para o mundo; e a terceira é a figura do herói cujo sacrifício expressa sua virtude perante os [des]caminhos do mundo [*Weltlauf*].

A segunda posição subjetiva quanto à realidade do Espírito é também individualista, como a primeira, porém com a “necessária característica da universalidade” (HW, III, p. 275) no sentido de que sua atitude individual se rebela

²⁷ Hegel é sim objeto da análise de Paul De Man, mas em outro ensaio dessa mesma compilação, chamado *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics* [*Signo e Símbolo na Estética de Hegel*]. Porém, de todos os filósofos que rechaçaram explicitamente o uso figurativo da linguagem em seus discursos, Hegel não está entre os mais radicais, ou ainda, nem sequer se pode dizer que estivesse entre eles. Além disso, há que se deixar claro que o pensamento de Hegel é radicalmente distinto do pensamento de John Locke, não apenas nesse ponto, mas na integralidade da obra. Sobre a distinção entre a filosofia de Hegel e o liberalismo, especialmente o de Locke, ver LOSURDO (2019).

contra a crueldade do mundo, as injustiças dirigidas contra a humanidade. Nessa atitude se luta contra a “necessidade que contradiz a lei do coração” (HW, III, p. 276), lei essa que revela um caráter excepcional que sente empatia pela humanidade, em nome da qual o indivíduo evoca essa sua “lei do coração”.

A “lei do coração”, portanto, se contradiz com a lei jurídica ou moral, que o indivíduo acredita poder superar com sua própria convicção pessoal e excelência de caráter. Pois, “o que é essencial não é a pura conformidade com a lei, enquanto tal, mas que na lei ele adquire consciência *de si mesmo*, e que, portanto, ele se satisfaz *em si mesmo*” (HW, III, p. 277). No entanto, ao eleger suas próprias convicções como leis universais, o indivíduo não almeja a mudança da lei universal, mas apenas sua oposição a tal, pois “os outros não encontram nesse conteúdo a realização da lei em *seus* corações” (HW, III, p. 278).

O que em princípio é uma bem-intencionada revolta contra a ordem estabelecida e em favor da humanidade, segundo Hegel, torna-se uma “presunção tresloucada” [*verrückter Eigendünkel*] que “expele [*herauswirft*] sua própria perversão como [a perversão] de um outro”, sejam “padres fanáticos” ou “déspotas glutões e seus asseclas” (HW, III, p. 280). Por mais bem intencionada que seja essa sua lei do coração, o que ela realiza, na prática é apenas “uma resistência universal e uma luta universal de todos contra todos, na qual cada um reivindica a validade de sua própria individualidade” (HW, III, p. 282).

Por fim, Hegel também desenvolve sua crítica à figura da subjetividade virtuosa, para quem “a lei é um momento essencial e a individualidade [o momento] a ser anulado” (HW, III, p. 283). A principal diferença, é claro, é que nessa forma de subjetividade a lei não aparece como uma realidade *estranha* e alheia à consciência, mas “como uma necessidade *interior à própria consciência*” (HW, III, p. 284). No entanto, aqui também o conflito é parte integral, uma vez que a realidade social é intrinsecamente resistência à princípios da subjetividade virtuosa. Ao sacrificar-se a subjetividade virtuosa também sacrifica a própria possibilidade de realização de seus princípios: a realidade social tem de superar “a abstração inessencial da virtude”, pois “o caminho do mundo [*Weltlauf*] triunfa sobre aquilo que lhe faz oposição” (HW, III, p. 289).

A manifestação do estranhamento como a busca pelo prazer e pela satisfação das necessidades individuais aparece na figura de alguém cujos interesses se sobrepõem aos interesses universais ou sociais da substância ética. A primeira dessas figuras, não por acaso, é o *Fausto* de Goethe. Vejamos como Hegel introduz o problema:

Na medida em que se elevou acima da substância ética e do ser tranquilo do pensamento para o seu *ser-para-si*, [a autoconsciência] tem a lei do costume e da existência, o conhecimento da observação e da teoria, como uma sombra cinzenta que acaba de desaparecer atrás de si; pois [essa lei] é um saber [*ein Wissen*] de algo cujo ser-para-si e a realidade efetiva são distintas da autoconsciência. Em vez do Espírito aparentemente celeste da universalidade do conhecimento e da ação, no qual o sentimento e o gozo da individualidade são silenciados, nela entra o Espírito da Terra, para quem a verdadeira realidade é apenas aquele ser que é a efetividade [*Wirklichkeit*] da consciência *individual*.
Vai-te e despreza a razão e a ciência,
Do ser humano o máximo atributo –
Ao Demo então já te rendeste
Perece e ao fundo vai-te súbito (HW, III, p. 271).²⁸

Os versos citados por Hegel aparecem em outras obras de sua autoria, não apenas na *Fenomenologia*. Na *Filosofia do Direito*, esses mesmos versos aparecem com as mesmas modificações dos versos originais de Goethe. Mas a parte textual em prosa já traz uma importante referência ao *Fausto*, na cena da evocação do Espírito da Terra. Uma autoconsciência que se “eleva acima” da lei, do costume e do conhecimento estabelecido, é uma autoconsciência que descobre o seu valor para si mesma. Essa descoberta permite que a autoconsciência “deixe para trás de si” o “conhecimento empírico e teórico”, como se fossem meras “sombras cinzentas”

²⁸ Tradução nossa dos versos que aparecem em Hegel. Hegel está aqui se referindo aos versos 1851 a 1854 da primeira parte da tragédia, já presentes no *Fragmento de 1790*. No entanto, os versos originais são ligeiramente diferentes dos citados por Hegel. Na *Fenomenologia do Espírito* os versos são “Es verachtet Verstand und Wissenschaft, / Des Menschen allerhöchste Gaben - / es hat dem Teufel sich ergeben / und muß zugrunde gehn”. Os originais de Goethe são: “Verachte nur Verstand und Wissenschaft, / Des Menschen allerhöchste Kraft, / [...] / Und hät'er sich auch nicht dem Teufel übergeben, / Er müßte zugrunde gehn”.

Os versos de Hegel incluem mudanças propositalmente dos versos originais da cena do pacto entre Fausto e Mefistófeles, do *Fragmento* de 1790. De acordo com Jeffrey Champlin, uma longa tradição de filósofos como Gyorg Lukács e Ernst Bloch enfatizaram as relações entre o Fausto e a Fenomenologia sem entrar nos pormenores dessas imprecisões da citação hegeliana. Na visão do acadêmico norte-americano, essas distorções acabam por apagar a “distinção entre Mefistófeles e o Fausto” (CHAMPLIN, 2011, p. 117) na cena em questão, dando a impressão de que nessa transição entre a razão e o espírito, abandona a investigação racional quando, na realidade, essa fala dita por Mefistófeles não é tanto uma previsão do que está por acontecer quanto um alerta. Do modo como se alteram as palavras citadas, Hegel deixaria, segundo Champlin, a impressão de que o que está por vir é um ambiente em que “o mundo objetivo deixa de oferecer resistência” (CHAMPLIN, 2011, p. 118) aos impulsos destrutivos do protagonista.

de um passado que já não é real. A evocação do motivo fáustico da insatisfação com a ciência e o conhecimento livresco é evidente.

Contudo, essa descoberta do valor “para-si-mesma” da autoconsciência abre espaço para que “nela entre” [*in es... gefahren*], isso é, para que nela atue, de fora, uma autoconsciência subjetiva que não silencia “o sentimento e o gozo da individualidade”, mas ao contrário tem na “efetividade da consciência individual”, isso é, na consciência individual que se põe para fora e se torna real, efetiva [*wirklich*], a única realidade existente. A comparação entre o espírito celeste [*himmlischer Geist*] e o espírito da terra [*Erdgeist*], não tem apenas a função de distinguir entre um Espírito que cala o indivíduo - como o Estado – e um espírito que lhe dá voz e força. Ao contrário, ela tem também a função de demonstrar que o individualismo, cuja figura aqui é claramente o *Fausto* de Goethe, não é uma mera atitude “ensimesmada” e autodeterminada do sujeito individual. Ao contrário, o individualismo é uma espécie de agência demoníaca de outro ser autoconsciente, o “espírito” que interpela o indivíduo com a demanda por “efetivação da consciência individual” a despeito da lei e do costume, isso é, da vida social e coletiva. Por isso esse individualismo tem de aparecer na forma de uma injunção de um espírito que interpela o indivíduo dizendo: “És um com o gênio que em ti sondas, / Mas não comigo!” (vv. 512-513)²⁹.

Essas três figuras nos trazem ao tema da personificação de modo a revelar um uso figurativo da linguagem que, em Hegel, é particularmente adequado ao tema do estranhamento e da alienação: a saber, o recurso à personificação ou prosopopeia. Isso acontece em dois sentidos distintos. Primeiro no modo como o sujeito individual, em cada uma dessas figuras, assume uma máscara ou *persona* diferente: a do individualista, a do romântico e a do herói, respectivamente. De outro, no modo como a ordem social ou substância ética assume características subjetivas. No caso da *persona* romântica, a substância ética assume a característica da perversão dos “padres fanáticos” e dos “déspotas glutões”; no caso da subjetividade heroica o “caminho do mundo” [*Weltlauf*] também é objeto do recurso à prosopopeia na medida em que se diz que ele “triumfa sobre aquilo que lhe faz oposição”. Mas é justamente quando Hegel trata da subjetividade

²⁹ Esses são alguns dos versos mais brilhantes e, conseqüentemente, difíceis de traduzir de todo o *Fausto*. No original: “*Du gleichst dem Geist den du begreifst, / Nicht mir!*”

individualista, da sua própria versão do *Fausto*, que fica mais claro o quanto a substância ética é personificada na figura do Espírito da Terra.

Isso está de acordo com o conceito hegeliano de estranhamento, que, como vimos anteriormente, envolve a transfiguração da substância ética em “espírito”, “consciência genérica” ou “eu universal”. Essa vida coletiva e social, racionalizada pelo vínculo jurídico entre os cidadãos, por meio do Estado e da Burocracia moderna, envolvem a vivificação de uma coisa – a “substância” – que passa assumir as características de uma subjetividade universal, de um eu. Essa prosopopeia da substância é um elemento essencial ao fenômeno do estranhamento no mundo da cultura, tal como descrito por Hegel na seguinte passagem:

Nada tem o significado do negativo da autoconsciência; mesmo o espírito falecido está presente no *sangue* do parentesco, no *eu* da família, e o *poder* universal do governo é a *Vontade*, o *eu* da nação. Aqui, no entanto, a presença tem o significado apenas de *realidade* objetiva, cuja consciência está além; cada momento singular como *essência* recebe isso e com isso a *realidade* de um ‘outro’ e, uma vez que seja *real* [*wirklich*], sua essência é outra coisa, diferente de sua própria realidade. Nada tem um espírito cujo fundamento resida dentro de si ou que o habite, mas cada um tem seu ser em algo fora de si e estranho a si (HW, III, p. 361).

Vemos nessa passagem claramente os dois lados do estranhamento, o indivíduo – que Hegel chama de “momento singular” [*einzelnes Moment*] – e a ordem social ou coletiva assumindo, inversamente ao que seria esperado, os papéis de objetividade morta e de subjetividade viva. Assim, o sangue do parentesco é personificado no “eu da família” e o poder de governo, no “eu da nação” – em referência ao conceito de vontade geral em Rousseau. E assim, “nada tem o significado do negativo da autoconsciência” porque a família e o Estado e as demais formas que assume a substância ética são eles próprios autoconsciências, espírito que conhece seu valor para si mesmo. Por outro lado, cada indivíduo recebe apenas a sua consciência “de um ‘outro’” já que seu espírito não tem seu fundamento “dentro de si”, e nem sequer habita sua alma, mas tem seu ser e sua essência em algo “fora” e “estranho” a si. A presença do indivíduo tem, “apenas o sentido de realidade objetiva” e morta.

Paul De Man, mais uma vez, aponta para as tensões entre o discurso filosófico e figurativo na teoria hegeliana do símbolo e do signo, e chama a atenção

para o conceito de alegoria na *Estética* hegeliana. Segundo De Man, a Alegoria, “em conformidade com a opinião corriqueira nos tempos de Hegel” a qual estava “não sem problemas, associada a Goethe” é simplesmente “descartada como estéril e feia”. Mas não encontramos no coração do argumento hegeliano sobre o estranhamento nas sociedades modernas (pelo menos) duas das principais características das alegorias medievais e modernas: a máscara e a agência demoníaca? Ao compreendermos o modo como Hegel descreve o mundo da cultura, isso é, da formação histórica do Estado e da Economia modernas, vemos o emprego do recurso linguístico à prosopopeia bem como sua contrapartida na despersonalização subjetiva operada pelo emprego de “máscaras” ou papéis sociais assumidos pelos indivíduos em contextos diferentes de seu vínculo com os demais sujeitos.

Veremos a seguir como Marx também fez uso dos mesmos recursos figurativos para falar do estranhamento no contexto de sua crítica da economia política. Assim, se Marcella D’Abbiere esclarece que Marx encontra a gênese de seu conceito de estranhamento e alienação na *Fenomenologia* de Hegel, a referência não está apenas no capítulo sobre o “saber absoluto” e no modo como Marx se apropria do movimento hegeliano pelo qual a autoconsciência “se põe na objetividade, estranhando-se e superando tal estranhamento por meio do retorno ao puro pensamento” (D’ABBIERO, 1970, p. 10). Mais do que isso, em Marx encontramos as mesmas aparições figurativas das máscaras e da prosopopeia, com que Hegel desenvolve seu conceito de estranhamento e alienação.

2.1.4 Estranhamento e Fantasmagoria em Marx

2.1.4.1 Antes de O Capital

Em *Sobre A Questão Judaica de Bruno Bauer* de 1843, Marx desenvolve uma de suas primeiras noções de estranhamento, fortemente caracterizada pela ideia de uma separação entre a experiência individual e privada e a vida pública. Ao discutir o conceito de emancipação religiosa em Bauer, Marx argumenta que a religiosidade moderna só pode ser compreendida no contexto de uma cisão subjetiva que leva ao estranhamento da experiência social.

Onde o Estado político atingiu a sua verdadeira configuração, o homem leva uma vida dupla não só mentalmente, na consciência, mas também na realidade, na vida concreta; ele leva uma vida celestial e uma vida terrena, a vida na comunidade política, na qual ele se considera um ente comunitário, e a vida na sociedade civil, na qual ele atua como pessoa particular, trata as demais pessoas como meios e degrada a si próprio à condição de meio, tornando-se um juguete [nas mãos] de poderes estranhos. (MEW, I, p. 355)³⁰.

Assim como o Fausto, homem modernopossui duas almas que lhe habitam o seio.³¹Essa sua característica expressa a forma de sua religiosidade bem como as demais as dimensões da sua vida privada.

A diferença entre o homem religioso e o cidadão é a diferença entre o mercador e o cidadão, entre o diarista e o cidadão, entre o proprietário de terras e o cidadão, entre o indivíduo vivo e o cidadão. A contradição que se interpõe entre o homem religioso e o homem político é a mesma que existe entre o *Bourgeois* e o *citoyen*, entre o membro da sociedade civil e sua *pele de leão política*. (MEW, I, p. 355).

A diferença entre o homem religioso e o homem político é, em outras palavras, a mesma entre o homem e sua máscara ou “pele de leão”,³² que ele porta como membro da sociedade civil em relação ao Estado político. Ao contrário dos hegelianos de esquerda que imaginavam a emancipação política como um programa de superação da consciência religiosa, Marx oferece ao debate um argumento tão paradoxal quanto interessante segundo o qual a emancipação religiosa do indivíduo moderno acontece quando “o homem se emancipa *politicamente* da religião, banindo-a do direito público para o direito privado” (MEW, I, p. 356). Isso ocorre pela primeira vez com o Código Civil napoleônico e o advento da nova sociedade burguesa, na qual a religião “não é mais a essência da

³⁰ No original: “Wo der politische Staat seine wahre Ausbildung erreicht hat, führt der Mensch nicht nur in Gedanken, im Bewußtsein, sondern in der *Wirklichkeit*, im *Leben*, ein doppeltes, ein himmlisches und ein irdisches Leben, das Leben *im politischen Gemeinwesen*, worin er Gesellschaft, worin er als *Privatmensch* tätig ist, die anderen Menschen als Mittel betrachtet, sich selbst zum Mittel herabwürdigt und zum Spielball fremder Mächte wird.” A tradução dos Manuscritos Econômicos Filosóficos da editora Boitempo peca sobretudo por traduzir o termo “bürgerliche Gesellschaft” por “sociedade burguesa”, sendo que nesse caso específico o termo faz referência ao conceito jurídico de sociedade civil. Além disso traduz “Ausbildung” por “forma definitiva”, o que no nosso entender é um tanto arbitrário, especialmente a atribuição do “definitivo” no pensamento dialético marxista, razão pela qual traduzimos a expressão pelo termo mais genérico de “configuração”. Mesmo assim, a tradução da expressão “Spielball fremder Mächte” por “joguete na mão de poderes estranhos” parece particularmente feliz e, por isso, incorporamos ao texto.

³¹ *Zwei Seelen wohnen, Ach! in meiner Brust* (v. 1112).

³² Num texto publicado no *The New York Daily Tribune* (MARX, 1853), Marx explica a expressão “pele de leão” como a “máscara tradicional sobre as quais se escondem os interesses de classe” dos membros políticos do partido Tory.

comunidade, mas a essência da diferença” (MEW, I, p. 356) entre os homens e sua comunidade.

Onde isso aparece de modo mais claro é justamente na declaração universal dos direitos do homem e do cidadão, cujos principais direitos nada mais são do que expressão legal da *oposição* entre os homens. Liberdade, por exemplo, é o “direito de fazer e promover tudo o que não prejudique nenhum outro homem”, o que segundo Marx significa “a liberdade do homem como mônada isolada recolhida dentro de si mesma”. Igualdade, é o direito de cada um ser “visto uniformemente como mônada que repousa em si mesma”. Por fim, os direitos à propriedade e a segurança são direitos que se pode facilmente demonstrar oponíveis por um homem a todos os demais. O fundamento dos direitos humanos, portanto, não está na “vinculação do homem com os demais homens, mas ao contrário na separação entre um homem e outro” (MEW, I. p. 364). A declaração é a proclamação da “legitimidade do homem egoísta, separado do semelhante e da comunidade” em atuar como ser *exclusivo* e em *estranhamento* com os demais. Nisso consiste a emancipação política, consumada após a revolução de 1789.

Anos depois, nos *Manuscritos Econômicos Filosóficos* a relação fragmentada e contraditória do indivíduo com sua comunidade aparece sob a perspectiva de um modelo específico de exploração econômica. Marx constata que a miséria dos trabalhadores aumenta na mesma proporção em que eles produzem riquezas com seu próprio trabalho. No mundo capitalista, “o objeto que o trabalhador produz, seu produto, aparece a ele como um ser estranho, como um poder independente e contrário aos seus produtores” (MEGA, I.2, p. 236).³³ O mundo aparece como força coercitiva sobre o trabalhador, tornando-o estranho às forças que o empurram para a exploração e a miséria e, conseqüentemente estranha sua própria humanidade.

³³No geral, usamos citações de textos marxistas da coleção MEW (Marx und Engels Werke) editada pelo Instituto Marxista-Leninista do Partido Socialista Unido da Alemanha Oriental. Essa coleção, também chamada de Volumes Azuis [*Blaue Bände*] tem por objetivo a compilação de textos de Marx e Engels em alemão para consulta e estudo. Os chamados *Manuscritos Econômicos Filosóficos*, no entanto, foram descobertos no século XX depois das edições da MEW e foram incorporados pelo projeto MEGA, originariamente ligado ao Partido Comunista da extinta União Soviética, hoje administrado pelo Estado Alemão. Por isso nesse caso citamos o volume I.2 da MEGA [Marx und Engels Gesamtausgabe]: “Der Gegenstand, den die Arbeit producirt, ihr Product, tritt ihr alsein *fremdes Wesen*, alseine von d[em] Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber”.

Como seu trabalho trabalhador se “coisifica” [*versachlicht sich*] nos objetos que produz, transformando sua própria força produtiva, suas habilidades e capacidades, em um duplo de si mesmo. Porém, ele perde a massa dos objetos que produz, que, alienados, tornam-se propriedade e instrumentos de exploração de outros sujeitos. “Nesse duplo, portanto, o trabalhador torna-se servo de seu próprio objeto” (MEGA, I.2., p. 237). O mundo material aparece, portanto, como o estranhamento do trabalhador em relação a sua própria humanidade, que tem como causa a alienação pelo trabalho.

A própria percepção da riqueza material do mundo é a imagem refletida de uma capacidade produtiva desta riqueza material, o que Marx exemplifica não com imagens da indústria pesada, mas com a música moderna.³⁴A maneira com que o homem se apropria de seus próprios sentidos é determinada em cada momento histórico pela respectiva capacidade de produção material de sua riqueza cultural ou, como diz Marx, “a *formação* [Bildung] dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história mundial até aqui” (MEGA, I.2, p. 270).O paradoxo dessa história sensual do homem pode ser mais bem compreendido em seu ponto culminante, no capitalismo. Afinal, ao mesmo tempo em que se realiza uma riqueza material sem precedentes a sensibilidade humana não está plenamente desenvolvida, mas limitada pelo estranhamento do homem em relação aos produtos de seu trabalho, que submete todos os cinco sentidos ao sentido único da propriedade privada: “O lugar de todos os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado, portanto, pelo simples estranhamento de todos os sentidos, pelo sentido do ter” (MEGA, I.2, p. 269).

A “miséria absoluta” da humanidade consiste em as coisas já não nos importarem mais em sua “coisidade”, mas apenas pela obsessão de possuí-las. Nas palavras de Marx: “a propriedade privada nos torna tão estúpidos e limitados que uma coisa existe para nós como ‘nossa’” antes mesmo de ela existir em sentido genérico. “Como capital”, as coisas existem “antes de serem comidas, bebidas,

³⁴[A]ssim como a música desperta pela primeira vez o sentido musical das pessoas, assim como a mais bela música não tem sentido para o ouvido não musical, não é para ele um objeto, pois meu objeto só pode ser a confirmação de umas das minhas forças essenciais; só assim pode algo ser para mim, pois minhas forças essenciais são como a capacidade subjetiva [existindo] para si mesma, porque o sentido de um objeto para mim [...] vai tão longe quanto vai o meu sentido, é por isso que os sentidos dos homens sociais são diferentes dos dos antissociais; somente através da riqueza objetivamente desenvolvida do ser humano, a riqueza da sensibilidade humana, um ouvido musical, um olhar para a beleza da forma, em suma, os sentidos são capazes de fruição humana, sentidos que se confirmam [a si próprios] como forças essenciais humanas e se tornam em parte cultivados, em parte gerados. (MEGA, I.2, p. 270)

[...]consumidas” (MEGA, I.2, p 268). Porém, o estranhamento no mundo das coisas também reflete o estranhamento de si dos sujeitos. Essa questão é devidamente abordada no caderno dos *Manuscritos* dedicado à definição de “dinheiro”, que tem o atributo de “tudo comprar” e é o “alcoviteiro [*der Kuppler*] entre a necessidade e o objeto” (MEGA, I.2, p. 318). Como tal o dinheiro é o principal responsável pela inversão dos atributos humanos, pois o possuidor desse objeto magnífico de “poderes galvânico-químicos” (MEGA, I.2, p. 320) é também possuidor de tantos atributos quanto o seu dinheiro pode comprar.

O que é para mim através do *dinheiro*, o que eu posso pagar, ou seja, o que o dinheiro pode comprar, isso *sou eu*, o possuidor do próprio dinheiro. Tão grande quanto a força do dinheiro é a minha força. As qualidades do dinheiro são as minhas qualidades essenciais – seu possuidor. O que eu *sou* e [o que eu] *consigo* não é determinado, de modo algum, pela minha individualidade. Sou *feio*, mas posso comprar a mulher *mais bela*. Portanto, não sou *feio*, pois o efeito da *fealdade*, sua força repelente, é anulado pelo dinheiro. Eu sou – segundo minha individualidade – *coxo*, mas o dinheiro me proporciona vinte e quatro pés; não sou, portanto, *coxo*; sou um ser humano mau, sem honra, sem escrúpulos, sem espírito, mas o dinheiro é honrado e, portanto, também [o é] seu possuidor. O dinheiro é o bem supremo, logo é bom também o seu possuidor, o dinheiro me isenta do trabalho de ser desonesto, sou, portanto, presumido honesto; sou *tedioso*, mas o dinheiro é o *espírito real* de todas as coisas, como poderia eu ser tedioso? Além disso, ele pode comprar para si as pessoas ricas de espírito, e quem tem o poder sobre os ricos de espírito não é ele próprio mais rico de espírito do que o rico de espírito? Eu, que por meio do dinheiro *consigo tudo* o que o coração humano deseja, não possui todas as capacidades humanas? Meu dinheiro não transforma, portanto, todas as minhas incapacidades no seu contrário? (MEGA, I.2, p. 319-320).

Aqui, Marx toma como referência duas obras da literatura universal, o *Timão de Atenas* de Shakespeare e o *Fausto I*. Como diz Thomas Metscher é como se Marx quisesse fazer a crítica da economia política de seu tempo tendo, contudo, de recorrer à literatura “como ponto de partida para sua análise do dinheiro” (METSCHER, 2003, p. 68).³⁵ Para essa finalidade, um discurso de Mefistófeles na cena *Quarto de Trabalho* é perfeitamente adequado:

Com a breca! Pernas, braços, peito,
Cabeça, sexo, aquilo é teu;
Mas, tudo o que, fresco, aproveito,
Será por isso menos meu?
Se podes pagar seis cavalos,

³⁵ Na análise clássica de Thomas Metscher, *Faust und die bürgerliche Gesellschaft. Ein literarhistorischer Essay*. [*Fausto e a sociedade burguesa. Um ensaio histórico-literário*] esse tema é desenvolvido no ponto em que o autor trata especificamente da importância da literatura para a compreensão da sociedade burguesa: *II.1 Zur literarischen Topographie ökonomischer Kategorien* [*Por uma topografia literária das categorias econômicas*] (METSCHER, 2003).

As suas forças não governas?
Corres por morros, clivos, valos,
Qual possuidor de vinte e quatro pernas. (vv. 1820-1827)³⁶.

Em *O Capital*, Marx desenvolveria essa mesma ideia da inversão das forças essenciais do homem mediada pelo poder de troca do dinheiro, com a teoria das “máscaras econômicas” que os possuidores de dinheiro e mercadoria portam quando vão ao mercado. Como possuidores de mercadorias e de dinheiro, os homens se portam como “personificações” das relações sociais e econômicas que eles representam e, portanto, agem em completo estranhamento com sua própria vontade e interesse. Assim como o poder da propriedade privada sequestra os cinco sentidos do homem, o dinheiro atua como uma agência demoníaca sobre seus possuidores. Em *O Capital*, a teoria marxista do estranhamento desenvolve dois tropos essenciais do *Fausto II* de Goethe: a fantasmagoria e a mascarada.

2.1.4.2 Fantasmagoria e Mascarada em O Capital.

Após a conhecida análise da mercadoria que desdobra o conceito de valor em “valor de uso” e “valor de troca”, Marx chega a conclusões surpreendentes a respeito da ontologia das mercadorias. Uma mercadoria pode parecer à primeira vista uma coisa “óbvia e trivial”, pois como valor de uso ela tem uma utilidade determinada por um propósito e por sua corporeidade material. A mercadoria é a *coisa* que a mercadoria é. No entanto, considerada como “valor de troca” ela é a abstração das características físicas e materiais da coisa que ela é, pois é equiparada de maneira arbitrária com outras mercadorias diferentes dela. A partir daí, ela aparece como “uma coisa muito intrincada, cheia de sutilezas metafísicas e melindres teológicos”.

Por exemplo, a forma da mercadoria é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira [*Holz*], uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa **sensível-suprassensível**. Ela não só se mantém com os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo diante de todas as outras mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos

³⁶ O tema seria retomado com centralidade, segundo a interpretação de Heinz Schlaffer, no *Fausto II* na cena da mascarada no primeiro ato (*Sala Vasta com Aposentos Contíguos*) quando as primeiras personagens do desfile de carnaval, as Jardineiras, expressam essa inversão entre atributos naturais e artificiais, por ocasião da comparação entre as flores naturais e as flores falsas, feitas de tecido. (SCHLAFFER, 1998, p. 50).

assombram muito mais do que se ela começasse a **dançar por vontade própria**. [marcações minhas] (MEW, XXIII, p. 85).

As expressões em negrito indicam dois momentos importantes desse raciocínio de Marx. Em primeiro lugar, a expressão “sensível-suprassensível” [*sinnlich-übersinnlich*] é originária de uma fala de Mefistófeles no *Fausto I*, especificamente na cena *No Jardim de Marta* em que o diabo ajuda o protagonista a conquistar Margarida com seus poderes mágicos. Nesse contexto original, Mefistófeles qualifica o Fausto de “conquistador sensível-suprassensível”: “Tu, conquistador sensível, suprassensível, /Uma mocinha te conduz pelo nariz” (vv. 3534-3535). Note-se, porém, que o truque de Mefistófeles como facilitador da conquista sexual de Fausto sobre Gretchen se dará precisamente por meio de um “mimo”, um colar. Ou seja, é um objeto que exercerá o poder mágico da influência mefistofélica.³⁷

Em segundo lugar, é notável como Marx exemplifica a diferença entre o valor de uso e o valor de troca de uma mercadoria com uma mesa que, sob a determinação do primeiro conceito, é uma mesa qualquer, “sensível e banal”, mas que considerada sob o segundo conceito é um objeto com vida própria como numa dança macabra.³⁸ A questão fundamental, porém, reside em identificar de onde vem esse caráter “enigmático”, “mágico” ou “suprassensível” das mercadorias. A resposta está no fato de a equiparação de mercadorias “diferentes” realizar na prática a equiparação também arbitrária dos trabalhos específicos necessários à sua produção. A obliteração da diferença qualitativa entre mercadorias equivalentes é a mesma que oblitera a diferença qualitativa entre os trabalhos produtivos diferentes.

Como resultado, os trabalhos passam a ser mensuráveis segundo “a medida do dispêndio da força humana de trabalho por meio de sua duração”. Em

³⁷ Desenvolveremos melhor na segunda alegoria do estranhamento (item 3.2.) do terceiro capítulo.

³⁸ Há uma diferença importante, porém, entre as danças macabras medievais, alegorias literárias da universalidade da morte e a dança da mesa em Marx. Enquanto as primeiras representam o modo como a dança da morte iguala todas as diferenças que haviam em vida, em Marx, coisas mortas é que ganham uma espécie de vida mágica quando são igualadas entre si. Numa nota de rodapé da edição MEGAII, Marx ainda relaciona a consolidação mundial da sociedade burguesa com a derrota das revoluções de 1848 e o aparecimento das religiões espíritas e kardecistas entre a elite burguesa e aristocrática da Europa. Essa religião ficou conhecida pela prática de assistir as mesas dançarem, como num tabuleiro Ouija. Mais interessante ainda é o feitiço realizado sobre uma mesa na cena *Taberna de Auerbach* no *Fausto I*, quando Mefistófeles encanta os frequentadores do estabelecimento com uma mesa que parece realizar coisas mágicas.

outras palavras todo o trabalho passa a ser uniformemente mensurável em unidades simples de força humana dispendida em um período. Com isso, chega-se a uma abstração que “assume a forma da grandeza de valor dos produtos do trabalho” (MEW, XXIII, p. 85). O ato da troca encobre essa relação social e humana assumindo o que Marx descreve como a “forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”.

Aqui os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se coloca aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso é inseparável da produção de mercadorias. (MEW, XXIII, p. 87-88).

O termo *fetichismo* é originário da palavra portuguesa “feitiço” e foi afrancesada e posteriormente difundida pela obra de Charles de Brosses, *Sobre o Culto dos Deuses-Fetiches* (DE BROSSES, 2010). Nela, o escritor francês do século XVIII ficou famoso por conduzir um estudo comparativo entre as religiões dos antigos egípcios e a dos negros africanos de sua época. A influência do português na sua denominação conceitual deriva do fato de que seu objeto de estudo foi a África portuguesa. As duas religiões teriam em comum, segundo de Brosses, a característica de atribuir a objetos inanimados, como talismãs, pedras etc. ou a animais vivos poderes mágicos extraordinários.

O conceito de fetichismo tem, nesse contexto, um tom evidentemente racista, pois associa a religião dos africanos a uma superstição em contraste com o monoteísmo cristão que seria mais “racional” por ser fundamentado em conceitos abstratos.³⁹ Em que pese o racismo da concepção, durante o tempo que Marx escreve o seu *Capital* ela está amplamente difundida entre os círculos intelectuais europeus, até mesmo por escritores progressistas como Hegel, que emprega o conceito na sua geografia histórica no trecho relacionado à África (H.W., XII, p. 120-129). A ironia de Marx, evidentemente, está em demonstrar que as relações de produção capitalistas levam a uma forma de estranhamento dominada pelo pensamento mágico e fetichista. O homem branco, que se exaltava no orgulho de sua religião abstrata e racional, ocupa agora o lugar dos humilhados como o maior

³⁹ Vladimir Safatle escreveu um estudo detalhado sobre o conceito de fetiche (SAFATLE, 2010), de cujos estudos preparatórios eu tive a honra de participar no Laboratório de Teoria Social e Psicanálise (Latesfip) da USP entre os anos de 2009-2010.

dos fetichistas. Ele atribui o valor das mercadorias às próprias mercadorias, não às relações sociais de exploração do trabalho que são sua força geradora. O valor é para os povos *colonizadores* um atributo mágico e o dinheiro, seu talismã.

Marx usa, portanto, a palavra *Fetischismus* que a cultura literária alemã tomou emprestada do francês *fetich* que por sua vez deriva do português “feitiço”. Assim é possível dizer que o *fetich* da mercadoria é simplesmente um *feitiço da mercadoria*, e que o verdadeiro “fetich” consiste em usar a palavra “fetich” em vez de “feitiço” em nossa própria língua portuguesa. Gostaria, portanto, de me referir ao conceito como *feitiço da mercadoria*, ainda que essa seja uma opção seja incomum, por acreditar que o termo se justifica especialmente na análise do *Fausto II* que tem como um de seus grandes temas, o feitiço.

Dizer que um objeto é uma mercadoria significa dizer que ela é intercambiável com “produtos de trabalhos privados realizados independentemente”. Num mundo tradicional essa troca é muito esporádica, já que a comunidade produz para si os bens necessários à sua subsistência. A utilidade dos bens é o fator determinante na produção e a troca ocorre apenas “nas fronteiras” entre comunidades distintas. No mundo capitalista, porém, onde o mercado é global, “o caráter de valor das coisas passou a ser considerado no próprio ato de sua produção”. Agora, é a subsistência de cada um que se torna dependente do sucesso da troca dos produtos produzidos para “o mercado”. Marx diz que, nesse momento, a produção adquire um caráter “duplamente social”:

A partir desse momento, os trabalhos privados dos produtores assumem, de fato, um duplo caráter social. Por um lado, como trabalhos úteis determinados, eles têm de satisfazer uma determinada necessidade social e, desse modo, conservar a si mesmos como elo total do sistema natural-espontâneo da divisão social do trabalho. Por outro lado, eles só satisfazem as múltiplas necessidades de seus próprios produtores na medida em que cada trabalho privado e útil particular é permutável por qualquer outro tipo útil de trabalho privado, portanto, na medida em que lhe é equivalente. (MEW, XXIII, p. 88).

O feitiço da mercadoria e a fantasmagoria do mercado são fenômenos diretamente ligados à superação das relações sociais medievais e comunitárias.⁴⁰ Nessas comunidades, “[a] dependência pessoal caracteriza tanto as relações

⁴⁰ Nas palavras de Marx: “todo o misticismo do mundo das mercadorias, toda a mágica e a assombração que anuviam os produtos do trabalho na base da produção de mercadorias desaparecem imediatamente, tão logo nos refugiemos em outras formas de produção” (MEW, XXIII, p. 90).

sociais da produção material quanto as esferas da vida erigidas sobre elas”, isso é: as relações de subordinação econômica são transparentes e coincidem com as de opressão pessoal. “O dízimo a ser pago ao padre é mais claro que a bênção do padre” porque o padre é aquele a quem se deve a prestação da corveia⁴¹, isso é, do imposto *in natura* que sustenta os privilégios sedentários do clero. “Mas é justamente porque as relações pessoais de dependência constituem a base social dada que os trabalhos e seus produtos não precisam assumir uma forma fantástica distinta da sua realidade” (MEW, XXIII, p. 91).

Assim como Hegel percebeu que o fim das relações de servidão e escravidão levam ao fenômeno generalizado do estranhamento e da alienação, Marx também percebeu as vicissitudes do fim das relações feudais de produção e troca. Tal superação implica na formação de uma rede social baseada na associação livre, na troca global e recíproca dos produtos de trabalho por outros produtos. Porém, superada a exploração concreta e visível do mundo medieval, agora as relações econômicas estão escondidas atrás dos objetos da troca, na medida em que a “utilidade” de cada trabalho dependerá de “quantos produtos alheios eles obtêm em troca de seu próprio produto”. Os homens “não sabem disso, mas o fazem” (MEW, XXIII, p. 88) e por isso as relações econômicas de subordinação e exploração aparecem sob a forma do estranhamento, cujo feitiço separa os homens de seus produtos e de si mesmos.

Diferentemente dos adoradores da besta, que serão marcados no dia do juízo final (Ap, 14:9), “na testa do valor não está escrito o que ele é”, diz Marx. Por isso o valor é uma coisa cujo significado é cifrado, misterioso, hermético. O valor de uma mercadoria converte “todo produto do trabalho num hieróglifo social”⁴². Pois,

⁴¹ “A corveia [*Fronarbeit*] é medida pelo tempo tanto quanto o é o trabalho que produz mercadorias, mas cada servo sabe que o que ele despense a serviço de seu senhor é uma quantidade determinada de sua força pessoal de trabalho. O dízimo a ser pago ao padre é mais claro do que a bênção do padre. Julguem-se como se queiram as máscaras atrás das quais os homens aqui se confrontam, o fato é que as relações sociais das pessoas em seus trabalhos aparecem como suas próprias relações pessoais e não se encontram travestidas em relações sociais entre coisas, entre produtos de trabalho” (MEW, XXIII, p. 91-92).

⁴² Mefistófeles também é um hieróglifo nesse exato sentido de algo (nesse caso alguém) cujo significado é cifrado, misterioso e hermético. Isso porque todas as vezes em que é demandado que se identifique, Mefistófeles vem com uma charada. No *Fausto I* é o próprio Fausto quem indaga. Mefistófeles responde ser “o espírito que nega, que intenta fazer o mal mas acaba fazendo o bem”. No *Fausto II*, primeiramente quando entra na corte do Imperador “Was ist verwünscht und doch verzehrt”, etc.; depois pelas esfinges na Noite das Valpúrgirs Clássica, ele responde “na comédia inglesa me chamavam de “Old Iniquity” (v. 7122-7123).

assim que as trocas se tornam contínuas e habituais, o valor aparenta derivar das coisas, e não das relações entre as pessoas.

Em suma, o caráter fetichista e mágico das mercadorias é correlato ao modo como as diversas esferas da vida aparecem como livres da subordinação social e da servidão. Por essa razão é que “as formas preburguesas da organização social da produção” são tratadas pela sociedade burguesa “como as religiões pré-cristãs foram tratadas pelos Padres da Igreja”, ou seja, como sinal inequívoco de seu atraso social e intelectual. Porém, na realidade é a sociedade burguesa que revela todo o seu barbarismo xamânico, mágico e fetichista quando age como se as mercadorias falassem, pois:

Se as mercadorias pudessem falar, diriam: é possível que nosso valor de uso tenha algum interesse para os homens. A nós, como coisas, ele não nos diz respeito. O que nos diz respeito materialmente é nosso valor. Nossa própria circulação como coisas-mercadorias é a prova disso. Relacionamo-nos umas com as outras apenas como valores de troca. (MEW, XXIII, p. 97).

2.1.4.2 As Máscaras Sociais

Porém, se as mercadorias são dotadas de subjetividade, o que é feito do sujeito? Bom, sabe-se que na realidade as mercadorias não falam etampouco caminham por conta própria até as feiras e mercados públicos. Para falar ou para caminhar, as mercadorias dependem de “seus guardiões, os possuidores de mercadorias” (MEW, XXIII, p. 159):

Para relacionar essas coisas umas com as outras como mercadorias, seus guardiões têm de estabelecer relações uns com os outros como pessoas cuja vontade reside nessas coisas [...] essa relação jurídica cuja forma é o contrato, seja ela legalmente desenvolvida ou não, é uma relação volitiva, na qual se reflete a relação econômica. O conteúdo dessa relação jurídica ou volitiva é dado pela própria relação econômica. Aqui, as pessoas existem umas para as outras apenas como representantes da mercadoria e, por conseguinte, como possuidoras de mercadorias. Na sequência de nosso desenvolvimento, veremos que as máscaraseconômicas[*ökonomischenCharaktermasken*] das pessoas não passam de personificações das relações econômicas, como suporte das quais elas se defrontam umas com as outras. (MEW, XXIII, p. 99-100).

Assim, por exemplo, todo possuidor de mercadorias quer trocar as mercadorias que possui, pelas mercadorias que deseja. No que diz respeito às mercadorias que deseja, ele busca mercadorias “cujo valor de uso satisfaça a sua

necessidade”, isso é, ele age conforme seus próprios interesses *personais*. No entanto, no que diz respeito às mercadorias que possui, “ele quer [realizá-las] como valor [...] não importando se sua mercadoria tem ou não valor de uso para o possuidor da outra mercadoria”.⁴³ Mas aqui, o processo de troca deixa de ser expressão dos interesses pessoais do portador e assume o caráter de “um processo social geral” (MEW, XXIII, p. 101). Do sucesso da realização do valor das mercadorias que ele porta depende todo o processo produtivo que está *atrás* dele, isso é pressuposto no ato de troca.

Em suma, cada portador de mercadorias trata a “sua [própria] mercadoria como equivalente universal” e as demais mercadorias como seu equivalente particular. Porém, como todos agem do mesmo modo, “nenhuma mercadoria é equivalente universal”. É justamente do papel que assume como “máscara social” que os *instintos impensados* que atuam no portador de mercadorias o levam a criação de uma mercadoria *especial*, uma mercadoria que pode ser universalmente trocada no mercado:

Em sua perplexidade, nossos possuidores de mercadorias pensam como Fausto. Era no início a ação. Por isso, eles já agiram antes mesmo de terem pensado. As leis da natureza das mercadorias atuam no instinto natural de seus possuidores, os quais só podem relacionar suas mercadorias umas com as outras como valores e, desse modo, como mercadorias na medida em que as relacionam antagonicamente com outra mercadoria qualquer como equivalente universal. (MEW, XXIII, p. 101).

Marx demonstra como a invenção do dinheiro é uma espécie de ato (social) inconsciente, que permanece um mistério para a humanidade até que surja a compreensão científica da economia clássica. A repetição constante do processo de troca com a entrada cada vez mais diversificada de produtos no mercado gera um subproduto necessário das relações econômicas que Marx designa com o termo de “cristal monetário” [*Geldkristall*] (MEW, XXIII, p. 101). A “necessidade de expressar externamente” [*äußerlich*] a oposição entre valor de uso e valor de troca para

⁴³ Talvez aqui esteja a explicação do motivo pelo qual Marx abandona a citação ao discurso de Mefistófeles na cena “Taberna de Auerbach” no *Fausto I*. Em que pese o trecho seja particularmente pertinente para explicar a inversão das características humanas e o papel do dinheiro na despersonalização dos portadores de dinheiro, em *O Capital* Marx distingue o papel das “máscaras sociais” entre as duas funções econômicas do portador de mercadoria, a saber, como *vendedor* e como *comprador*. É justamente no papel de *vendedor* – isso é, de portador de mercadorias que busca a realização do valor das mercadorias que porta – que as máscaras sociais incidem sobre o sujeito. Mesmo assim, Marx não se furta de recorrer ao *Fausto* de Goethe para falar das máscaras sociais, como veremos adiante.

facilitar o intercâmbio, leva a “duplicação entre mercadoria e mercadoria-dinheiro” de modo, vale repetir, impensado, inconsciente. Isso acontece porque uma circulação constante e variada de mercadorias “jamais ocorre sem que, em sua circulação, diferentes mercadorias de diferentes possuidores [...] sejam trocadas e comparadas como valores por uma única terceira mercadoria”.

Circunstancialmente, uma ou outra mercadoria surge como “equivalente universal”, porém “se esvai com o contato social momentâneo que a trouxe à vida” (MEW, XXIII, p. 102). Um lento processo histórico leva à “encarnação” da forma dinheiro em mercadorias que são particularmente aptas ao papel de “equivalente universal”, a saber, os metais preciosos. Isso porque os exemplares dessas mercadorias, em primeiro lugar, “possu[e]m todos a mesma qualidade uniforme” e, em segundo lugar, os metais preciosos são capazes “de expressar diferenças puramente quantitativas” podendo ser “divididos e [...] novamente reunidos como se queira”. “A dificuldade”, diz Marx, não está em compreender “que o dinheiro é mercadoria”, mas justamente no contrário: “como e por quais meios a mercadoria [se torna] dinheiro” (MEW, XXIII, p. 104).

Em outra passagem que parece novamente referir-se implicitamente ao plano econômico de Mefistófeles na cena “Palatinado Imperial”, primeiro ato do *Fausto II*, Marx explica mais profundamente a metamorfose dos metais preciosos em dinheiro:

Essas coisas, o ouro e a prata tal como surgem das entranhas da terra, são, ao mesmo tempo, a encarnação imediata de todo trabalho humano. Decorre daí a mágica do dinheiro. O comportamento meramente atomístico dos homens em seu processo social de produção e, com isso, a figura reificada de suas relações de produção, independentes de seu controle e de sua ação individual consciente, manifestam-se, de início, no fato de que os produtos de seu trabalho assumem universalmente a forma da mercadoria. Portanto o enigma do feitiço do dinheiro não é mais do que o enigma do feitiço da mercadoria, que agora se torna visível e ofusca a visão. (MEW, XXIII, p. 107).

A mercadoria-dinheiro surge, como vimos, de modo inconsciente e impensado, por meio de impulsos que os portadores de mercadorias atendem em seu papel social de realizadores de valor. Não é em nome de seus próprios interesses que os portadores de mercadoria inventam o dinheiro, mas apenas como portadores de máscaras sociais das relações sociais de trabalho que dependem da realização do valor. O mesmo feitiço que confere vida própria as mercadorias que

“dançam por si só”, também rouba os portadores de mercadoria de sua própria autodeterminação, ou seja, de “seu controle e ação individual consciente”. Assim, o feitiço os torna meros suportes físicos de agências estranhas que os investem com papéis determinados pelas máscaras sociais que representam. “Decorre daí a mágica do dinheiro”. Destarte, os portadores de mercadoria agem como Fausto, não apenas porque, como em sua famosa interpretação do *Evangelho de João* na cena “Quarto de Trabalho”, no *Fausto I*, sabem que “no início era a ação” e não o *logos*. Tampouco se trata somente do Espírito que direciona suas ações.⁴⁴ Eles agem como Fausto também porque, assim como no *Fausto II*, a invenção do dinheiro é precedida por uma longa mascarada carnavalesca, repleta de alegorias dos papéis sociais envolvidos no processo de troca, sem a qual a mágica do dinheiro não seria possível.

⁴⁴*Fausto*: (abre a Bíblia no Evangelho de João). Escrito está: “Era no início o Verbo!”./ 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!/ Pesa a linha inicial com calma plena, / Não se apressure a tua pena!/ 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 vale-me a direção, / E escrevo em paz: Era no início a Ação!” (vv. 1224-37).

2.2 Alegoria antiga e medieval

Vimos o quão próximas do recurso linguístico à prosopopeia e à personificação estão as formulações de Marx e de Hegel sobre o fenômeno do estranhamento no mundo moderno. Tanto na relação entre sujeito e substância, em Hegel, como na relação entre o trabalhador e o mundo da mercadoria, desenvolvida por Marx, o estranhamento é um fenômeno essencial da relação entre o indivíduo e a vida social contemporânea, na qual o sujeito aparece como um “joguete” [*das Spiel/ein Spielball*] de “forças estranhas” que conduzem a vida social e esta, por sua vez, aparece como uma subjetividade dotada de autonomia e autoconsciência. Por isso, tanto em Hegel quanto em Marx, a descrição dos fenômenos do estranhamento aproxima ambos os argumentos de figurações literárias como a mascarada e a fantasmagoria.

Mascaradas e fantasmagorias são objetos, por excelência, dos poemas alegóricos da idade média e do barroco, com suas personificações ou prosopopeias alegóricas, que representam conceitos abstratos “encarnados” em personagens concretos. Neste item 1.2. mostraremos de que modo as alegorias se tornaram um gênero poético e literário ligado às personificações, apresentaremos uma pequena história das alegorias e a diferença específica entre as alegorias medieval e barroca e, por fim, destacaremos como Goethe interveio nesse debate e qual a sua posição sobre a composição poética alegórica.

2.2.1 Alegorese e o “outro falar”

Alegoria é um termo polissêmico que denota diferentes usos figurativos de linguagem e compreende diversas práticas de escrita, interpretação e representação não apenas literária, mas também mitológica, religiosa e retórica. Essa polissemia torna muito difícil chegar a uma definição muito concisa e precisa do termo alegoria. Porque essa polissemia tem uma certa história, uma conjuntura semântica, Rita Copeland e Peter Struck afirmam que “a definição de alegoria é encontrada na compreensão de sua história” (COPELAND; STRUCK, 2010, p. 1), ou seja, da história dos sentidos que o termo vai incorporando quando transita de um contexto semântico para outro. Com isso, para chegar a nosso objetivo, a saber, o sentido específico que a alegoria adquire na transição do século XVIII para o XIX,

especialmente para Goethe e os classicistas de Weimar, é necessária uma breve incursão pela história anterior das alegorias ocidentais antes do Iluminismo.

Começemos pelos primórdios da história da alegoria, em seu uso retórico. A etimologia mais comumente encontrada para palavra alegoria associa os termos em grego *allos* (outro) e *agoreuein* (falar em público, falar perante uma assembleia). Os dois termos associados dão no sentido de *falar outra coisa* ou, nas palavras de Angus Fletcher, “fala[r] uma coisa e quer[er] dizer outra” (FLETCHER, 2012, p. 2).⁴⁵ Portanto, sempre que um texto ou uma fala pública associa pelo menos dois sentidos diversos, um superficial e outro subliminar (*hyponoia* em grego), estamos diante de um modo alegórico de discurso. Por essa razão, o termo alegoria se encontra associado às palavras símbolo e enigma, especialmente entre autores da antiguidade clássica.

O uso retórico da alegoria é tão comum que seria até difícil imaginar um discurso público, de um político ou um historiador, por exemplo, que não faça uso de imagens alegóricas. Quando um político diz que a “história cobra o preço pela omissão dos justos”, esse discurso coloca a história na figura de um cobrador ou o pactuário de um contrato, o que evidentemente nada tem a ver com o conceito abstrato de história, mas o ouvinte sabe que o que esse político *quer dizer* é outra coisa, além do sentido literal.

Porém, quando se fala em alegoria no final da antiguidade clássica e durante toda a idade média, especialmente quando se lida com textos escritos, deve-se distinguir logo de início os dois sentidos distintos que o termo assume quando se trata da *intenção* do autor ou da *interpretação* do receptor do texto.⁴⁶ Alegorese é o termo usado para se referir ao segundo caso, ou seja, à interpretação

⁴⁵ Angus Fletcher é uma das maiores referências no debate sobre a alegoria de um ponto de vista formal, isto é, em sua relação com tropos, figuras de linguagem e figuras de sentido (FLETCHER, 2012).

⁴⁶ Nem todo estudioso da alegoria concorda com essa afirmação. Mais recentemente, Gordon Teskey, em sua tese de 1996 sobre a alegoria como um processo de violência linguística e ideológica, não trabalha com a distinção entre alegoria e alegorese, mal a menciona em seu argumento e, quando o faz, se contrapõe a oposição. Porém, esse posicionamento se justifica em Teskey, não porque ele negue a existência dessa diferença, mas porque sua tese a respeito da alegoria busca elementos comuns ao tipo de violência alegórica que ele enxerga tanto na interpretação alegórica quanto na composição alegórica (TESKEY, 1996). João Adolfo Hansen, por sua vez, prefere distinguir as alegorias entre “alegorias dos poetas”, quando o texto é escrito em chave alegórica, e “alegoria dos teólogos” quando se trata de uma técnica interpretativa (HANSEN, 2005).

de um texto em chave alegórica *como se* o texto fosse uma alegoria, sem que necessariamente ele tenha sido composto em modo alegórico. A alegoria propriamente dita, por sua vez, é a composição de textos ou discursos em que a intenção alegórica é prontamente percebida pelo receptor.

O mais curioso não é tanto que essa distinção exista quanto o fato de sua cronologia histórica ser absolutamente contraintuitiva. A alegorese “precede a prática consciente de escrever uma coisa e significar outra” (TREMBLING, 2010, p. 30) e é, portanto, muito mais antiga do que a composição em modo alegórico. “[É] impossível dizer”, segundo Dirk Obbink, “onde e quando surgiu o impulso para ler poemas alegoricamente”. A antiguidade desse impulso se deduz pela própria origem grega do termo, o que não quer dizer que a prática de “ler com a expectativa de que a superfície de um poema [encubra] registros ocultos de sentido” não fosse mais antiga que a própria civilização grega (OBBINK, 2010, p. 15). Como uma boa parte dos textos escritos mais antigos do mundo são religiosos, a alegorese foi bastante importante entre os primeiros intérpretes cristãos do Velho Testamento e decisiva para a história literária na idade média.

No campo da alegorese religiosa, o hegeliano e crítico da religião David Strauss – a quem Nietzsche chamava de “sectário e escritor” (NIETZSCHE, 2013) – desenvolveu uma hipótese em sua obra *A vida de Jesus criticamente examinada*, que, se não explica onde e como, ao menos aponta uma resposta bastante razoável sobre o *porquê* dessa prática interpretativa. Diz Strauss:

Onde quer que a religião, assentada sobre registros escritos, prolongue e estenda o seu domínio, acompanhando seus devotos através dos variados e progressivos estádios de sua cultura intelectual, mais cedo ou mais tarde emerge invariavelmente uma discrepância entre as representações dos registros antigos, referidos como sagrados, e as noções mais avançadas dos períodos de desenvolvimento intelectual. [...] Conquanto que tal discrepância não seja tão considerável em si mesma, ou tão universalmente reconhecida e compreendida de modo a levar à renúncia completa de tais escrituras, um sistema de reconciliação por meios interpretativos será adotado e buscado por aqueles que têm maior ou menor consciência da incongruência existente. (STRAUSS, 2010, p. 1).

E mais adiante, conclui Strauss que aos cristãos primitivos, sendo “anteriores à fixação do cânone católico”, foi “indispensável uma interpretação alegórica” do Velho Testamento de modo a poderem fazer um “uso especial” dos textos da antiga cultura hebraica (STRAUSS, 2010, p. 5-6). Uso este que Obbink

define como “um tipo de interpretação que busca conhecimento” (OBBINK, 2010, p. 17). Em outras palavras, o que há de especial na alegorese ou interpretação alegórica é justamente uma *busca* por sentidos ocultos no texto e por isso foi fundamental aos primeiros cristãos buscarem na cultura veterotestamentária elementos para a consolidação da nova seita de Jerusalém.

O grande exemplo de alegorese entre os primeiros cristãos se encontra justamente em Paulo, que em sua *Epístola aos Gálatas* ataca os cristãos apegados demais à letra da lei mosaica. Para estes, a conversão dos gentios à nova fé cristã dependia de sua circuncisão, o que praticamente fazia da cultura hebraica um requisito para a salvação. Paulo, que defendia a salvação pela fé e não pela lei (Rom 8:3), explica aos fiéis da Galácia que a observação da lei mosaica está restrita àqueles que descendem do povo hebreu pela *carne*, ao passo que o cristão gentio descende de Deus pela *fé* e pela *aliança* com Ele. É assim que, pela primeira vez em um texto sagrado, a interpretação alegórica das escrituras é explicitamente recomendada. A alegorese de Paulo se refere às duas mulheres de Abraão, Agar e Sara, interpretadas como enigmas da aliança dos fiéis com Deus no livro de *Gênesis*:

Pois está escrito que Abraão teve dois filhos, um da serva e outro da livre. Mas o da serva nasceu segundo a carne; o da livre, em virtude da promessa. **Isto foi dito em alegoria.** Elas, com efeito, são as duas alianças; uma a do monte Sinai, gerando para a escravidão: é Agar [...]. Mas a Jerusalém do alto é livre e esta é a nossa mãe [...]. Ora, vós, irmãos, como Isaac, sois filhos da promessa. [minha ênfase] (Gál, 4:21-28).

O trecho de *Gálatas* está de acordo com a hipótese de Strauss. Um conjunto de textos tão antigo quanto o *Pentateuco* entra em contradição com o progresso cultural do Império Romano e com as novas circunstâncias que um intelectual como Paulo encontra para sua militância religiosa no século primeiro da nossa era. Como os textos que Paulo tinha à mão pertenciam à antiga cultura hebraica, a alegorese paulina foi crucial para o estabelecimento de um “sistema de reconciliação” com as escrituras sagradas. A própria religião cristã está assentada num grande sistema de reconciliação, não apenas com a cultura hebraica, mas também com a própria cultura pagã greco-romana, como veremos mais adiante.

Por ora, cumpre ressaltar que aquilo que Strauss fala a respeito da alegorese em seu estudo dedicado especificamente à crítica dos evangelhos, pode

e deve ser estendido para além dos textos sagrados. Todo texto antigo, religioso ou não, que perdure com centralidade na cultura literária de um povo tende a ser lido em chave alegórica caso não seja simplesmente abandonado. Afinal, a mesma relação contraditória entre o avanço cultural da sociedade judaica do primeiro século e seus textos mais antigos, também está presente na relação da cultura helênica com a romana. Nesse sentido, Gordon Teskey sintetiza muito bem o problema em seu livro *Allegory and Violence* [*Alegoria e Violência*]:

Tem-se comumente observado que, conforme a cultura grega adentra o período clássico, os deuses olímpicos passaram a ser vistos cada vez menos como divindades e mais como personificações de forças naturais. Os épicos de Homero e, ainda mais importante, os deuses dos épicos de Homero, estavam submetidos a processos de interpretação alegórica que os tornavam menos embaraçosos para a educação dos jovens e mais receptivos para uma cultura filosófica em ascensão. [...] Esse processo de racionalização não poderia senão ser acelerado quando os deuses gregos foram traduzidos para a cultura romana, onde os deuses altamente personificados de Homero se tornaram mais abstratos em Virgílio. (TESKEY, 1996, p. 32).

Um texto que envelheça acompanhando o amadurecimento cultural de seus receptores tende a encontrar novos textos (e realidades) e, assim, a incorporar novos sentidos à letra do original, de modo que uma sobreposição textual e de sentido emerge invariavelmente na interpretação de seus leitores mais modernos. Guilherme de Conches, filósofo naturalista do século XII, por exemplo, percebe essa sobreposição de sentidos interpretando um texto filosófico, o *Timeu* de Platão. Em sua *Glosae super Platonem* [*Glosas sobre Platão*], Conches distinguiu a “fábula” – que em latim era frequentemente a tradução para *mythos*, no grego – e o *integumentum*, o invólucro ou véu no texto platônico. A exemplo de outros filósofos cristãos de seu tempo, Conches buscou no “mundo natural representado por Platão e outros autores antigos, uma ‘estrutura profunda’ coerente com as crenças cristãs” a ser descoberta por trás do “integumento” do texto (WHITMAN, 2010, p. 106). Com o tempo, o conceito de integumento veio a ser compreendido de modo ambíguo ora como aquilo que a fábula encobre, ora como a própria fábula que encobre os sentidos ocultos. De todo modo, a cisão irreparável entre os sentidos da letra e do véu, ou da carne e do espírito, está para sempre estabelecida como a ocasião para a busca de conhecimentos profundos com o intuito de reconciliar um texto antigo e o momento histórico recente. A um só tempo, a alegorese estabelece o estranhamento com a letra do texto e a busca pela reconciliação com seu “espírito”.

No entanto, uma vez que o “impulso alegórico” cinde os sentidos dos textos em dois, fábula e integumento, literalidade e alegoria⁴⁷, a polissemia textual parece não parar por aí e as camadas de sentido se multiplicam nas alegorias. Frederic Jameson, por exemplo, em *Allegory and Ideology* [*Alegoria e Ideologia*] chega a afirmar que “o sistema de dois níveis é a marca de uma alegoria ruim” uma vez que “dispersa os elementos de cada linha narrativa sem reuni-los” novamente e ao mesmo tempo “abrindo uma correspondência reversível entre os dois níveis” (JAMESON, 2019, p. 25). Isso significa que a alegorese em dois níveis embaralha os níveis literal e alegórico de tal modo que já não se reconhece o que é letra e o que é espírito, daí a ambiguidade do termo *integumentum*.

Jameson se inspira numa divisão das alegorias em quatro camadas de sentido proposta pelos fundadores cristãos da interpretação alegórica, entre eles Orígenes de Alexandria.⁴⁸ Para “orientar” o sentido dessa cisão e, portanto, estabelecer a sutura entre o que foi cindido, esses pensadores dividiram as camadas de sentido alegórico em quatro níveis: além do literal, o alegórico, o moral e o anagógico. O nível alegórico é aquele em que os textos veterotestamentários devem ser lidos como prefigurações dos eventos do *Novo Testamento*. Porém, esse sentido espiritual do texto, se desdobra apontando para um efeito da letra sobre a alma do leitor em termos de uma resposta moral, isso é, um *como agir ou se comportar*. Por fim, o sentido anagógico, do texto implica no modo como o que está escrito prefigura o destino de toda a cristandade na glória eterna. Anagogia, do grego *anagogé* significa elevação, arrebatamento e refere-se à escatologia cristã.

A alegoria ruim de dois níveis seria assim superada, pelo menos na intenção dos intérpretes cristãos, por meio de uma “escada” – expressão de Jameson – “a ser escalada de degrau a degrau, começando pelos elementos ou formas mais simples” até os mais complexos sentidos do texto. Com isso, os doutores da igreja intentavam estabelecer algum tipo de controle sobre a alegorese bíblica com o qual se pudesse garantir a orientação cristológica e apocalíptica

⁴⁷ Ou sentido literal e “desvio”, novamente segundo João Alberto Hansen (2005, p. 8).

⁴⁸ É curioso que um dos fundadores da antiga alegorese cristã, tenha como seu fato biográfico mais distintivo, a interpretação literal de uma passagem do *Evangelho de Mateus*. Ao ler que “há eunucos que se fizeram eunucos por causa do Reino dos Céus” (Mt, 19:12). Orígenes tomou o sentido literal dessa passagem e emasculou-se a si próprio, *literalmente*.

(revelatória) dos textos hebreus mais antigos. Tomemos, por exemplo, a alegorese do livro de *Êxodos*:

Assim, é sabido que a descida dos hebreus ao Egito, tomada como um evento histórico real, também é lida como uma prefiguração da descida de Cristo, após sua crucificação e morte, ao inferno (onde Dante mostrará os sinais visíveis e cataclísmicos dessa passagem); seu êxodo do Egito, portanto, claramente prefigura a ressurreição; e esses eventos irmãos, tomados estereoscopicamente⁴⁹, podem também servir para caracterizar a alma chafurdando no pecado e na miséria terrena e sua ascensão à salvação por meio de uma conversão radical. Ao mesmo tempo, esse paralelo terreno e individual também prefigura o destino da própria coletividade, que pode ser redimida no Juízo Final ou, em outras palavras, por uma revolução espiritual por atacado [*wholesale spiritual Revolution*]. (JAMESON, 2019, p. 36).

Dante, citado aqui por Jameson, foi um grande pensador do modo alegórico de linguagem escreveu sobre a alegorese em quatro níveis numa carta de 1320 escrita para seu patrono no exílio, o Senhor de Verona Cangrande della Scalla (DANTE, *apud* ASCOLI, 2010, p. 130-131). Mas Dante não foi apenas um intérprete das escrituras, um *buscador* de conhecimento. Ao contrário, foi também um alegorista⁵⁰ no sentido mesmo em que as alegorias, na cultura cristã medieval, tornam-se pouco a pouco um modo de composição poética já bastante difundido no tempo de Dante.

Assim, no canto IX do *Inferno* em que a passagem que dá acesso à cidade infernal de Dite é negada a Dante e a Virgílio é, nos fossos mais profundos do inferno, o poeta nos apresenta uma surpreendente *alegoria das alegoreses*. Às portas da muralha da cidade estavam as três fúrias, Alete, Megera e Tisífone que, desafiam as intenções de Virgílio e chamam a Medusa para transformarem Dante em pedra, como ameaça dissuasória. Os dois se veem obrigados a aguardarem, a descida de um anjo enquanto Dante recobre seu rosto com as mãos e Virgílio reforça a cobertura apoiando suas mãos sobre as mãos do protagonista. Finalmente, o anjo chega e dispersa as criaturas infernais “como rãs que fogem de uma serpente” (*Inferno*, IX: 76-77), abrindo assim a passagem para os fossos mais

⁴⁹ Estereoscópio é um aparelho ótico feito para captar fotografias de um mesmo cenário em ângulos ligeiramente diferentes de modo a criar artificialmente o efeito de tridimensionalidade.

⁵⁰ Esse ponto pode ser bastante controverso, sobretudo entre os estudiosos de Dante. Entre eles, o melhor argumento para rejeitar a visão de Dante como alegorista é o de Erich Auerbach em sua obra *Figura*, que diferencia o sentido tipológico do alegórico, com base no caráter anti-histórico ou a-histórico das alegoreses cristãs. Mas em grande parte, a recusa a atribuir a Dante o epíteto de alegorista decorre de um preconceito antialegórico emergente no século XVIII, do qual trataremos quando falarmos da crítica à alegoria no tempo de Goethe.

profundos do inferno. No momento em que Dante está com os olhos encobertos à da figura angelical, discurso inusitadamente se dirige aos leitores numa espécie de parábase com os seguintes versos:

Ó intelectos sadios e judiciosos,
Entendei a doutrina disfarçada
Sob o velame dos versos curiosos!
(*Inferno*, IX, vv. 61-67)⁵¹.

Versos “curiosos” no original são simplesmente “*versi strani*” [versos estranhos]. Quando a alegoria propriamente dita surge, depois da alegorese, seu intuito é produzir o estranhamento com o texto, no qual se pode reconhecer uma “doutrina disfarçada”. Mas as alegoreses, cujo objeto são textos não necessariamente alegóricos, são a transposição do sentido literal da mensagem, o qual se assemelha a uma grande muralha, e a alegorese à dispersão dos demônios que barram o acesso aos sentidos mais profundos e espirituais. A interpretação alegórica, portanto, se assemelha à intervenção divina, como a descida do anjo que libera a passagem para os sentidos mais profundos da doutrina aos intelectos mais “sadios e judiciosos”. A palavra grega anjo, significa originalmente mensageiro, um ser de comunicação que amplia os significados dos eventos históricos comuns e está associada em latim a figura do deus Hermes, mensageiro dos deuses e de onde surge a palavra “hermenêutica”. O véu da alegoria, portanto, encobre muitos sentidos espirituais de um texto literal.

Isso indica que o texto está cindido entre a superfície ou o sentido literal e um sentido alegórico por trás do véu, e Dante enfatiza que a linguagem é “estranha”. Alguns comentadores ligam o direcionamento ao leitor, que é por si só incomum e quebra o fluxo mimético do texto, com o ponto de que o anjo está para aparecer. A palavra grega *angelos* significa “mensageiro”, e o anjo de Dante parece estar inerentemente ligado à comunicação, ampliando e expandindo os sentidos, tornando o texto “polissêmico”. O anjo deriva, no sentido literal, das descrições dos épicos latinos de Hermes; a palavra “hermenêutica”, que significa interpretação, especialmente interpretação bíblica, deriva de Hermes, o “mensageiro dos deuses” e o deus tutelar do discurso e da escrita. (TREMBLING, 2010, p. 30).

2.2.2 Alegoria e Personificação

No fim da antiguidade, o impulso pela interpretação alegórica já era dominante em textos tanto da tradição judaico-cristã como da tradição greco-

⁵¹O voi ch'avete li'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde/ sotto 'l velame de li versi strani.

romana. Mas diferentemente de Paulo, que buscou conciliar a fé com a doutrina judaica, os autores da idade média nascente se deparavam com uma antiguidade pagã problematicamente próxima da cultura letrada dos monastérios e universidades. Por antiguidade pagã, deve-se entender os poemas épicos gregos e latinos, mas em especial a *Eneida* de Virgílio. É assim que uma série de autores cristãos elaboraram suas interpretações alegóricas da *Eneida*, distinguindo estritamente o sentido (supostamente) histórico e literal, dos sentidos físico-naturais e morais do texto.⁵²

A obra *Continentia Vergilianade* Fábio Fulgêncio (séc. V a VI d.C.) é crucial nesse tipo de interpretação dos épicos latinos porque nela, segundo C.S. Lewis, “vemos pela primeira vez o método de interpretação alegórica aplicado de modo minucioso por um gramático cristão a um poeta pagão” (LEWIS, 2013, p. 106). A minúcia com que a alegorese fulgenciana interpreta a *Eneida* como uma alegoria da vida do homem em muitos casos “faz pouco mais do que [...] tornar explícito o que está presente [...] na mente de todo leitor de Virgílio em qualquer época”. Mesmo assim, pode-se dizer que Fulgêncio realizou uma façanha com sua *Continentia*, pois “quando se leem os antigos desse modo” então “imitá-los significa escrever alegorias” (LEWIS, 2013, p. 106).

Portanto, ao longo do tempo, a recorrente prática da interpretação alegórica dos clássicos acabou por criar uma nova forma de escrita, na qual o autor busca intencional e conscientemente produzir alegorias para a subsequente interpretação de seus leitores. Com tal prática surge uma duradoura tradição literária medieval que se ocupou em estabelecer didáticas morais, escolásticas e religiosas cujo objeto estilístico preferencial é a descrição ou representação de coisas imateriais em imagens pictóricas concretas, em especial prosopopeias, as figuras de linguagem “mais obviamente alegórica[s]” de acordo com Angus Fletcher (2010, p. 25). Os principais exemplos dessas alegorias didáticas são as obras de Prudêncio (348-410 d.C.) e de Marciano Capela (375-425 d.C.).

C.S. Lewis, porém, busca demonstrar com mais detalhes que entre a alegorese dos primeiros cristãos e as alegorias da literatura medieval, acontecem dois processos históricos fundamentais na mentalidade cultural europeia

⁵² Ver o capítulo específico sobre o assunto (*Beginning Allegory*) em TREMBLING, 2010, p. 23-25.

determinantes para o surgimento da literatura alegórica. Nenhum desses dois processos foram decorrências de fenômenos meramente literários, mas, segundo Lewis, “poucos fenômenos literários o são”. O primeiro desses eventos ocorre no campo religioso, quando os deuses do panteão greco-romano são alegorizados como meras forças da natureza; o segundo é a alegorização dos conflitos morais do indivíduo como batalhas psíquicas ou *psicomaiquis* – batalha (*machê*) das almas (*psyché*) – ocorridas no interior da mente.

O primeiro evento, o religioso, ocorre muito antes do advento do cristianismo, quando os antigos romanos começam a venerar coisas que, para nós modernos, parecem meras abstrações como as divindades *Concordia*, *Fides*, *Mens* e *Salus* (literalmente, Acordo, Fé, Mente e Saúde). Essa atitude religiosa, porém, ainda não é exatamente uma alegoria, pois para os romanos desse tempo não se distingue entre a personificação meramente ficcional e um espírito vivo que atua no interior dos acontecimentos. Por isso a religião romana expressa “mais do que meras abstrações e menos do que um mito” (LEWIS, 2013, p. 62), mas ela estabelece uma importante precondição das alegorias na literatura pós-*virgiliana*.

O grande exemplo dessa transição, para C.S. Lewis é o poema *A Tebaída* de Estácio. A questão central na *Tebaída* é a do conteúdo das suas prosopopeias, ou, em outras palavras, o modo como elas expressam “a mudança nas relações entre personificação e mitologia”. Assim, por exemplo, “Estácio tem muito a dizer a respeito de Marte”, mas diferentemente de Homero e Virgílio, o deus Marte da *Tebaída* “não ocupa um lugar genuinamente mitológico”. O Ares de Homero – o deus da guerra olímpico - “tem muitos interesses além da Guerra”, o seu Poseidon “tem uma vida e um caráter próprio, além de sua pendenga com Zeus”. Porém, em Estácio, ao contrário, toda a personalidade de Marte se resume ao papel de fustigador da guerra. Ele é “um acidente que ocorre na substância”, e não um personagem substancial em si mesmo. Outro exemplo é o Baco de Estácio que claramente assume a forma de uma da “Embriaguez personificada” (LEWIS, 2013, p. 65).

Assim, “o crepúsculo dos deuses é o amanhecer [*mid-morning*] das personificações”, diz Lewis, mas de modo algum ele é resultado do cristianismo. Ao contrário, ele já estava bastante avançado na consciência religiosa romana antes de

Estácio como uma etapa entre a mitologia e o monoteísmo. Quando as alegorias cristãs surgem na poesia medieval, o panteão greco-romano já está definitivamente enterrado da consciência religiosa europeia e só existe como seu remanescente cultural e literário. Esse pensamento defendido pelo católico irlandês C.S. Lewis é plenamente coerente com o do marxista judeu Walter Benjamin em seu estudo sobre o drama de luto [*Trauerspiel*]⁵³alemão. Também para Benjamin, as alegorizações do panteão greco-romano de modo algum espelham o conflito entre a religiosidade monoteísta e a mitologia politeísta. Ao contrário...

Se a Igreja não tivesse sido capaz de pura e simplesmente banir os deuses da memória dos fiéis, a linguagem alegórica jamais teria existido. Pois ela não é um monumento epigônico à vitória; ao contrário ela é a palavra que pretende exorcizar um remanescente da vida antiga que ainda sobrevive. (BENJAMIN, p. 223)⁵⁴.

Mas o caminho da alegorese à alegoria, entendida como prosopopeia, não estaria completo apenas com a transformação ocorrida na mentalidade religiosa que transforma os deuses em meras personificações e eleva as personificações à condição de objetos de veneração. O passo determinante para a literatura alegórica seria dado quando essas personificações abstratas adquirissem seu caráter conscientemente ficcional, pois “o alegorista permite [que] suas paixões [façam] daquilo que é confessadamente menos real, [daquilo] que é uma ficção”. O passo determinante ocorre numa mudança profunda da psiquê medieval quando a tentação se torna um conceito determinante para a virtude.

Na antiguidade, a ideia de virtude nada tem a ver com a tentação, com a alma dividida. Pelo contrário, para a *Ética* de Aristóteles, o conflito interno é tratado “como um caso especial – a *akratés*”, ou akracia, a falta de força de vontade ou determinação. O bom homem em Aristóteles “não é tentado” ou, em outras palavras o homem que cultiva verdadeiramente a temperança “se abstém porque tem prazer

⁵³ Sérgio Paulo Rouanet traduziu Benjamin e o termo *Trauerspiel* como “drama barroco”. Esta tradução consagrou o termo como referência ao objeto do estudo de Benjamin, mas aqui usamos o termo *drama de luto* para enfatizar o modo como o luto é a agência preferencial da personificação da morte, conceitos que veremos melhor mais adiante. Por hora, basta enfatizar que o luto do autor e a morte como personagem alegórica são elementos centrais nesse gênero de drama, como veremos no item sobre a alegoria barroca em Benjamin.

⁵⁴ A respeito da obra de Enódio, um bispo católico que viveu no final do século quinto e escreveu um poema alegórico sobre o encontro sexual de Vênus com o Cupido, Lewis também descreve algo semelhante ao que diz Benjamin: “Se os deuses não tivessem morrido e se tornado alegorias, o bispo jamais ousaria usá-las em sua poesia; de maneira inversa, se ele não tivesse deuses alegóricos como seus porta-vozes, ele dificilmente teria conferido tanta força ao ‘caso’ de Vênus contra o ascetismo” (LEWIS, 2013, p. 98).

na abstenção” (LEWIS, 2013, p. 73). Bastaríamos conhecer por alto as epístolas de Paulo para ter uma ideia do quanto a mentalidade se transformou entre a doutrina do Liceu de Aristóteles e as primeiras igrejas da era cristã. O fenômeno “não é absolutamente um resultado do cristianismo”, mas é inegável o papel da moral cristã em sua perpetuação. Pois a moral cristã pressupõe a divisão interna da consciência e da vontade, e perpetua esse conflito interno em sua didática moral e religiosa.

Mas estar consciente da vontade dividida é necessariamente voltar a mente sobre si mesma. Se é a introspecção que revela a divisão ou se a divisão, tendo sido pela primeira vez revelada na experiência do fracasso moral efetivo, que provoca a introspecção, não faz diferença. Qualquer que seja a ordem causal, é claro que lutar contra a ‘tentação’ já é explorar o mundo interior; e não é difícil entender que agir de tal modo é já estar à beira da alegoria. Não podemos falar, talvez sequer pensar, em um “conflito interior” sem uma metáfora; e toda metáfora é uma pequena alegoria. (LEWIS, 2013, p. 75-76).

O olhar que se volta para si próprio não “descobre” nenhum personagem dentro de si, mas, ao contrário, “o personagem é o que tem de ser produzido” por essa autoconsciência. Em seu interior o homem encontra apenas o “material bruto” das paixões e emoções que se chocam na personalidade humana como “numa arena onde combatentes se defrontam”. Na nota 32 da página 76, Lewis se permite ainda uma interessante analogia com a psicanálise freudiana, afirmando que “o paralelo óbvio na psicanálise moderna” são “os personagens sombrios como o ‘censor’”. De fato, o Ego freudiano é mesmo uma arena onde se confrontam Eu-Ideal, Ideal-de-Eu e Super-Eu, personagens-combatentes que se encontram no aparelho psíquico como numa arena de batalha e que são conscientemente produzidos pela ciência psicanalítica, como alegorizações das pulsões constituintes das neuroses modernas.

Esse sentido que a alegoria medieval vai assumindo começa a despertar um grande interesse, que aliás persiste até hoje, sobretudo pela proximidade com o tema da “loucura”, entendida como uma espécie de influência inexplicável de ideias e emoções na vida individual de uma pessoa. Como diz Jeremy Trembling,

Mais do que isso, emoções alegóricas são também tendencialmente estados de loucura afetiva ou passional; de fato se argumentou que o épico clássico ele próprio está baseado na ideia de fúria irracional; por exemplo, a *Ilíada* de Homero tem seu assunto principal na fúria de Aquiles, que o possui. Esses estados afetivos, uma vez que são nomeados como atributos ou tendências de uma pessoa, constroem uma alegoria. (TREMBLING, 2010, p. 58).

A alegoria torna-se pouco a pouco um modo privilegiado de tematização do “excesso”, do “heterológico”, do radical *allos* em *alegoreuein*, do outro no interior do Eu. É por isso que a alegoria é tendencialmente transformada em agência por meio de uma batalha. A *Psicomaquia* de Prudêncio não apenas pressupõe um universo maniqueísta, mas a antítese e o conflito “em guerra deflagrada na psiquê individual” (TREMBLING, 2010, p. 59).

Assim, se o hábito da alegorese estimula composições alegóricas, é importante ter em mente que “não é a mera prática da interpretação alegórica ou o mero ímpeto pela retórica, por si só, que poderiam impor um ‘período alegórico’ na literatura”. Ao contrário, esse período tem duas raízes: uma na personificação religiosa ocorrida com o “crepúsculo dos deuses” e outra na “revolução moral que força o homem a personificar suas paixões”.

A obra de Prudêncio, *Psicomaquia*, é considerada, nesse contexto, “o arquétipo da personificação alegórica” (COPELAND; STRUCK, 2010, p. 6) por contar a história de uma batalha (*machê*) das virtudes e dos vícios humanos em termos abstratos ou cósmicos, isso é, fora da dimensão temporal terrena. A palavra grega *psyché*, podendo ser entendida, aqui, tanto como alma quanto como estados mentais. Na primeira parte da obra, o autor reconta a história do povo hebreu no novo testamento, desde Abraão para, na segunda, revelar o sentido oculto nessa história: o conflito entre as virtudes e os vícios no interior da alma humana. Assim

Fé, uma figura amazônia, destrói a idolatria na arena romana; a Castidade combate a Luxúria cortesã; a Ira, que comete suicídio, luta contra a Paciência; o Orgulho se opõe à Humildade e é destruído por uma armadilha da Desonestidade, escondida no campo de batalha. A Autoindulgência (Luxúria) é derrotada pela Temperança; a Avareza não pode ser destruída pela Razão, mas apenas pela Beneficência (Operatio – Caridade e outras). A Concórdia (Paz) é atacada pela Discórdia, ou Heresia, e é finalmente vencida pela Fé. (TREMBLING, 2010, p. 49).

Para Lewis, “a *Psicomaquia* não é um bom poema” pois “se é verdade que a *bellum intestinum* [batalha interna] é a raiz de toda alegoria, não é menos verdade que apenas a mais grosseira alegoria a represent[aria] como uma batalha campal” (LEWIS, 2013 p. 86). Ela, portanto, não é uma obra cujo valor se deduza de seu caráter singular e genial, mas antes, pelo fato de que ela aparece inevitavelmente como um desdobramento necessário das transformações religiosas e psíquicas que levaram à mentalidade subjacente à literatura alegórica medieval. “Se Prudêncio

não a tivesse escrito” argumenta Lewis “outro autor o teria”. A *Psicomaquia* “é um sintoma, mais do que uma fonte” (LEWIS, 2013, p. 84). Sua razão de ser está assentada na experiência cotidiana da *non simplex natura* [natureza não-simples/complexa] da alma humana como se lê no verso 904 (PRUDÊNCIO, 1949, p. 342).

Marciano Capela(420 d.C.), da antiga Cartago, escreveu *O casamento da Filologia com Mercúrio*, uma espécie de tratado sobre as sete artes liberais (Gramática, Retórica, Dialética, Aritmética, Geometria, Música e Astronomia) contadas de modo alegórico como o casamento entre a Eloquência (Mercúrio) e a o Aprendizado (Filologia). Na história, as sete artes liberais são mulheres cativas dadas de presente por Mercúrio à Filologia como presente de casamento. Lewis diz da obra de Capela que se trata de um “precedente desastroso” para a poesia, já que pode ser comparada a “um palácio sem arquitetura” de passagens “tortuosas” e “abarrotadas de bugigangas” (LEWIS, 2013, p. 102).

A partir da obra de Capela, porém, surge uma importante alegoria medieval do corpus do conhecimento humano em categorias, todas as quais admitem uma personificação alegórica particular, que influenciaria a cultura letrada medieval até a baixa idade média. Há um exemplo icônico disso na arquitetura em estilo gótico da NotreDames de Chartres, no noroeste da França, em que as sete alegorias das disciplinas escolásticas aparecem representadas como esculturas num dos pórticos da catedral.⁵⁵ Um dado irônico se considerarmos que a monumentalidade do edifício foi inspirada pelo “palácio sem arquitetura” de Capela.

O que fez Marciano Capela não foi apenas apresentar seu tratado filológico de modo mais palatável e didático, mas estabelecer um importante precedente para

⁵⁵Também Prudêncio teria grande influência sobre a iconografia medieval tardia, como por exemplo na obra de Giotto (1267-1337), no século XIV, contemporâneo de Dante. Giotto foi o autor das pinturas da Capela de Scrovegni em Padua, concluídas em 1305, as quais cobrem as paredes da capela com imagens da vida de Cristo e, abaixo delas, pinturas alegóricas monocromáticas de vícios e virtudes associadas com as histórias contadas nas passagens bíblicas. A genialidade de Giotto está, entre outras coisas, na falta de cor das imagens que faz com que elas se assemelhem a estátuas em nichos de pedra. Isso confere às alegorias um efeito paradoxal de um caráter permanente e petrificado a imagens que representam personificações e prosopopeias. No melhor estilo prudenciano, Giotto também deixa clara a ideia de que a prosopopeia alegórica não pode apenas expressar a virtude ou vício que deseja sem evocar sua antítese. Do mesmo modo, diz Jeremy Trembling, que “uma pessoa caridosa não pode dizer que é caridosa sem evocar a antítese”, ou seja, “fazendo com o que o ouvinte pense que ele é, na realidade, invejoso” (TREMBLING, 2010, p. 52), os ícones de Giotto não podem ser expressos sem evocar um conflito, uma batalha (machê) entre vícios e virtudes.

a história da imaginação literária, que vai muito além dos méritos individuais de seu autor: trata-se do início da “criação livre de maravilhas que pela primeira vez aparecem sob o véu da alegoria”. E nesse sentido, a importância de *De Nuptii* é inestimável.

[...] o declínio dos deuses, da divindade à hipóstase e da hipóstase à decoração, não foi, nem para eles nem para nós, uma história da pura perda. Pois a decoração abre alas ao romance. O poeta é livre para inventar, além dos limites do possível, as regiões da estranheza e do belo por sua própria conta. (LEWIS, 2013, p. 94).

Não por acaso, a Catedral de Chartres seria a sede física de uma grande escola de autores alegoristas do século XII inspirados pelo trabalho de Marciano Capela. O longo caminho entre o século V de Capela e o século XII da escola de Chartres teve, na verdade “apenas poucos poemas alegóricos originais”, que, entretanto, “mantiveram vivo o espírito” [*mood*] (LEWIS, 2013, p. 105) da poesia alegórica. Bernardo Silvestre, uma espécie de “reitor” (LEWIS, 2013, 109) entre os acadêmicos da Catedral, escreveu uma obra⁵⁶ que narra em versos a história criação do mundo, apenas genericamente referente ao *Gênesis* da *Bíblia*.

[...] a criação é contada do ponto de vista da criatura: o anseio feminino da matéria em receber a forma, não o impulso criativo da divindade, sua paixão movente por trabalho, que se torna assim um pendão curioso para o tratamento miltoniano do mesmo tema. Ao adotar tal ponto de vista, fica claro que o autor incorre em certos perigos. Necessariamente ele se aproxima perniciosamente da representação de não-existentes como petição de sua própria existência. (LEWIS, 2013, p. 113).

A deusa Matéria se dirige a *Noús* e demanda a sua causação. *Noús* inevitavelmente responde de modo favorável, mas alerta que o estado anterior a essa espécie de fecundação metafísica jamais pode ser retomado. Assim se desenrola a história do primeiro livro da cosmografia de Silvestre (*o Megacosmo*). No segundo livro é o *Microcosmo*, o pequeno mundo do homem, que ainda está por fazer. Para essa tarefa, novas forças têm de ser evocadas. Entram em cena as personagens *Natura* e *Physis* na cena da criação do homem. *Natura* está de posse da *Tabula Fati*, que contém decretos sobre o que está para acontecer. *Physis*, por sua vez, está de posse do *Liber Recordationis*, algo próximo da história natural do universo. A criação do homem resulta na organização de seu corpo de tal modo

⁵⁶*De Mundi Universitate sive Megacosmus et Microcosmus* [A Universidade do Mundo ou Megacosmo e Microcosmo] traduzido para o inglês por Winthrop Wetherbee como *The Cosmographia of Bernardus Sylvestris*, New York: Columbia University Press, 1973.

queos órgãos sejam distribuídos segundo um princípio hierárquico “. Com isso “tudo é menos nobre do que o que está acima e mais nobre do que está abaixo” (LEWIS, p. 121), o que reflete uma moral sexual bastante monástica.

A influência de Bernardo Silvestre se estende até o final da literatura medieval em obras como a de Alan de Insulis,⁵⁷ Johannes de Altavilla etc. Em linhas gerais, a escola de Chartres forneceu, do ponto de vista formal, “o exemplo de alegoria em larga escala e da alegoria que avançou genuinamente a partir dos modelos antigos” (LEWIS, 2013, p. 138). Partindo do tema estritamente ético e moral da didática de Prudêncio até mostrar-se capaz de lidar com qualquer assunto que interessasse ao alegorista. Com isso, a poesia medieval avançou no terreno da metafísica, da teologia, das artes liberais, preparando terreno para toda sorte de composição alegórica na poesia renascentista, cujo maior exemplo é a *Fairy Queen* [A Rainha das Fadas] de Edmund Spenser, o maior interesse de C.S. Lewis.

Por fim, o que se consolida na literatura ocidental é todo um conjunto de obras que abusam do tropo prosopopeico e sua natural associação com as mascaradas e teatros populares. A prosopopeia, assim, seria profundamente usada nos antigos dramas morais da idade média que conta recorrentemente com a prosopopeia diabólica do Vício, em geral sob uma máscara.⁵⁸ *Ricardo III* de Shakespeare faz referência a esses dramas morais numa fala da personagem Gloster e o próprio Mefistófeles de Goethe refere-se a essas prosopopeias do teatro popular em pelo menos dois momentos. Primeiro na cena da mascarada renascentista (*Sala Vasta com Aposentos Contíguos*) como alegoria da avareza portando a máscara do Famélico e na *Noite das Valpúrgis Clássica* quando, chamado pelas Esfinges a dizer seu nome, e ele responde com uma de suas habituais charadas dizendo:

Há ingleses cá? Sempre viajam tanto,
Aos campos de batalha, quedas d'água, montes,
A ruínas clássicas, vetustas pontes;
Haviam de adorar esse recanto.
Em sua comédia antiga, aliás, me vi
Tachado de *old Iniquity*. (vv. 7118-7123).

⁵⁷ O poema, segundo Lewis, é uma resposta ao *In Rufinum* de Claudiano e se inicia com *Allecto* “lamentando o retorno da idade de ouro” e a conseqüente diminuição de seu próprio papel no império de Teodósio (LEWIS, 2013, p. 125). A alegoria, portanto, deixa evidente que a coroa em questão é a do imperador Teodósio, que oficializou em 346 d.C a religião cristã do Império Romano pelo Édito de Tessalônica.

⁵⁸ Ver MARES (1958).

2.3 Aspectos formais da Literatura Alegórica

2.3.1 Agência demoníaca

A essa altura, é possível ver como o conceito de personificação ou prosopopeia é central na literatura alegórica. Personificação vem do latim *persona*, palavra que está associada as máscaras usadas por atores do teatro romano. *Persona* por sua vez vem do grego *prosopon*, donde se vê claramente a origem da prosopopeia como figura de linguagem, já que o recurso linguístico que atribui a objetos inanimados, animais ou pessoas mortas a capacidade de fala como se estivessem vestindo uma máscara humana. Especialmente por conta da influência dos alegoristas medievais, na renascença o recurso é amplamente utilizado em Shakespeare e Milton, tendo como ápice, pelo menos na literatura anglófona, o poema *The Fairy Queen [A Rainha das Fadas]* de Edmund Spenser.

Abstrações personificadas são provavelmente os agentes alegóricos mais óbvios, sejam virtudes e vícios em uma *psicomaquia* ou ideais cavaleirescos num romance medieval ou agências mágicas num épico romântico. Qualquer que seja a área de onde venham as ideias abstratas, esses agentes dão um tipo de vida a concepções intelectuais; eles podem não criar de fato uma personalidade diante dos nossos olhos, mas eles ao menos criam um semblante de personalidade. Esse processo de personificação tem um tipo reverso: no qual o poeta trata as pessoas reais como fórmulas, de modo a se tornarem ideias andantes (FLETCHER, 2012, p. 25-27).

Na prosopopeia alegórica duas coisas acontecem: primeiramente o isolamento, construção e atribuição de uma qualidade a um objeto, que permita a visualização concreta de tal atributo. Assim, um relógio é, entre outras coisas, um objeto que marca o tempo. Ele é também *outras* coisas, uma maravilha mecânica, um conjunto de peças delicadamente construídas etc. Em segundo lugar, o objeto é pensado como “encarnação adequada” de uma ideia ou emoção. No nosso exemplo, o relógio se torna uma encarnação concreta do conceito abstrato de “tempo” e, portanto, se quisermos representar o *Tempo* como uma pessoa, provavelmente optaríamos por colocar um relógio nas mãos dessa personagem.

Uma personificação alegórica, portanto, tem sempre algo de caricato, já que toda caricatura envolve a simplificação de suas personagens por meio da eliminação de quaisquer atributos complexos, enriquecedores psicologizantes etc. Toda caricatura, portanto, é essencialmente alegórica porque isola um traço singular

predominante. E em cada personificação alegórica “os traços devidamente isolados são os ‘significados’ iconográficos de cada agente”, isso é, de cada agente alegórico (FLETCHER, 2012, p. 33).

Retornemos por um minuto à citação anterior. Ora, se numa alegoria o conceito abstrato ganha concretude na figura de uma personagem isso envolve um processo reverso. Em outras palavras, a figura humanizada que representa a abstração está como que “capturada” por esse conceito abstrato. Assim, do mesmo modo que Marte no poema de Estácio está restrito a seu papel de fustigador da guerra, e, portanto, longe da figura mitológica do deus Marte, no nosso exemplo a personificação do Tempo está restrita ao atributo específico do relógio que carrega. Isso permite a Angus Fletcher concluir que o primeiro elemento formal das personificações alegóricas é o modo como elas representam sempre e invariavelmente um tipo muito específico de *agência*, ou seja, um modo muito determinado de agir, especificamente ligado às ideias ou abstrações que elas encarnam. O tipo de agência específica de uma personagem alegórica é o que Angus Fletcher chama de *agência demoníaca* [*demonic agency*].

Porém, a palavra “demoníaco” não deve nos levar a entendê-la no sentido de diabólico, monstruoso, horrendo etc. Pelo contrário, a mitologia e a religião antigas “reconheciam muitos demônios suaves e benéficos, os *eudemonia*” (FLETCHER, 2012, p. 38):

Demônios, como eu devo defini-los, compartilham essa característica maior dos agentes alegóricos, a saber, o fato de que eles compartimentalizam funções. Se pudéssemos encontrar uma personagem alegórica na realidade, diríamos que ela está obcecada com uma só ideia, ou que ela tem uma ideia absolutamente fixa, ou que sua vida é marcada por hábitos absolutamente rígidos a respeito dos quais ela jamais se permite variar. Pareceria [para nós] que ela é dirigida por alguma força oculta, privada; ou vendo por um outro ângulo, pareceria que ela não controla mais seu próprio destino, mas parece estar controlada por uma força estranha, algo fora da esfera de seu próprio eu. (FLETCHER, 2012, p. 39).

E isso está plenamente de acordo com a ideia de que “o crepúsculo dos deuses é o amanhecer da alegoria”, pois, de acordo com Fletcher, pois no modo como tais agências demoníacas controlam a vida do sujeito, “o lugar da religião foi completamente usurpado pela mágica [...] que é precisamente a acusação frequentemente levantada contra a antiga religião romana” (FLETCHER, 2012, p. 44).

A comparação, porém, entre um agente demoníaco num poema alegórico e uma pessoa real obcecada com uma ideia fixa, poderia ser objetada pelo fato de que quando dizemos que alguém está “possuído” por uma força isso não significa que ela esteja identificada com essa força. Os agentes em poemas alegóricos são frequentemente os seus próprios demônios, o que significa dizer que “claramente não existe vida fora de [sua] exclusiva esfera de ação” (FLETCHER, 2012, p. 47). A personagem está restrita ao demônio que a possui de tal modo que nem sequer poderíamos dizer que ela está possuída, mas identificada com sua agência.

Porém, se o agente está restrito a uma única paixão ou traço, em hipótese nenhuma um poema alegórico é feito apenas com *um* agente alegórico. Ao contrário, toda alegoria poética envolve pelo menos duas personagens alegóricas concorrentes.

O típico agente personificado pode “agir” apenas em conjunto com outros agentes semelhantes, uma combinação que limita cada obra [poética] a um dado conjunto de problemas. A interação altamente controlada das ideias requer a correspondente definição dos limites de cada [personagem]. (FLETCHER, 2010, p. 31).

Esse discernimento é profundamente interessante e importante para a compreensão do primeiro aspecto formal de toda alegoria poética. O alto nível de controle da mensagem por parte do alegorista, envolve o estabelecimento de uma ordem de problemas com os quais ele pretende lidar – a psiquê em Prudêncio, a educação humanista em Capela, a metafísica da criação em Bernardo Silvestre – mas isso só pode ser feito com a interação de múltiplas personagens alegóricas. Cada uma tem de encarnar apenas um aspecto ou ideia específica na grande área do conhecimento da qual fala o poeta. “As ideias permanecem filosoficamente distintas (parece até que elas não ousar se tocar umas às outras) quase na proporção inversa ao grau de interação que elas exibem” (FLETCHER, 2012, p. 29).

2.3.2 Imagem Cósmica

Os oradores antigos associavam o conceito de alegoria ao de metáfora de tal modo a conceber a alegoria como uma sequência de pequenas metáforas ou “submetáforas” estendidas. Assim Quintiliano nos *Instituições Oratórias*, diz literalmente, em sua primeira definição do conceito de alegoria que “geralmente é

produzida por uma série de metáforas”⁵⁹ tomando como exemplo Horácio que “representa o estado como o símile de um navio, as guerras civis como tempestades e a paz e a boa-vontade como o céu”, etc. (QUINTILIANO, VIII, vi, 44). Nesse exemplo, o alegorista toma uma analogia em larga escala, a guerra, e a subdivide em partes ou elementos unitários de tal modo que cada um desses elementos constituem uma peça fundamental na grande *ideia alegórica*, por assim dizer. Na linguagem política cotidiana – especialmente entre a extrema direita, vale dizer – frequentemente o corpo humano é tomado como uma analogia com o Estado ou a Nação, de tal modo que “ambos os corpos são anatomizados, e as partes de cada um, feitas corresponder isomorficamente umas com as outras” (FLETCHER, 2012, p. 70).

Porém, a relação entre alegoria e metáfora é mais problemática do que pode parecer segundo essa definição de alegoria como uma “grande metáfora” ou, como prefere C.S. Lewis, de metáfora como uma “pequena alegoria”. Isso porque Aristóteles define metáfora em sua *Retórica* com o critério da surpresa: “vivacidade é especialmente transmitida pela metáfora [...] através do poder de surpreender o ouvinte” (*Retórica*, 3.11, 1412^a). Se isso é verdade, então há uma distância abissal entre a alegoria e a metáfora, em que pese uma alegoria possa ser, de fato, composta por uma série de metáforas.

O problema pode ser pensado a partir da distinção entre figuras de linguagem *frasais* ou *tropos* e as figuras de linguagem textuais. Pois se um tropo sempre brinca com o sentido literal das *palavras*, as figuras textuais o fazem “com grupos inteiros de palavras, sentenças e mesmos parágrafos” (FLETCHER, 2012, p. 80). Assim se uma metáfora isolada provoca a sensação de surpresa ao relacionar coisas que naturalmente não estão relacionadas, numa alegoria todas as metáforas estão submetidas a um sentido rigidamente controlado pelo alegorista, que determina a produção das figuras frasais em cada parte determinada de um texto. A isso Angus Fletcher chama de *tropos teleologicamente controlados*: “o todo deve determinar o sentido das partes, e as partes são governadas pela intenção do todo. Isso levaria ao conceito de um discurso teleologicamente organizado” (FLETCHER,

⁵⁹ O termo em original é *continuatis translationibus*, dado que a palavra latina para o conceito (grego) de metáfora é *translatio*, ou simplesmente, “tradução”. Metáfora, portanto, está associada à ideia de tradução (de uma coisa por outra coisa) o que faria da alegoria, por extensão, um grande sistema de múltiplas traduções ideais ou ideográficas.

2012, p. 84). A ordenação teleologicamente controlada de cada tropo está em plena conformidade com o quarto sentido atribuído pela alegorese cristã aos textos bíblicos: o sentido anagógico.

Com essa distinção entre tropos e figuras textuais em mente, é fácil ver como uma sequência de metáforas ordenadas a partir de uma grande ideia alegórica – ou um sentido *anagógico* – perde gradualmente seu caráter de “surpresa” tal como definido por Aristóteles. Mais do que isso, a alegoria enquanto controla teleologicamente suas figuras metafóricas permite ainda a incorporação de outros tropos distintos especialmente a metonímia e a sinédoque. Isso porque a metonímia diferentemente da metáfora é a substituição figurativa de um tempo por outro por uma relação de *contiguidade* e a sinédoque, uma espécie singular de metonímia, é a substituição de figuras que se relacionam por inclusão, ou por uma relação entre gênero e espécie, parte e todo.

Assim, cada imagem em uma obra alegórica – literária ou iconográfica – é caracterizada por seu isolamento em relação às demais. “Elas apresentam pedaços e peças de uma ‘maquinaria’ alegórica” cujo isolamento mútuo “se deduz da necessidade de manter a eficiência demoníaca” (FLETCHER, 2012, p. 86). Assim

O tipo das imagens alegóricas é, portanto, o emblema isolado. Três exemplos são o bastante. A imagem pode remontar, primeiramente, a um signo astrológico (“são as estrelas, as estrelas acima, que governam nosso estado”), ou em segundo lugar, uma bandeira carregada na guerra ou por algum propósito heráldico pacífico ou, em terceiro lugar, um anel de sinete que possui autoridade, no sentido de possuir o poder de atrair a obediência imediata mesmo de um completo estranho. Tais artefatos são o estoque do alegorista. Cada imagem tende a uma *cratofania*, a revelação de um poder oculto. (FLETCHER, 2012, p. 87).

Por esse caráter cratofânico dos emblemas alegóricos, teleológica ou anagógicamente controlados pela mensagem que o alegorista deseja passar, as alegorias são particularmente apropriadas como recursos poéticos de persuasão ou didática. Por isso a doutrina moral de Prudêncio, ou o enciclopedismo escolástico de Capela foram escritos em alegoria. Em tempos de revolução política ou moral, como vimos no caso da ética da tentação cristã, as alegorias podem “apresentar teorias totalmente novas” ou, pelo contrário, apresentar “velhas teorias já completamente repudiadas” em épocas de conservadorismo moral.

2.3.3 Ação Simbólica

Até o momento vimos como o caráter controlador e teleológico da grande ideia alegórica determina os agentes alegóricos e os adornos ou emblemas que eles carregam consigo. Mas a alegoria também determina de modo bastante estrito o curso da *ação* do agente, isso é, o modo como sua agência demoníaca determina o curso dos acontecimentos.

A tendência é as alegorias se resolverem em uma das duas formas básicas [de ação]; e elas não apenas emergem dos meros rudimentos dessas duas formas; elas continuam retornando insistentemente. As duas podem ser denominadas como “batalha” e “progresso”. A primeira, provavelmente, nasce na literatura ocidental com o relato de Hesíodo da gigantomaquia, a batalha entre criaturas titânicas pelo controle do mundo, mas ganha grande proeminência quando psicologizada na *Psicomaquia* do antigo poeta cristão, Prudêncio. O progresso começa com a interpretação alegórica da *Odisseia*, com a *Argonáutica* e especialmente a *Eneida*. (FLETCHER, 2012, p. 150).

O progresso alegórico é uma jornada de questionamento, tão comum na literatura ocidental – e na literatura árabe e persa – por meio da qual se sugere o paradoxo de que “ao deixar seu lar, o herói pode retornar para um “lar” ainda melhor” (FLETCHER, 2012, p. 152). Essa jornada não precisa de modo algum ser realista ou mimética, no sentido da mimesis de um mundo real ou plausível. Frequentemente a jornada acontece sem que se saia do lugar, como é comum em autores como Kafka. Mas frequentemente a jornada acontece diante de um mundo e de personagens cujo grau de realidade é altamente questionável, como acontece com o Fausto no segundo ato do *Fausto II*. O que é determinante é que a ação alegórica desse tipo seja “um movimento linear obsessivo em sua obstinação” (FLETCHER, 2012, p. 156).

Já a batalha descreve um conflito que pode ou não ser real. Em Prudêncio ela é de fato uma batalha campal – sinal de uma “alegoria grosseira” para Lewis – mas frequentemente ela assume formas mais sugestivas e menos literais como os diálogos socráticos de Platão ou Xenofonte, ou dos debates nas fábulas de Esopo. Em que pese a ideia conflituosa da batalha pareça radicalmente distinta da jornada e do progresso, ambas podem assumir características bastante ritualísticas, no sentido mesmo em que ritual e repetição frequentemente se confundem.

Pois

[...] conflitos podem ser simetricamente duplicados e repetidos numa obra. Conforme uma das partes desfere um golpe, a outra revida. O vai e vem da batalha, quando traduzida para um conflito mental ou uma guerra ideológica, torna-se uma apresentação simétrica do primeiro argumento, de um lado, então do argumento contrário, de outro. Os debatedores do debate são apresentados em igualdade, de tal modo que cada lado receba o seu quinhão na ação. (FLETCHER, 2012, p. 159).

A ritualização da agência alegórica, caracterizada pelo “retorno insistente” de uma grande ideia abstrata, determina o que segundo Fletcher se pode chamar de “efeitos microscópicos de sintaxe”. Vimos como a alegoria determina um agente “demoníaco” e uma imagem cósmica metonímica e sinedócica de modo que “o [agente] pode apenas seguir sua busca” e o cosmos “é um rótulo essencialmente arbitrário ligado a uma virtude necessária ou um vício odioso”. Isso tem uma importante consequência para a sintaxe das alegorias, pois as metonímias nada mais são do que “um conjunto de nomes que rotulam aspectos [particulares] de virtudes e vícios”. Com isso se cria um “catálogo” e, conseqüentemente, certa “economia da listagem”, que, em vez de exhibir os personagens livremente, os submete a “uma ordem imposta de fora” e arbitrária.

O resultado é uma expressão sintática cujo “efeito parece ter um paralelo sintático com o que se costuma chamar de ‘parataxe’”, uma “estruturação das sentenças de tal modo em que não se pode reconhecer nenhuma distinção de maior ou menor ordem” (FLETCHER, 2012, p. 161-162). Isso vale para ambas as formas de agência, no progresso, porque ele é uma “propulsão constante”, e no caso da batalha, uma “simetria exata”.

Com isso, obras alegóricas tendem a representar agências em “progressão infinita”. Há uma tendência para que a repetição ritualizada da ideia geral alegórica tenda ao infinito “no sentido mesmo em que rituais, religiosos ou não, mostram uma tendência a ampliar sua extensão e elaboração com o tempo” Toda liturgia se multiplica prolificamente nas igrejas em que a representação iconográfica fez sua morada. Ao mesmo tempo, é constituinte da natureza das ações alegóricas que elas continuem enquanto a força demoníaca que as acicata esteja presente.

Por fim, o tipo de ritual que as alegorias impõem aos seus agentes geram um efeito que “comunicam uma ideia de plano, [...] desígnio, fórmula”. Com as ações alegóricas em vez de decorrerem naturalmente de desencadeamentos

lógicos entre os eventos, elas tendem a uma expressão quase diagramática ou visual das suas ações.

E esse sentido, por sua vez, é um sentido quase visual de diagrama, que é demonstrada mais prontamente por uma das formas favoritas de alegoria: a máscara e seu primo, o espetáculo [*pageant*], exemplificam esse efeito “gráfico” [*charting*] de tipo mais ritual e, desse exemplo para outros tipos menos óbvios em alegorias narrativas, não há uma distância assim tão grande. (FLETCHER, 2012, p. 178).

2.3.4 Causação Mágica

Entretanto, uma ação não se produz apenas com agentes e agências, mas sobretudo com alguma forma de “causação”, entendida como uma “interconexão causal entre eventos”. Nisso reside outra diferença notável entre as alegorias medievais e o tipo de ação dramática estudada por Aristóteles em sua *Poética*. Nela, o desejável é que o teatro represente mimeticamente eventos de tal modo que eles pareçam prováveis ou plausíveis para o público. No caso das alegorias medievais é o exato oposto

Nas ações alegóricas, geralmente, eventos não têm sequer de serem conexos de modo plausível. Reversões, e descobertas impostas arbitrariamente à ação, o *deus ex machina* apresentado para livrar a ação de um impasse – tudo isso não imita a natureza, embora eles possam imitar ideias e teorias. Mesmo assim, entretanto, ações alegóricas se mantêm coesas com base em seu próprio princípio de unidade. Veremos que esses princípios requerem a suspensão da descrença na mágica e na causação mágica. (FLETCHER, 2012, 1982).

A exposição desses aspectos formais é importante por dois motivos principais. Primeiramente, todas decorrem logicamente da tropos prosopopeico e, portanto, estão presentes em maior ou menos grau em todas as obras alegóricas da idade média, do barroco e da modernidade. Em segundo lugar, esses aspectos mostram, como as alegorias são particularmente adequadas ao tratamento literário do motivo fáustico, uma vez que a história de Fausto e Mefistófeles está repleta de elementos mágicos, ações simbólicas, agências demoníacas etc. Isso será ainda mais relevante no caso do *Fausto II*, como veremos nos capítulos 2 e 3. Antes, porém, é preciso tratar da crise das alegorias medievais e sua crítica no século XVIII, pois Goethe foi certamente um dos grandes expoentes dessa crítica estética.

2.4 Alegoria Barroca

2.4.1 Controvérsia oitocentista entre símbolo e alegoria

Em algum momento do século XVIII, literatura e crítica passam a rejeitar a escrita alegórica com base numa distinção traçada entre os conceitos de alegoria e símbolo. Nessa distinção, a alegoria era sempre considerada uma forma inferior de composição poética em relação ao símbolo. Críticos da alegoria como Schiller e Goethe entre outros, caracterizavam o símbolo como a unidade entre forma e significado, ao passo que as alegorias eram caracterizadas por uma relação exterior e arbitrária entre forma e significado.

Peter Crisp lembra que no início do século XVIII “os sentidos dos lexemas *alegoria* e *símbolo* e seus cognatos eram virtualmente indistinguíveis, funcionando em Winckelmann, por exemplo, como sinônimos” (CRISP, 2005, p. 324). Em toda a Europa, obras de filologia da primeira metade do século XVIII utilizam as palavras sem grandes diferenciações entre elas, até que “a crença de que elas são fundamentalmente diferentes” aparece “repentinamente” no final do século e logo se espalha por todo o velho continente. Onde quer que os poetas e esteticistas desse tempo se empenhassem a distinguir as relações entre um conceito e outro, sempre o que se expressa “é a ideia de que a relação entre significado e expressão na alegoria é arbitrária enquanto no símbolo ela é profundamente motivada” (CRISP, 2005, p. 324). O próprio C.S. Lewis, como vimos, não é isento de um certo preconceito antialegórico quando analisa as obras de Prudêncio, Capela e Silvestre.

A questão das razões históricas de um consenso sobre o “mal gosto” do alegórico é a chave nas interpretações sobre o tema e não pode senão levar a diversidade de hipóteses mais ou menos plausíveis para a mesma questão. Para Jeremy Trembling, a rejeição à escrita alegórica deriva da ênfase dada no século XVIII do sentido de alegoria como emblema, como reunião de construções textuais e imagéticas em “parataxe”, cujo principal efeito sintático é o de fragmentação.⁶⁰ Esse seu efeito emblemático e fragmentário implicaria na necessidade de as imagens poéticas serem “suplementad[as] por um texto”, o que teria levado “à

⁶⁰ Tema bem analisado por Angus Fletcher (2012).

acusação de que a alegoria é arbitrária no seu uso de imagens” (TREMBLING, 2010, p. 77).

Entretanto, a distinção entre alegoria e símbolo parece ir além do caráter emblemático das alegorias. Os defensores do simbolismo estético parecem atribuir a seu conceito de símbolo, uma ideia de relação harmônica entre a ideia representada e a imagem representante e, em última instância, entre o significado e a aparência sensível da obra de arte. Assim, Coleridge, por exemplo, que teve uma influência decisiva no romantismo alemão nessa matéria, define a alegoria como a capacidade de “tradução” das ideias abstratas em linguagem pictórica, enquanto o símbolo

[...] é caracterizado pela transparência do especial no individual, ou do geral no especial, ou do universal no geral; acima de tudo, pela transparência do eterno através e no [plano] temporal. [O símbolo] sempre participa na realidade que ele torna inteligível; e enquanto ele enuncia o todo, permanece como parte ativa daquela unidade da qual ele é um representante. [A alegoria] não são senão ecos que a imaginação associa arbitrariamente com aparições materiais. (COLERIDGE, *apud* TREMBLING, 2010, p. 90)

Para esses defensores do símbolo, dizer que ele se contrapõe ao mero signo arbitrário implica numa doutrina que entende por símbolo o conceito de um participante ativo da produção de sentido. Nas palavras de Jeremy Trembling, o símbolo “tanto significa quanto participa da ideia que representa” (TREMBLING, 2010, p. 90), de tal modo que a ideia está para sempre “viva”, “ativa” ou “efetiva” na imagem. Goethe, é um dos principais propositores dessa noção de símbolo no aforisma 750 de suas *Máximas e Reflexões*:

O símbolo transforma a aparição em ideia, a ideia em imagem de tal modo que a ideia permanece sempre inesgotavelmente efetiva e irrealizável na forma e, embora expressa em todas as línguas, permanece inexpressível. A alegoria transforma a aparição em um conceito, o conceito em uma imagem, mas de tal modo que o conceito se mantenha e se detenha expresso em si mesmo sempre de modo limitado e completo. (HA, XII, p. 470-471).

Aqui, o que mais chama a atenção na distinção traçada por Goethe é o modo como ele associa símbolo ao substantivo “ideia” [*Idee*] e alegoria a “conceito” [*Begriff*]. Em ambos os casos, símbolo e alegoria tratam da manifestação de noções abstratas em um substrato sensível e material, a que Goethe chama de “aparição” [*der Schein*]. Símbolo é, assim uma aparição que manifesta uma abstração de modo

sempre vivo e, principalmente “inesgotável”. A palavra ideia, aqui, tem o sentido dessa noção abstrata sempre produtiva, organicamente viva, mas jamais plenamente exprimível pelo discurso. Por sua associação com a ideia, o símbolo é, portanto, uma imagem que produz sempre novos significados de modo vivo, sem nunca esgotar sua produção de sentido. Como a ideia não está meramente *associada*, mas é *inerente* à imagem simbólica, ela é “expressa em todas as línguas”, ainda que jamais de modo pleno por nenhuma língua em particular.

Já a alegoria, aparece associada à palavra conceito, e é importante distinguir os significados de ideia e de conceito, especialmente para a filosofia e a literatura entre os séculos XVIII e XIX. Hegel, por exemplo, dizia que a “ideia é o conceito mais a sua efetividade prática”. Isso é dito em várias passagens de sua filosofia, as mais famosas delas sendo a *Filosofia do Direito* e a *Estética*. No parágrafo primeiro da *Filosofia do Direito* Hegel diz que a ideia do direito é o conceito do direito mais a sua efetivação (HW, VII, p. 29),⁶¹ sendo que, aqui, “efetivação” [*Verwirklichung*] diz respeito à manifestação histórica dos diversos sistemas jurídicos. Na *Estética*, quando Hegel afirma que a “ideia do belo” é o seu “conceito” mais sua “realidade” [*Realität*], Hegel está se referindo à manifestação do Ideal de beleza na forma sensível das obras de arte, suas imagens.

[...] Chamemos de Belo a ideia do belo. [...] Ideia como tal nada mais é do que o conceito, a realidade [*Realität*] do conceito e a unidade entre ambos. Pois o conceito enquanto tal ainda não é ideia, embora [os termos] ‘conceito’ e ‘ideia’ sejam comumente usados de maneira *promiscua*. Porém, é somente quando ele está presente em sua existência real e colocado em unidade com ela que o Conceito é Ideia. (HW, XIII, p. 145)

Enquanto a palavra ideia implica a unidade entre realidade efetiva e a noção abstrata, o conceito é a abstração na verdadeira acepção da palavra, como algo extraído, retirado, incomunicável com o mundo material [*Wirklichkeit*]. Portanto, quando Goethe usa as palavras ideia e conceito em sua definição de símbolo e alegoria, respectivamente, ele tem em mente uma distinção semelhante a que Hegel estabelece entre ideia e conceito. Ao dizer que a alegoria transforma “o conceito em imagem”, portanto, ele define uma relação entre a abstração pura e simples e a imagem alegórica, que só pode ser estabelecida pelo arbítrio consciente e unilateral do poeta. No símbolo, ao contrário, em que a *ideia* é viva, isso é, em que a imagem

⁶¹ A expressão literal usada por Hegel é “A ciência filosófica do Direito tem por objeto a *Ideia do Direito*, isso é, o conceito do direito e sua efetivação [*Verwirklichung*]”

simbólica e a noção abstrata estão unidas de modo indissociável, a imagem fala *por si própria*, ela não apresenta um mero conceito, arbitrado pelo poeta, mas um sentido imanente à imagem poética.

Em outro desses aforismas, Goethe declara ter levado a sério a discussão sobre alegoria e símbolo nos vários anos de convivência com Schiller, durante os quais essa distinção tão influente para a crítica literária europeia nos 200 anos subsequentes teria sido concebida e formulada. Aqui, novamente Goethe volta a definir a diferença entre símbolo e alegoria em termos da relação estabelecida entre imagem e significado, utilizando, entretanto, as palavras “particular” e “geral” para se referir a ambos respectivamente.

Minha relação com Schiller está fundamentada nos direcionamentos diferentes que ambos tomaram para chegar a um mesmo objetivo, nossa prática comum sobre uma diversidade de meios pelos quais cada um busca alcançá-lo.

Por uma diferença sutil⁶², que certa vez veio a ser expressa entre nós, da qual me lembro por meio de um trecho de sua carta, teço eu as seguintes considerações.

É uma grande diferença se o poeta busca o particular no geral ou se, estando no particular olha para o universal. Daquele caso surge a alegoria, que emprega o particular apenas como exemplo, como exemplar; esse último, entretanto, é a verdadeira natureza da poesia, ele expressa um particular sem pensar no geral ou apontá-lo. Quem concebe esse particular como vivo, recebe de igual maneira o geral sem se dar conta disso, ou se dando conta disso apenas mais tarde. (HA, XII, p. 471).

A diferença entre símbolo e alegoria, aqui descrita por Goethe, está sobretudo no ponto de partida do poeta. Se o ponto de partida é o “geral”, isso é, o conceito abstrato e o que o poeta busca é o particular que “exemplifique” essa ideia (a imagem), estamos diante da alegoria no sentido mesmo em que o alegorista faz suas escolhas pressupondo o grande conceito alegórica que ele desenvolverá em sua sequência de imagens metafóricas e metonímicas.⁶³ Se, por outro lado, o poeta parte de um caso particular, uma imagem, e chega a partir dela a um discernimento profundo sobre sua ideia ou valor universal, estamos diante do símbolo. Nesse trecho, o poeta simbolista é aquele que não “impõe” um sentido preconcebido às imagens que produz, mas é sensível a percepções profundas oriundas de um objeto particular que une conceito e realidade.

⁶²Marcus Mazzari sugere (MAZZARI, 2005) que a diferença pode não ter sido tão sutil quanto Goethe faz parecer diplomaticamente em suas reflexões.

⁶³ Por isso, como vimos no item 1.2.2., as alegorias foram tão usadas em textos didáticos da idade média. O autor tem um conceito filológico, teológico etc. que deseja expressar, e seleciona imagens a partir do conceito geral.

Aqui, porém, o mais importante na distinção não são os substantivos, ideia e conceito, mas os verbos empregados por Goethe. Na alegoria se parte do conceito abstrato para “buscar” [*suchen*] um particular enquanto no símbolo se parte de um caso concreto particular para “olhar” [*schauen*] o universal. Num caso, trata-se da escolha consciente ou arbítrio do poeta que, tendo um intuito claro naquilo que quer dizer, busca referenciais, exemplos, exemplares para o conceito abstrato que ele quer desenvolver. No outro, a imagem, frequentemente um evento plausível ou fático do mundo real, permite um vislumbre, um lampejo de ideias universais. Num caso o poeta “produz” imagem e sentido, no outro ele os “seleciona” da realidade.

A ideia de que imagens simbólicas carregam significados imanentes e são selecionadas ou emprestadas pela criação poética de realidades pré-existentes nos leva às relações que Goethe enxergava entre arte e natureza e que o levou a dedicar-se ao estudo de diversas áreas das ciências naturais como botânica, geologia, entomologia, osteologia etc. No aforisma 722 de suas *Máximas e Reflexões*, Goethe afirma categoricamente que a arte é “uma outra natureza” e no aforisma 719 que o belo é “a manifestação do segredo das leis da natureza”. Para Goethe o símbolo é a adequação da aparência sensível a uma ideia, do mesmo modo como os objetos da natureza revelam ideias mais profundas dos processos aparentes de suas metamorfoses.

No ensaio *A Metamorfose das Plantas* [*Die Metamorphose der Pflanzen*] de 1800, Goethe estabelece o seu método científico a partir da compreensão de que as formas [*Gestalten*] aparentemente fixas e estáveis da classificação taxonômica revelam, na verdade, um constante movimento de configurações e reconfigurações das formas de vida que Goethe chama de morfologia. “Se quisermos [...] estabelecer uma morfologia”, diz Goethe, “não devemos falar em *Gestalt* [forma]” (HA, XIII p. 55). Assim um indivíduo, planta ou animal, não apenas *atravessa* diferentes etapas da formação da vida, mas ele próprio é *uma etapa* da formação da vida se considerado juntamente com outras espécies. Assim, as categorias da classificação taxonômica, classes, ordens, gêneros e espécies etc. quando

comparadas entre si, dão testemunho de um grande processo morfológico de desenvolvimento da vida.⁶⁴

Goethe, que dialogou com cientistas de seu tempo⁶⁵ sobre seu método morfológico, acreditou poder ver, finalmente, a “união do ser e do vir-a-ser”, no princípio interno de produção da vida sob a forma de um tipo (*ein Typus*) que poderia explicar tanto as formas de vida animal quanto vegetal. Goethe acreditava poder até mesmo desenhar esquematicamente esses tipos (HA, XIII, p. 60). Na botânica havia, para Goethe, um “tipo” de planta que se poderia verificar (*zur prüfen wären*) em absolutamente toda a vida vegetal e ele denomina de *Urpflanze*, que se poderia traduzir por “Planta Primordial”, ou “Planta Arquetípica”. Do mesmo modo, com a zoologia, o poeta se esforçava em encontrar o Urtier ou “o conceito, a Ideia de animal” [*den Begriff, die Idee des Tiers*] (HA, XIII, p. 63).

É difícil saber se seus ideais sobre ciência e natureza influenciam sua apreciação estética do símbolo, ou se é justamente o contrário, como argumentou Joan Steigerwald num artigo chamado *Goethe's Morphology: Urphänomen and Aesthetic Appraisal [A Morfologia de Goethe: fenômenos arquetípicos e apreciação estética]*. Steigerwald argumenta que, em que pese sua ideia de formas primordiais ou arquetípicas [*Urformen*] ter sido fortemente inspirada por Herder, todo o vocabulário de Goethe bem como seu método morfológico indicam ideias essencialmente estéticas. Assim termos que aparecem na ciência de Goethe como “polaridade”, “engrandecimento” e “perfeição” ou aperfeiçoamento, são termos de “uma apreciação estética” da ciência. Como tal, eles são usados na arte, originalmente, “para descrever relações entre obras de arte e seus protótipos ou relações entre os artistas e sua fonte de inspiração” (STEIGERWALD, 2002, p. 306).

Steigerwald cita um importante episódio ocorrido em 1794 quando Goethe propõe para Schiller poder “desenhar” a “planta simbólica”.

A planta simbólica era um símbolo que Goethe acreditava poder desenhar para Schiller; isso é, torná-lo uma imagem [*Bild*] concreta e perceptível. Goethe representou a “planta simbólica” como sendo derivada diretamente da observação. Schiller objetou: “isso não é uma experiência, é uma ideia”. A resposta de Goethe no momento foi “eu só posso estar satisfeito de ter

⁶⁴ Por isso quando a obra de Darwin chega à Alemanha, muito depois da morte de Goethe, na segunda metade do século XIX, muitos teóricos buscaram em Goethe o prenúncio da teoria da evolução (a respeito ver KESTLER, 2006).

⁶⁵ Goethe cita: Lavater, Loder, Buffon e Daubeton, Camper etc. (H.A., XVIII, p. 60-63).

ideias sem que eu mesmo saiba, e poder até mesmo vê-las com meus próprios olhos”. (STEIGEWALD, 2002, p. 308).

Steigewald, com razão, associa essa concepção dos arquétipos morfológicos com as concepções estéticas de símbolo. Goethe vinha desenvolvendo, por ocasião de seu contato com as obras clássicas e renascentistas da Itália entre o século XVIII e o XIX, uma noção de arquétipo [*Urformen*] das obras de arte. Numa nota de 25 de dezembro de 1786 de sua *Viagem à Itália*, Goethe chama o Apolo de Belvedere, no Vaticano, de uma *Urbild*, um “arquétipo em mármore” (HA, XI, p. 151). Na segunda viagem à Itália, numa carta redigida em Roma no dia 24 de novembro de 1787, Goethe afirma ter “visto e reconhecido” àquela altura de sua vida, “todas as artes visuais que [o] antecederam” da maneira correta [*allen bildenden Künsten vor mir sehe und erkenne*], como *Urbilder* – novamente, imagens primordiais/arquétipos – que “pairam sobre nós e a que tocamos, no máximo, as vestimentas” (*uns die Urbilder nur vorschweben, deren Kleidsaum wir höchstens berühren*) (HA, XI, p. 434). A noção de arquétipo na arte, ideais que o artista intui e que guardam uma relação essencial com a aparência sensível de sua obra torna-se central na estética de Goethe. Posteriormente, como mostra Steigewald, Goethe iria aplicá-lo também a seu interesse científico:

A concepção de uma relação necessária entre o arquétipo ideal intuído e o conteúdo perceptível que se tornaram o princípio central da teoria estética de Goethe, também se tornou o princípio central de sua epistemologia científica. Que os ideais arquetípicos da arte não fossem criação de artistas, mas existissem previamente a qualquer criação como as formas necessárias ou naturais de toda a arte, tornou a ambição de Goethe de intuir os *Urphänomene* da natureza inseparavelmente permeada pela sua ambição de intuir o ideal de arte. (STEIGEWALD, 2002, p. 312).

Começa a ficar um pouco mais claro, com essa associação entre sua ciência morfológica e sua estética, o quanto Goethe compreende o “símbolo” como uma relação essencialmente revelatória entre a forma ideal e a aparência sensível de uma imagem estética. Voltando a suas *Máximas e Reflexões*, Goethe diz no aforisma 752:

Esse é o verdadeiro símbolo, [aquele] em que o particular representa o geral, não como sonho ou sombra, porém como revelação viva e instantânea do inescrutável. (HA, XII, p. 471).

Nessa *Máxima* Goethe traz de que o símbolo também se opõe ao onírico e ao símile/sombra, porém, mais do que isso, o símbolo não *estabelece* ou

convenciona uma relação entre a aparição particular e o conceito. Ao contrário, ele *revela* o geral no particular. A relação, portanto, não é uma convenção estabelecida pelo poeta, mas um processo revelatório que tem um objeto e uma temporalidade característica. O objeto é o “inescrutável”, isso é, aquilo que, como a ideia, escapa a delimitação estrita pelo discurso e, essa revelação do inescrutável é *instantânea*.

A dimensão inescrutável daquilo que o símbolo revela está na base da própria concepção goetheana de arte como “uma mediação de coisas que não se expressam pelo discurso”, como ele próprio afirma no aforisma 729 (HA, XII, p. 468). Até porque, para ele “a beleza não pode jamais dar significado a si própria” (HA, XII, p. 468) pois, como vimos, ela é sempre produtora de sentido, é ideia e não mero conceito. Porém, o modo como o símbolo permite a “revelação do inescrutável” na aparição estética particular está ligado a uma noção de temporalidade “instantânea”, não estendida no tempo. Essa temporalidade do símbolo é também um tema de seu aforisma 745:

A manifestação da ideia como belo, é tão fugaz quanto a manifestação do sublime, do espirituoso [*Geistreichen*], do gracioso e do engraçado [*Lächerlichen*]. Este é o motivo pelo qual é tão difícil falar sobre ela. (HA, XII, p. 470).

A distinção entre alegoria e símbolo parece estar, portanto, calcada numa concepção fortemente mística e, portanto, ideológica de que as imagens poéticas têm poderes revelatórios ou apocalípticos. Voltemos por um momento ao texto de C.S. Lewis sobre alegoria, que resume muito bem essa característica mística e ideológica da distinção oitocentista entre o símbolo da alegoria.

Segundo Lewis a distinção reside na oposição de dois modos de “equivalência entre o imaterial e o material”. O modo alegórico dessa equivalência consiste na criação de uma entidade personificada que representa, de modo conscientemente ficcional, uma ideia abstrata e imaterial. O modo simbólico dessa equivalência, também chamado por Lewis de “sacramentalismo” parte do pressuposto de que “nossas paixões, sendo imateriais, podem ser copiadas por invenções materiais” segundo o pressuposto idealista ou platônico de que “nosso mundo material [pode ser compreendido] como a cópia de um mundo invisível”. Portanto, “a tentativa de ler algo através de suas imitações sensíveis, de ver um arquétipo na cópia” é o que se pode chamar de “simbolismo” (LEWIS, 2013, p. 56):

A diferença entre os dois não poderia ser exagerada. O alegorista permite que o dado – suas próprias paixões – fale daquilo que é confessadamente menos real, que é uma ficção. O simbolista permite ao dado encontrar algo que é mais real. Para falar da diferença em outros termos, para o simbolista nós é que somos a alegoria. Nós somos as “personificações frígidas” dos céus acima de nós e as “sombrias abstrações”; o mundo que tomamos erroneamente por real é apenas o contorno simples daquilo que, em outro lugar, é verdadeiramente o volume de suas dimensões inimagináveis. (LEWIS, 2013, p. 57).

Para Peter Crisp, as palavras originais em grego, *symbolon* e *alegoreuein*, não deixam distinguir muito mais do que sua denotação especificamente linguística. Enquanto “*symbolon* denotava objetos físicos como marcas, amuletos ou escritos” a alegoria denotava um sentido linguístico, uma figura de linguagem. Segundo Crisp isso permitiu ao conceito de símbolo “carregar o conceito quase-religioso de revelação do Infinito no e através do finito porque qualquer coisa, linguística ou não linguística, poderia ser [considerada] um símbolo” (CRISP, 2005, p. 328). Enquanto a alegoria é “menos real” – para citar Lewis – do que o símbolo precisamente porque ela é um modo de figuração linguística, um modo de falar, simplesmente.

Crisp, porém, defende que a distinção teórica entre alegoria e símbolo, estabelecida no século XVIII, é uma “ilusão teórica”, dada justamente a dificuldade de se falar sobre ela (CRISP, 2005, p. 325), uma vez que os termos alegoria e símbolo são extremamente polissêmicos e as “inversões de sentido” entre os termos tenham ocorrido frequentemente no período em questão. Porém sua hipótese deixa a desejar, no nosso modo de ver, a questão do porquê uma distinção meramente ilusória pode se propagar com força de verdade por diversas culturas e línguas diferentes num curto espaço de tempo. A melhor resposta para essa questão segue sendo a crítica de Walter Benjamin às alegorias ocidentais em seu texto clássico *As Origens do Drama Barroco Alemão*.⁶⁶

⁶⁶ Como vimos na nota 53, Sérgio Paulo Rouanet traduz *Trauerspiel* por “drama barroco” não, porém, sem admitir que o faz “a contragosto” (ROUANET in: BENJAMIN, 1987, p. 9) e que o termo sendo mais erudito perde o sentido original de *Trauerspiel*, que, segundo admite “é uma palavra corrente” (ROUANET in: BENJAMIN, 1987, p. 9). No entanto há certo *luto*, que é conceitualmente importante para distinguir esse gênero de drama das tragédias áticas da antiguidade, que Benjamin explicita na página 298 do texto original que me torna preferível manter a expressão luto, especialmente porque um certo fetichismo do conceito de símbolo no século XVII tenta apagar esse luto barroco. Mesmo assim é perfeitamente compreensível e justificável entender o objeto como o “drama barroco alemão” como prefere Rouanet.

2.4.2 Walter Benjamin e a crítica da alegoria barroca

Ainda que a distinção teórica entre alegoria e símbolo fosse “meramente ilusória” como defende Peter Crisp, os efeitos que essa distinção produziu na ideologia estética posterior, por mais de 200 anos, não são nada ilusórios. Somente com a crítica de Walter Benjamin aos estudos de seu tempo sobre o drama de luto alemão – um gênero de literatura dramática de muito sucesso no século XVII – é que o preconceito antialegórico da estética moderna seria desmascarado.

Benjamin observa como um certo ufanismo alemão na crítica de seu tempo (década de 1930) encarou as obras do chamado “classicismo de Weimar” – Goethe, Schiller, Herder, Humboldt – como o ápice da cultura literária e poética da Alemanha e quiçá do mundo. No afã de demonstrar a excelência da cultura nacional alemã e seu período clássico, esse ufanismo forçou em sua crítica uma visão do barroco e do rococó alemães como precursores da literatura dramática de Goethe e Schiller. Para esses críticos, é como se na Alemanha até mesmo o barroco fosse clássico.

Paul Stachel, autor de *Seneca e o drama renascentista alemão* e Herbert Cyrasz, autor de *Poesia barroca alemã: renascença, barroco e rococó*, são o principal alvo da crítica de Walter Benjamin. Cyrasz teve uma importante carreira acadêmica sob o regime nazista. Ambos estavam empenhados em estabelecer relações entre o drama barroco e as peças de Sêneca e Sófocles. Com isso, Stachel e principalmente Cyrasz pretendiam “definir o papel do Barroco como apenas ‘preparatório’ [...] de um verdadeiro renascimento da tradição alemã no Classicismo de Weimar” (NEWMAN, 2011, p. 36).

Stachel e Cyrasz atribuem aos dramas em questão “algo que inegavelmente corresponde a uma fachada renascentista” de sua poética. É verdade na literatura do século XVII, que segundo Benjamin “se via diretamente confrontada com tarefas formais para as quais estava particularmente despreparada”, havia uma “vontade de classicismo” e, nesse caso, se pode dizer que havia algo de “renascentista” no drama barroco. No entanto, entre os autores do drama de luto do século XVII, “toda a tentativa de se aproximar da antiguidade necessariamente expôs o assalto a uma elaboração altamente barroca, por sua própria violência”.

O problema foi resumido por Benjamin da seguinte maneira:

O conceito parte do extremo. Assim como uma mãe começa a viver a plenitude de seus poderes apenas quando seus filhos, inspirados pelo sentimento de sua proximidade, se reúnem em volta dela, da mesma maneira ideias ganham vida apenas quando seus extremos são reunidos em seu redor. Ideias – ou para usar o termo de Goethe, ideais – são as Mães fáusticas. Elas permanecem obscuras enquanto os fenômenos não declaram sua fidelidade a elas e se reúnem em volta delas. Essa é a função dos conceitos, recolher os fenômenos conjuntamente, e a divisão que se origina entre eles graças ao poder de distinção do intelecto é tanto mais significativa quanto traga à tona duas coisas num só golpe: a salvação dos fenômenos e a representação das ideias. (WBGs, I p. 215).⁶⁷

Para Benjamin, existia uma ideia a ser evocada na estrutura dos dramas de luto alemães, pois “no sentido em que é tratado pela filosofia da arte, o drama de luto é uma ideia” (WBGs, I, p. 218), mas uma ideia bloqueada para estetas como Cyrasz e Stachel, preocupados que estavam em “‘administrar’ o ‘capital cultural’ da nação a favor do *Povo*” (NEWMAN, 2011, p. 30).

Benjamin desconstrói, assim, alguns dos argumentos principais de Cyrasz e Stachel, a saber, a da suposta influência da *Poética* de Aristóteles em autores como Andreas Gryphius, autor de *Catarina da Geórgia* [*Catharina von Georgien*] e Daniel Lohenstein, autor de *Sofonisbe* [*Sophonisbe*]⁶⁸ e por consequência a da suposta aproximação entre o drama de luto alemão e as tragédias antigas do passado. Stachel e Cyrasz chegaram a caracterizar Gryphius como “o Sófocles Alemão” e Lohenstein como “o Sêneca alemão”.

Sobretudo o objeto do drama de luto é o que mais o distingue das tragédias áticas. Pois se os dramas gregos tinham por objeto a “renovação tendenciosa do mito” na vida pública (WBGs, I, p. 300), no drama de luto alemão todas as obras expressam uma alegoria do “novo conceito de soberania emergente no século dezessete”, o século da Contrarreforma religiosa e da Guerra dos Trinta Anos. Nesse contexto, o período barroco é marcado pelo “direito absoluto do monarca”

⁶⁷ Sérgio Paulo Rouanet traduz *die faustische Mütter* por “a mãe fáustica”, o que parece incorreto não só porque no texto original há uma diferença clara com a primeira ocorrência, em que a “mãe que vive a plenitude de suas forças” é mesmo *die Mutter*, no singular, mas além disso, parece obliterar a referência à figura d’As Mães, personagens da cena *Galeria Obscura*, que precisamente reúnem os conceitos e ideias abstratas em torno de si e do seu tripé [*Dreifuß*], e deles produzem imagens concretas sensíveis (ROUANET in: BENJAMIN, 1987, p. 57). Eu resolvi, no sentido contrário, traduzir Mães com letra maiúscula para enfatizar essa relação com uma cena fundamental do *Fausto II*, que analisaremos mais adiante.

⁶⁸Sobre a influência real de Aristóteles nas obras do barroco alemão, diz Benjamin que “a unidade de tempo é tomada como estética somente se acompanhada pela unidade de ação. Gryphius e Lohenstein aderiram a essas unidades [...]”. Porém, continua Benjamin, “esse fato solitário completa a lista dos elementos derivados de Aristóteles” e a unidade de espaço, por exemplo, “é irrelevante para a *Trauerspiel*” assim como foi “no teatro jesuíta” (WBGs, I, p. 241).

estabelecido pela Cúria católica após 1682. Mas ao contrário de isso significar o poder tranquilo do príncipe, a consequência direta dessa secularização do poder foi a guerra visceral entre as figuras do tirano e do usurpador por toda Europa. Assim, o conceito de soberania do século XII estava baseado sobretudo em “uma discussão sobre o estado de exceção [*Ausnahmenszustand*]” que fazia “da mais importante função do príncipe, evitá-lo” (WBGs, I, 245).

Nesse sentido, os dramas de luto estariam muito mais próximos das “*comédias de capa e espada*” espanholas do que da tragédia ática, precisamente porque em ambos os casos o tema principal era o conceito de honra, no sentido em que “honra é, como Hegel definiu, ‘a extrema encarnação da violabilidade’”. Isso é verdade para a *Estética*, mas também para a *Fenomenologia*, quando aponta as vicissitudes do *Espírito Estranho a Si*, na aniquilação da honra do súdito em nome do seu heroísmo perante o monarca, como vimos anteriormente.⁶⁹ Por isso o drama barroco lida com o reconhecimento e a inviolabilidade do sujeito individual. No contexto da contrarreforma, “o drama constantemente repetido da ascensão e queda dos príncipes” não parecia apenas um problema moral, mas “um aspecto natural do curso da história”. Em nenhuma das peças do barroco, a moral do monarca e do mártir se confunde com “qualquer traço de convicção revolucionária”. O soberano reflete uma espécie de “dignidade do estoico”. É por isso que ao dar o subtítulo de *Trauerspiel* a sua obra *A Filha Natural*, “Goethe lembra um poeta do século XVII em sua atitude com o tema” (WBGs, I, p. 267).

O objeto do drama barroco, suas alegorias da soberania violada ou ameaçada, levam a um *páthos* específico indicado pela própria denominação do gênero *Trauer-spiel*, pois *Trauer* é luto. Nenhum dos proponentes da influência aristotélica sobre os autores do *drama de luto*, contudo, notaram que em momento algum da *Poética*, Aristóteles “menciona o luto [*Trauer*] como uma ressonância do trágico”.

As *Trauerspiele* são dramas de luto, mas num sentido bastante específico:

⁶⁹ Em sua *Estética*, no capítulo dedicado aos Romances de Cavalaria, Hegel traz esse conceito de honra como o “simplesmente violável” [*das schlechthin Verletzliche*] (HW, XVI, p. 180). Porém também no capítulo do *Mundo do Espírito Estranho a Si*, na *Fenomenologia*, as vicissitudes do heroísmo do dever e da concentração da soberania são explicadas em termos do sacrifício da honra, e pode-se dizer, de sua violação tirânica (HW III, p. 374).

[...] não são tanto peças que causam o luto, mas peças pelas quais o enlutado encontra uma satisfação: peças para os enlutados. Uma certa ostentação é característica dessas pessoas. Suas imagens são exibidas de modo a serem vistas conforme o arranjo que se quer que elas sejam vistas. Por isso o teatro renascentista italiano, que é de muitas maneiras um fator de influência para o barroco alemão, emergiu da pura ostentação dos *trionfi*, as procissões com recitação explanatória, que floresceu em Florença sob Lorenzo de Medici. (WBGS, I, p. 298).

Enquanto a tragédia ática convoca o seu espectador, trazendo o público para dentro da fantasia da peça sobretudo pela identificação com o coro, a *Trauerspiel*, ao contrário, deve ser compreendida a partir do ponto de vista de um observador externo, alheio à trama da peça. Esse observador não está diante de um “topo cósmico” como na tragédia grega, isso é, uma verdade mítica que se repete no teatro como na vida. Ao contrário, os espectadores dos dramas de luto, que Benjamin enfatiza pertencer ao gênero dos dramas *escritos*, isso é, para serem *lidos*, estão diante de um “espaço que pertence a um mundo interior do sentimento e não guarda nenhuma relação com o cosmos”. O palco apresenta um mundo subjetivo do autor (WBGS, I, p.299) e o que se demanda dos espectadores não é a purgação [*catharsis*] das emoções do público na confrontação com o trágico, mas sim seu esforço racional e interpretativo. Afinal todo autor de uma alegoria demanda de seu leitor uma alegorese.

O que leva Benjamin a dizer que o enlutamento do dramaturgo barroco é ostentatório, é a própria linguagem do barroco, que demonstra uma espécie de “auto absorção” do autor melancólico, para a quem os eventos históricos, ou “as grandes constelações da crônica mundial” nas palavras de Benjamin, não são nada além de um jogo de honra e violabilidade. Os acontecimentos históricos são dignos da atenção do público “pelo significado que pode ser confiavelmente decifrado a partir del[es]” mas sua repetição ritualizada reforça e assegura apenas “a norma sombria do desgosto de um melancólico pela vida” (WBGS, I, p. 318).

O drama de luto do período barroco só pode ser compreendido por uma situação de completa cisão ou estranhamento entre o indivíduo e a política, o sujeito e a história. O século, com a Contrarreforma e a Guerra dos Trinta anos torna abismal a distância entre o sujeito e seu mundo:

A mortificação das emoções e o escoamento de todas as ondas de vida [...] podem ampliar a distância entre o eu e o mundo a sua volta até o ponto da alienação do corpo. Assim que esse sintoma de despersonalização passa a

ser visto como um grau intenso de enlutamento, o conceito do estado patológico, em que o mais simples objeto parece um símbolo de algum saber enigmático porque carece de qualquer relação natural e criativa conosco, foi estabelecido com um contexto incomparavelmente produtivo. (WBGS, I, p. 318).

Por isso, para Benjamin, a famosa gravura de Albrecht Dürer, *Melancholia 1*, é tão representativa do tipo de alegoria que os dramas barrocos sustentavam em suas tramas. A imagem ilustra um anjo inativo com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda, segurando um par de compassos, com as asas caídas. Instrumentos de construção e marcenaria estão depositados a seus pés. À sua esquerda um cachorro dorme ao chão⁷⁰ e uma criança alada sentada à uma roda de um moinho. No último plano voa um morcego segurando uma bandeirola com o título da gravura, suplementado as imagens com um texto. Toda a gravura é toda ilustrada com objetos emblemáticos: um quadrado mágico, um sino, uma ampulheta, uma balança, uma escada, um poliedro no centro da imagem, no último plano, um cometa nos céus. Para Benjamin, “[a]s imagens e figuras representadas no drama de luto são dedicadas ao gênio alado da melancolia de Dürer. A vida intensa de seu teatro bruto começa com a presença deste gênio” (WBGS, I, p. 335).

A imagem também está repleta de referências à ciência que “nutriu a doutrina do melancólico: a astrologia” (WBGS, I, p. 329). O melancólico encontra “sempre uma conexão muito forte com a doutrina das influências estelares” (WBGS, I, p. 329). Ligada ao comportamento introspectivo do melancólico, está a referência a Saturno que “como maior planeta e o mais distante da vida cotidiana” é a “origem de toda contemplação profunda, chama a alma das externalidades para o mundo interior”. Na Renascença a interpretação da melancolia como um gênio saturnino que devora tudo a sua volta foi levada muito a sério e ocupava um lugar central na crença astrológica. Saturno iria mais tarde se metamorfosear numa figura que tem até hoje um papel importante no imaginário popular, a da “Morte como o ceifeiro”, cuja ceifa não está destinada “ao milho, mas à raça humana” (WBGS, I, p. 329).

⁷⁰ Trata-se, segundo Benjamin, de uma referência ao médico Aegidius Albertinus que estudou a hidrofobia e constatou que nos seus primeiros estádios, a doença se manifesta como uma profunda melancolia (WBGS, I, p. 329).

2.4.3 A Alegoria do Drama de Luto

O que, portanto, impedia aos estudiosos do drama de luto alemão compreenderem essas suas características marcadamente barrocas: o objeto político e o tratamento melancólico da história? Para Benjamin, a resposta está numa supervalorização de um conceito de símbolo, que desde os tempos de Goethe permanecia vigente em seu tempo. Com sua formulação sobre a causa maior desse preconceito embotador, Benjamin a um só tempo consegue dar conta da origem da distinção entre alegoria e símbolo, no século XVIII, e das principais características das alegorias especificamente modernas e, portanto, distintas das alegorias antigas e medievais.

O preconceito antialegórico está impregnado na filosofia da arte, como vimos desde a segunda metade do século XVIII, quando repentinamente essa distinção passa a dominar a crítica literária gerando consequências por dois séculos subsequentes. Benjamin usa uma metáfora para se referir a esse estado da arte da crítica de seu tempo: era como se “a filosofia da arte [estivesse] sujeita à tirania de um usurpador” que apareceu “no caos subsequente ao despertar do romantismo” e no poder permaneceu com seu conceito de símbolo. Conceito, que aliás, “nada tem em comum além do nome com a noção genuína” de símbolo.⁷¹

A noção “genuína” de símbolo, diz Benjamin, é teológica e se relaciona na arte à “profundidade” de um objeto artístico, à sua “unidade indivisível da forma e do conteúdo”. É como se um objeto fosse capaz de unir, quase por feitiço, forma sensível e conteúdo abstrato. Nos tempos de Goethe, porém, esse conceito teológico foi traduzido em termos laicos e, conseqüentemente, distorcido para incorporar a ideia de “imanência ilimitada do mundo moral no mundo do belo” (WBGs, I, p. 334) em referência a uma ideia original de Kant na sua terceira *Crítica*: “o belo é um símbolo do bem moral” (KANT, 2000, p. 227). Essa ideia é fundamental, por exemplo, na vigésima quarta carta de *Sobre a Educação Estética do Homem* [*Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*] de Schiller, quando o

⁷¹ Com essa imagem Benjamin faz referência a uma trama típica dos dramas de luto, com seus principais elementos, o “usurpador”, o despertar de um novo período, e os dilemas da tirania. Assim, Benjamin acaba por alegorizar a própria atitude de Stachel, Cyrasz e os demais, com uma imagem que é a própria imagem daquilo que estes autores eram incapazes de reconhecer nas alegorias do barroco.

autor debate a “duplicidade da natureza humana” as possibilidades de conciliar essa natureza complexa.

A versão schilleriana da *non simplex natura* é construída em diálogo com Goethe, com quem em junho de 1797, Schiller se corresponde sobre o sentido filosófico e estético do Fausto (BaG, I, p. 270-276). Nessa carta, Schiller distingue dois impulsos internos ao homem, o “impulso físico” [*Stofftrieb*] e o “impulso da forma” [*Formtrieb*] a partir dos quais desenha, respectivamente, duas personificações desse conflito interno: a) o Selvagem, “que faz dominar seu sentimento sobre seus princípios” e b) o bárbaro, “cujos princípios destroem seus sentimentos”. O motivo dessas cartas sobre o Fausto tratarem desse conflito interno é justamente o verso em que Fausto declara haver “duas almas habitando seu seio”. O símbolo do bem moral, portanto, diz respeito à composição poética de um personagem que concilie a beleza de sua aparição sensível com a ideia do bom e do justo.⁷²

A supervalorização oitocentista do conceito de símbolo, tem ainda outro ponto de contato com a filosofia alemã, dessa vez não de Kant, mas de Hegel. A saber, a ideia de que um indivíduo excepcional, que pode encarnar a “apoteose da existência ética” ou ainda, a ideia de “absorção da substância ética do indivíduo” concebida com a imagem romântica da “bela alma”. A mesma bela alma que Hegel descreveu e criticou como dotada de um caráter excepcional, que evoca como o supremo bem moral a sua própria “lei do coração” (HW, III, p. 276) e denunciando a profunda “empatia pela humanidade” e denunciando a “perversão” de “padres fanáticos”, “déspotas glutões” e seus “asseclas” (HW, III, p. 280).

Segundo Benjamin, portanto, o símbolo oitocentista também é uma forma de personificação, pois remonta à ideia estética e moral de um indivíduo que revela em si uma ideia profunda de beleza e de bondade. O próprio Goethe quando desenvolve sua rejeição ao procedimento alegórico, não rejeita por completo as figuras das personificações ou prosopopeias. Ao contrário, no seu comentário às *Allemanische Gedichte* [*Poesias Alemânicas*] de Johann Peter Hebel, ele chega a traçar uma diferença entre personificações especificamente alegóricas, e outras

⁷² Há uma metáfora geográfica implícita nesse conceito de Schiller. O homem dominado pelo impulso físico é associado à figura do selvagem e, portanto, ao *homo americanus*, enquanto aquele dominado pelo impulso da forma e da lei, o bárbaro, o *homo asiaticus*. Aquele que vive sua alma dividida entre esses dois impulsos, o *homo europaeus*, seria a figura fáustica por excelência.

formas de personificações que “elevam” os objetos poéticos. A respeito de Hebel, diz Goethe:

O autor desses poemas [Hebel], escritos em um dialeto alto-alemão [*oberdeutschen*], está prestes a conquistar um lugar próprio no Parnasso alemão. Seu talento se inclina para dois lados diferentes. Por um lado, ele observa com olhar jovial e distante os objetos da natureza, que expressam sua vida numa existência fixa, no crescimento e no movimento, dos quais costumamos dizer que sejam *sem vida* [*lebenlos*], [e assim] se aproxima da poesia descritiva; no entanto, ele sabe como elevar sua imagem a um nível mais elevado de arte através de felizes personificações [*glückliche Personifikationen*]. Por outro lado, ele se inclina para o didático e o alegórico; mas aqui também essa personificação vem a seu auxílio; lá ele encontra um espírito para seus corpos, aqui um corpo para seus espíritos. Ele não encontra muito sucesso nisso, mas onde quer que tenha sucesso, seu trabalho é excelente, e acreditamos que a maior parte merece esse elogio. (HA, XII, p. 261).

Assim, o “bom gosto” [*Kunstgeschmack*] recomenda transformar objetos sem vida da natureza em “figuras ideais” sem artificialidade, ou seja, sem alegorizações. Para tanto, o modo mais apropriado é imaginá-los como “pessoas camponesas” [*Landleuten*], de modo a construir “o universo da maneira mais ingênua e graciosa” (HA, XII, p. 262). Logo, quando quer que um personagem estabeleça uma relação arbitrária com o conceito que ele personifica, partindo do geral e “buscando” o concreto – um corpo para o espírito – trata-se de uma prosopopeia alegórica. Ao contrário, quando quer que a personificação “eleve” os objetos a dignidade de espíritos, “olhando” para uma ideia viva e inescrutável – encontrando um espírito para seus corpos – seria uma personificação simbólica

Ora, o barroco, ao contrário dessa noção oitocentista de símbolo, está ligado diretamente a problemas político-religiosos e históricos que “não afetam tanto o indivíduo e sua ética quanto sua comunidade religiosa”. Por isso a distinção repentina que surge no século XVIII entre alegoria e símbolo decorre, segundo Benjamin, de uma “contraparte especulativa” ao conceito de alegoria em conformidade com o individualismo burguês. Uma construção “negativa e a posteriori” do conceito de alegoria para legitimar a ideologia simbolista. Ideologia essa, diga-se de passagem, profundamente fetichista, uma vez que acaba se tornando um “sintoma” do profundo antagonismo que as alegorias escancaram.⁷³ Para Benjamin, a estética de Goethe baseia-se na compreensão de que a obra de arte...

⁷³ Do mesmo modo que o *feitiço* da mercadoria é um sintoma do profundo antagonismo de classes que pressupõe o mercado global.

[...] serve à dois propósitos simultaneamente, a saber, a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia. Apenas a última pode ser considerada uma forma de arte; a outra é um objetivo estranho, a saber, o deleite insignificante do entalhe de uma imagem que funciona ao mesmo tempo como uma inscrição, um hieroglifo... É verdade que uma figura alegórica pode mesmo nessa sua qualidade, produzir uma impressão viva na mente e nos sentimentos; mas sob as mesmas circunstâncias mesmo uma inscrição teria o mesmo efeito. (WBGS, I, p. 339).

Foi assim que poucos autores se deram ao trabalho de compreender com profundidade os documentos do modo alegórico de composição poética e iconográfica. Assim as alegorias foram simplesmente “excluídas da investigação [literária] por preconceito neoclássico”, com graves consequências para a sua correta apreciação.

Todo o conceito de símbolo que “ênfatiza o orgânico”, as qualidades naturais etc. tem o intuito de ênfatar também a “experiência do símbolo como um instante místico” no qual o símbolo expressa seu sentido oculto. A alegoria, ao contrário, opera com as “profundidades que separam o ser visual do significado” (WBGS, I, p. 343).

Enquanto no símbolo a destruição é idealizada e a face transfigurada da natureza é fugazmente revelada sob a luz da redenção, na alegoria o observador é confrontado com a *facies hippocratica* [rosto doente] da história como uma paisagem petrificada, primordial. Tudo sobre a história que, desde seus primórdios, tem sido atemporal, triste, malsucedida é expresso na face – ou melhor na cabeça da morte (WBGS, I, p. 343).

O coração da alegoria barroca é um modo de ver o mundo em que o significado da história “reside unicamente nas estações de seu declínio”, e isso faz das alegorias uma espécie de “*experimentum crucis*” [experiência de crucificação] do alegorista. Do mesmo modo que os autores medievais trataram de transpor os “artefatos obsoletos da crença pós-homérica para um passado distante” chamando-os de alegorias, os autores do drama barroco reúnem objetos emblemáticos e personificações alegóricas em seus dramas – especialmente nos interlúdios – para mortificar o mundo e remetê-lo ao *experimentum crucis* da história real.

Em obras como *Catarina da Geórgia* de Andreas Gryphius até mesmo “o mais simples objeto aparece como um símbolo de alguma sabedoria misteriosa porque carece de qualquer relação natural e criativa conosco” (WBGS, I, p. 315). Ironicamente Benjamin utiliza-se da palavra símbolo para ilustrar tudo aquilo que um símbolo *não* é em Goethe: algo que “carece” de significado “natural”, “criativo” e

sobretudo, imanente. Na imagem benjaminiana da *Trauerspiel*, orientada pelo que o autor chamava de “antinomias do alegórico”, todos os objetos usados como significantes numa alegoria “derivam do próprio fato de seu apontar para outra coisa, um poder que os torna não mais comensuráveis com as coisas profanas” e que, portanto, os “santifica” na medida em que os esvazia de conteúdo mundano.

Há uma dialética alegórica nos dramas barrocos em que a prosopopeia ao mesmo tempo personifica e mortifica, pois a personificação alegórica, elemento determinante das alegorias históricas, tem a função “não de personificação das coisas, mas ao contrário de dar ao concreto uma forma mais imponente tornando-o pessoa”. Citando Cyrasz, Benjamin diz que “o barroco vulgariza a mitologia antiga para ver tudo em termos de figuras (e não almas)”. Do mesmo modo se pode dizer que “toda a natureza é personificada, não para se tornar mais intimista, mas, ao contrário, de modo a ser destituída de alma”.

A natureza é, assim, puramente poética, e é, portanto, o covil do mago, um laboratório de um médico, uma enfermaria infantil, um sótão e uma dispensa. Não se deve supor que haja algo de acidental no fato de que o alegórico está desta maneira relacionado com o caráter fragmentário, bagunçado e desordenado de um covil de mago ou laboratório alquímico, familiares sobretudo no barroco. (WBGs, I, p. 364).

Em seus interlúdios, o drama de luto encontra seu ponto alto, “com atributos personificados, encarnações das virtudes e dos vícios, sem que sejam de nenhum modo confinados a eles”. A importância cada vez maior dos interlúdios ocupava o lugar do coro nas obras de Gryphius e Lohenstein no momento anterior à catástrofe. Esse momento “não estava associado com o clímax da ação dramática, mas é um interlúdio explanatório estendido”. Esse é uma das funções alegóricas, que “faz uso do “espetáculo tolo” para “trazer de volta o mundo em desaparecimento”. No tempo do barroco, o conhecimento da transitoriedade, da efemeridade das coisas era “inescapavelmente derivado da observação” especialmente no tempo da Guerra dos Trinta anos. E isso é crucial para o procedimento alegórico, pois “a alegoria se estabeleceu mais permanentemente onde quer que a transitoriedade e a eternidade se confrontassem mutuamente de modo mais próximo” (WBGs, I, p. 397):

O alegoricamente significativo é impedido pela culpa de encontrar completude de sentido em si mesmo. A culpa não está confinada ao observador alegórico, que trai o mundo em nome do conhecimento, mas também se agarra ao objeto de sua contemplação. Esta visão, enraizada na doutrina da queda da criatura, a qual trouxe na queda a natureza junto

consigo, é responsável pelo fermento que distingue a profundidade da alegoria ocidental da retórica oriental de sua forma de expressão. Porque é muda, a natureza caída está em luto. Porém o contrário nos leva ainda mais profundamente à essência da natureza: seu luto a emudece. (WBGs, I, p. 398).

A principal distinção entre a alegoria barroca e aquelas dos autores medievais, para Benjamin, consiste precisamente nas implicações de uma tal “doutrina da queda”. Pois a alegoria medieval tradicional difere da barroca fundamentalmente pela sua orientação anagógica, pela clareza de sua mensagem de salvação e pela existência concomitante de uma escatologia com *apocalipse*. As personagens das alegorias tradicionais são normalmente personificações de conceitos abstratos que ilustram o conflito interior do indivíduo na sua busca pela redenção, por perseverar no caminho correto da Nova Jerusalém.

A alegoria barroca também captura seus objetos e personagens em torno de um conceito, de uma ideia: a de violabilidade política e crise histórica. Como esses conceitos, porém, são marcados pela experiência da guerra e pela sua decorrente melancolia, as alegorias barrocas não representam a anagogia em suas imagens da política, mas apenas a situação sempre iminente de um golpe, da destruição política. No horizonte, não há “recompensa”, não há a imagem revelada do que está por vir. Alegorias barrocas se fundamentam no fato de seus objetos e personagens apontarem sempre para um “outro lugar”, mas esse outro lugar não é revelado, como imagem. A alegoria barroca tem *escathon*, mas não revelação. Essa visão melancólica e antianagógica é decorrente da profunda experiência de destruição vivida, como enfatiza Benjamin, pelos contemporâneos da Guerra dos Trinta Anos e da Contrarreforma.

Porém, a imagem de um futuro soteriológico não está simplesmente ausente. Ela está, por assim dizer reprimida e reaparece como personificação da morte. As alegorias barrocas fazem uso das caveiras, da prosopopeia da morte, de figuras saturninas e devoradoras porque, no lugar da anagogia, é o seu oposto, uma catagogia, que é o objeto da prosopopeia. A agência demoníaca saturnina é resultado de uma barganha, portanto, entre o custo da repressão da imagem soteriológica e a polissemia do texto. Até porque se na idade média a religião tinha uma resposta clara para a salvação ou a danação, nas guerras religiosas do século XVII, nem sequer a religião tinha clareza sobre suas próprias bases teológicas. Os

objetos cênicos de um drama barroco estão lá por seu “apontar para outra coisa”. Mas essa “outra coisa” é tão somente o “efeito” de um sentido oculto, processado precisamente pela mensagem: não há nada além da destruição. Na alegoria barroca o sentido, portanto, não está atrás de nada, seguro e protegido pelo integumento do texto, ele é tão somente a experiência da destruição total.

3. ESTRANHAMENTO E ALEGORIA NO FAUSTO DE GOETHE

3.1 Alegoria e o Fausto

Quando o *Fausto II* veio a ser publicado postumamente em 1832, o poema imediatamente suscitou comentários a respeito de sua forma alegórica. Fossem defensores como o crítico de arte e discípulo de Hegel, Christian Herman Weiße, fossem seus detratores como Friedrich Theodor Vischer, ambos reconheceram com assombro o extenso uso de alegorias na segunda parte da obra prima de Goethe.

Vischer, inclusive, chegou a publicar um poema irônico chamado *Fausto, a Tragédia. Terceira Parte* [*Faust, der Tragödie Dritter Theil*] assinado com o pseudônimo de “Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinski”. O nome falso brinca com as palavras em alemão: significado [*Bedeutung*] e interpretação [*Deutung*]; símbolo e alegoria [*Symbolizetti, Allegoriowitsch*]; e místico, mistificante, ludibriante [*Mystifizinski*], todos escritos de modo a soarem como nomes próprios. O *Fausto* de Vischer está, segundo seu autor, incumbido da missão de esclarecer o *Fausto II* de Goethe, em seu mais profundo significado. Assim, Vischer propõe uma alegorese ousada do *Fausto II*, como a história de uma “colônia de garotos abençoados” [*sel’gen Knabenkolonie*] (VISCHER, 1886, p. 23) e escreve um texto em alegoria que escancara o descontentamento com a incompreensibilidade do poema de Goethe. Para a decepção de Vischer, as imagens poéticas do *Fausto II* obrigam tanto a uma espécie de renúncia às aparições sensíveis quanto o direcionamento do leitor às profundezas do pensamento abstrato. Há uma distância evidente entre as imagens poéticas e o sentido abstrato a que elas remetem, que força ou demanda do leitor um esforço interpretativo, um complemento textual que evocava, para os críticos da época, o ressurgimento da forma alegórica no coração da poesia alemã.

O espanto com a forma alegórica do *Fausto II* de Goethe nos leva a duas ordens de questões. A primeira delas em torno do problema do *porquê* Goethe, um dos maiores críticos da forma alegórica teria escrito a segunda parte de sua obra prima em forma tão evidentemente alegórica. Seria uma espécie de relaxamento do

rigor estético em seu estilo tardio, como defende Benedetto Croce?⁷⁴ Ou seria esse desfecho surpreendente fruto de uma conversão ou mudança dos posicionamentos teóricos de Goethe em relação às suas concepções estéticas, como justifica Heinz Schlaffer? Essas questões serão aprofundadas no próximo capítulo e, na medida do possível, tentarei tecer algumas considerações a esse respeito.

Outra ordem de questões que surgem dessametamorfose do *Fausto* de Goethe – ou do próprio Goethe – diz respeito à natureza da alegoria faustiana. Mas o que mais nos interessa não é tanto a questão “o que há de alegórico no Fausto?”, o que já se respondeu extensamente em obras como as de Max Komerell e Dorothea Lohmeyer desde a década de 1940. A questão mais interessante é mesmo “o que há de *fáustico* na Alegoria?”. Há um número de determinações das alegorias, sejam elas de ordem histórica e moral, sejam características formais de composição, que fazem da alegoria um modo especialmente apropriado para lidar com o motivo fáustico.

3.1.1 O Fausto alegórico

Para Heinz Schlaffer em *Fausto, a Segunda Parte: a alegoria do século XIX* [*Faust, Zweiter Teil: Allegorie des 19Jahrhunderts*] a resposta seria histórica. Segundo ele, o *Fausto II* está localizado num período de transição histórica e de busca de novos meios de expressão literária. A forma alegórica do *Fausto II* estaria caracterizada, primeiramente, como reprodução literária das “condições abstratas da vida moderna” e em segundo lugar pelo contexto universal e inescapável de “estranhamento” [*Entfremdung*] no mundo moderno, no qual “o indivíduo tornou-se uma máscara e o sujeito foi apagado” (SCHLAFFER, 1998, p. 26).

As condições abstratas da vida moderna e sua relação com o estranhamento são descritas, como vimos tanto por Marx no *Capital* quanto por Hegel na sua *Fenomenologia*. Schlaffer refere-se a Hegel tão somente em sua teoria estética sobre as alegorias. Do nosso ponto de vista, também a teoria social e

⁷⁴ Para Croce, o *Fausto II* é comparável a uma parede em branco, cujo pintor “ofendido pela visão desse espaço vazio, resolve preenchê-lo [...] apenas para livrar-se do sentimento de incompletude e imperfeição” (CROCE, 1970, p. 179).

histórica de Hegel desenvolve a noção de estranhamento como um efeito geral de perda da subjetividade, em que o sujeito se torna um “joguete” de forças estranhas, bem como o de subjetivação de uma entidade abstrata, a Sociedade Civil, em Hegel, o Capital em Marx.

A metáfora das máscaras em Marx é amplamente utilizada para se referir a dois aspectos distintos da vida em sociedade no capitalismo: em primeiro lugar, o que parece a liberdade dos sujeitos de trocarem constantemente de papéis sociais é, na verdade, um direcionamento imposto de fora ao indivíduo por forças sociais estranhas. Em segundo lugar, as máscaras das personagens aparecem como forças sociais abstratas, forças produtivas que buscam assumir uma forma palpável na realidade concreta do mercado.

De acordo com isso, a personificação e a mascarada denotam diferentes aspectos de um mesmo estado de coisas, no primeiro caso, parte-se de uma categoria abstrata que busca para si uma personalidade, no segundo, parte-se da pessoa que serve a uma categoria abstrata (SCHLAFFER, 1998, p. 51).

Como podemos ver, Schlaffer nota uma importante semelhança com as noções estéticas de Goethe sobre alegoria e símbolo. Se no mundo moderno e nas economias capitalistas, forças sociais se impõem sobre o indivíduo, destituindo-o de personalidade ao mesmo tempo em que buscam uma personalidade para si, então a vida real está cada vez mais próxima do procedimento poético da prosopopeia alegórica, com a diferença de que não se trata mais do modo de representação ficcional das alegorias medievais ou barrocas, mas de um processo social real e histórico.

Esse paradoxo de uma alegoria realista, foi uma importante tendência na poesia do século XIX. Assim, Charles Baudelaire, em *Les Fleurs du Mal* [*As Flores do Mal*], dedica um poema inteiro à alegoria, *Allegorie*,⁷⁵ mas aplica o recurso poético em especial na sua apreciação da cidade de Paris, no poema *Le Cygne* [*O Cisne*].⁷⁶ O poema narra a tristeza de um cisne que já não pode se banhar no rio Senna, drenado pelas reformas urbanas de Paris, e é comparado em seu sofrimento

⁷⁵ No poema, a Alegoria é representada alegoricamente como uma moça, “ricamente vestida” [*de riche encolure*], que “ri da morte e afronta o deboche” [*rit de la Mort et nargue la Debauche*]. (BAUDELAIRE, 1982, p. 310).

⁷⁶ Cisne em francês (*cygne*) brinca com a homofonia em relação ao termo “signo” [*signe*].

à Andrômaca, esposa de Heitor. O eu lírico experimenta uma agonia semelhante com a transformação da paisagem urbana da capital francesa:

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.
(BAUDELAIRE, 1982, p. 269).⁷⁷

As alegorias baudelairianas foram fundamentais para Walter Benjamin desenvolver sua concepção do barroco. Não por acaso Benjamin dedica um estudo inteiro a Baudelaire⁷⁸ e em seu ensaio *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* [*Paris, a capital do século XIX*] escreve:

O gênio de Baudelaire, que se nutriu da melancolia, é um gênio alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna o tema da poesia lírica. Essa poesia não é um hino à pátria; mas o olhar de um alegorista [*Alegoriker*], quando se volta para a cidade, é o olhar do homem em estranhamento [*des Entfremdeten*]. (WBGs, V, p. 54).

Jeremy Trembling também nota o tema da alegoria realista em sua análise da pintura de Gustave Courbet, *O Atelier do Pintor: alegoria real determinante num período de sete anos de minha vida artística*. Courbet pintou, em óleo sobre tela, o seu próprio ateliê repleto de personalidades que o frequentaram entre 1848 e 1855. Ele próprio aparece pintando uma tela na cena – uma tela dentro da tela – sendo observado por amigos reais, entre eles o próprio Charles Baudelaire. Para Trembling, Courbet e Baudelaire foram importantes em perceber uma tendência nas sociedades urbanas modernas na qual

A natureza da cidade não consiste em não poder ser lida, mas que, ao contrário, seus signos são tantos e tão plurais, que não existe meio adequado de redução de sua realidade a um só significado. Nem seria a cidade, porque ela é uma construção humana e externa à natureza, o lugar de um símbolo romântico. A alegoria se torna apropriada quando a questão de como ler e a necessidade de fazê-lo se tornam dominantes. (TREMBLING, 2010, p. 110).

A teoria do fetichismo da mercadoria de Marx também está de acordo com essa noção de “alegoria real”, pois, como vimos, ela explica um processo econômico complexo de personificação e de-subjetivação por meio do qual a

⁷⁷ Em tradução livre: “Paris muda! Mas nada se move em minha melancolia! / Novos palácios, andaimes, quarteirões/ Velhos subúrbios, tudo para mim se torna alegoria/ E minhas lembranças queridas pesam mais do que rochas”.

⁷⁸ Charles Baudelaire. *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. [Charles Baudelaire, um poeta lírico na era do capitalismo avançado] (WBGs, I, p. 509-690).

realidade material parece dançar como uma fantasmagoria. Para nossa surpresa, W.J.T. Mitchell, Professor de História da Arte na universidade de Chicago, argumenta algo muito parecido em sua teoria sobre a estética no mundo capitalista:

Os termos que Marx emprega para caracterizar a mercadoria são todos retirados do léxico estético dos românticos e sua hermenêutica. A mercadoria é uma entidade figurativa, alegórica, possuidora de uma vida e uma aura misteriosas, um objeto que, se propriamente interpretado, revelaria o segredo da história humana. Antes de nos livrarmos da noção “vulgar” de arte como mercadoria, portanto, devemos contemplar o refinamento da afirmação de Marx de que uma mercadoria é algo bem parecido com uma obra de arte. (MITCHELL, 1986, p. 188).

Hainz Schlaffer já havia chegado a uma percepção semelhante à de Mitchell e à de Trembling, em sua interpretação do *Fausto II* de Goethe. Inspirada explicitamente em Walter Benjamin, essa interpretação, já propõe uma noção de “alegoria real” historicamente fundamental para embaralhar e confundir os pressupostos do preconceito antialegórico do século XVIII. O essencial para Schlaffer é que, para a crítica literária oitocentista, objetos estéticos “de bom gosto” seriam aqueles cujo sentido se deixa revelar por si só, aqueles cujo significado é, como vimos, *imanente*. Nesse contexto o defeito do procedimento alegórico estaria em romper com o valor inerente da representação e dirigir o sentido para uma aspecto intelectualmente abstrato e não-estético (religioso, moral, político) da imagem representada.

A burguesia nascente no século dezoito estava empenhada em opor à alegoria os “novos valores de vida, leveza e movimento” de sua classe. Assim, estava pronta a rejeitar “a superioridade alegórica do genérico [*Allgemeine*] sobre o individual” em parte por conta de sua história de oposição política ao regime absolutista. A arte alegórica absolutista, como vimos com Walter Benjamin, estava preocupada com a representação alegórica de virtudes publicamente louvadas no novo conceito de soberania da Contrarreforma. A figura do “tirano-mártir”, é evidentemente um exemplo desse tipo de representação alegórica. Nas palavras do próprio Benjamin, os dramas de luto estão estruturados politicamente em torno da seguinte ideia: “do mesmo modo que Cristo, o Rei, sofreu em nome da humanidade, também aos olhos dos escritores barrocos, sofre a monarquia em geral” (WBGS, p. 252).

A crítica à forma alegórica por parte de Goethe, Coleridge, Schiller entre outros está, portanto, perfeitamente de acordo com uma visão iluminista e burguesa de mundo. Sendo assim, por que Goethe teria escrito seu *Fausto II* em estilo confessadamente alegórico depois de ter sido um de seus mais impiedosos críticos? A resposta seria porque, justamente na transição do século XVIII para o XIX, surge uma nova experiência prática da sociedade e da ciência burguesa que possibilitam a “reabilitação da forma alegórica”. Essa nova experiência política econômica e estética são resumidas por Schlaffer em sete pontos: a) a rejeição da alegoria com base naquilo em que essa forma poética nega a expressão imanente das imagens, deixa de ser seu aspecto negativo e se torna exatamente seu ponto positivo: a função das imagens alegóricas de apontar para um princípio geral e abstrato; b) o signo arbitrário da alegoria como “condição inatural” [*unnatürlich*] se oferece como método legítimo para a leitura e representação de uma condição social cada vez mais percebida como artificial e não-natural; c) a representação das abstrações, tão negadas pela crítica, se torna justamente um mérito quando se trata de representar as relações sociais mais abstratas, típicas da sociedade moderna; d) se a alegoria degrada o papel do indivíduo em favor de papéis e poderes supraindividuais e genéricos, então sua vantagem seria justamente escancarar o estado precário do indivíduo que vive trocando seus papéis sociais como se fossem máscaras, e) a proximidade suspeita entre a alegoria barroca com a representação da ordem política, considerada obsoleta pelos iluministas, criou as condições para a representação dessacralizada de relações sociais de maneira alegórica; f) a visão negativa das referências alegóricas a verdades “não-estéticas” coloca o problema da contradição de uma imagem do belo que não existe em lugar nenhum a não ser *na arte* e finalmente; g) Uma vez que a alegoria destrói a unidade e a totalidade da obra de arte, ela é um tema atual na crise estética no capitalismo. Esse último ponto, Schlaffer faz referir à *Estética* de Hegel e sua tese do fim da arte, mas poderíamos pensá-la juntamente com noções mais recentes como a de Frederick Jameson sobre a pós-modernidade no capitalismo tardio.

A ocasião específica da mudança da mentalidade estética de Goethe, Schlaffer faz referir a um conjunto de correspondências entre ele e Schiller. Goethe é obrigado a interromper uma viagem que faria à Suíça em 1797 e, pela primeira vez desde sua juventude, retorna a Frankfurt, sua cidade natal. Na primeira dessas

cartas, Goethe narra seu espanto com a transformação da cidade impulsionada pelas novas forças econômicas. Assim em 9 de agosto de 1797 ele relata a Schiller:

De uma maneira muito estranha, me surpreendeu saber como é realmente o público em uma cidade grande. Vive num frenesi constante de aquisição e consumo, e o que chamamos de humor não pode ser nem produzido nem comunicado. Acredito mesmo ter notado uma certa timidez em relação às produções poéticas, pelo menos na medida em que são poéticas, o que me parece bastante natural tendo em vista essas causas. (GB, II, p. 289-290).

A carta de 16 de agosto, por sua vez, traz uma experiência epifânica de Goethe ao se deparar com a antiga mansão de seu avô, Johann Wolfgang Textor⁷⁹, que àquela altura havia se transformado em um mercado público. Goethe diz que aquele espaço que incluía “casa, quintal e jardim” onde o poeta passara a infância num ambiente familiar havia se transformado radicalmente devido ao “bombardeio” das tropas francesas durante as Guerras Napoleônicas. Com isso, Goethe se admira que o “monte de entulhos” no qual havia se transformado o espaço valesse naquele momento “o dobro do que foi pago há 11 anos atrás pelos atuais proprietários à minha família” (GB, II, p. 298).

Numa experiência pessoal que bem se aproxima com a de Baudelaire em relação a sua cidade natal, Paris, Goethe se impressiona com a transformação radical do espaço urbano e em especial da antiga mansão dos Textor num “lugar abstrato”, se comparado às lembranças de infância do poeta. Por meio de um processo econômico completamente indiferente ao valor “intrínseco” da casa, como *lar*, o mercado capitalista transformaria Frankfurt e o restante da Europa, liberando valores ocultos dos bens econômicos que, agora, se tornavam valiosas mercadorias. Assim como no poema de Baudelaire, Goethe também poderia declamar o *Cisne* dizendo: “tudo para mim se torna alegoria/ E minhas lembranças queridas pesam mais do que rochas”.

Não é à toa que o exemplo de Mefistófeles, nos *Manuscritos Econômicos Filosóficos* fascina tanto o jovem Marx: porque a principal noção de valor, no mundo capitalista, está ligada a encarnação de relações sociais abstratas em coisas e pessoas concretas. Afinal, quando o cocheiro pode comprar muitos cavalos, ele não

⁷⁹ Como se vê, Goethe tem o mesmo (pré)nome do avô, Johann Wolfgang. J. W. Textor foi um importante homem público quando vivo, foi nada menos do que prefeito de Frankfurt, e em torno dele se juntaram muitas figuras públicas, da política e da literatura, que teriam influência sobre o jovem Goethe.

se torna a “velocidade” encarnada? “O poder absoluto do Capital, como uma alegoria, usurpa o lugar do sujeito inconsciente e sem vontade própria, afinal ‘eles não sabem o que fazem’” (SCHLAFFER, 1998, p. 52). O *Capital* de Marx é uma crítica das relações sociais como conflito do sujeito concreto no domínio das abstrações determinantes da produção de valor. Assim “a ‘*Crítica da Economia Política*’ significa também, no nível estético de seu discurso metafórico, uma crítica do mundo alegórico” (SCHLAFFER, 1998, p. 53).

A reabilitação das alegorias seria, portanto, a expressão estética de uma nova experiência social, impulsionada pelas revoluções industriais do século XIX, que Goethe teria intuído em suas imagens poéticas e Marx desenvolvido em sua *Crítica da Economia Política*. Críticos desse tipo de abordagem marxista do problema, como Michael Jaeger e Albrecht Schöne tendem a apontar para inconsistências de uma construção teórica que supostamente encara Goethe como uma espécie de Marx *avant là léttre*. Nenhum deles cita, porém, um texto essencial para essa abordagem de Wolfgang Heise, com o sugestivo título de *Goethesches bei Marx [O Goetheano em Marx]*. Nele Heise mostra o quanto a crítica acadêmica consolidou a visão de que o Idealismo Alemão teria sido uma forte influência nas reflexões de Marx, mas poucos apontam para as influências dos movimentos literários do Romantismo e do Classicismo de Weimar em Marx. Dizer, segundo Heise, “que Goethe não era um socialista nem um democrata radical” não vai além de “arrombar portas já abertas”. A relação entre os dois não pode “ser reduzida ao fato de que [Marx] foi um realizador daquilo que [Goethe] foi um precursor”. Ambos refletiram igualmente sobre “a transição da sociedade feudal para a burguesia”, ambos buscaram fundamentos “teórico-reflexivos” para compreender a “natureza, a arte e a história”. Ambos buscaram incorporar em seus pensamentos “a experiência internacional” (HEISE, 1982, p. 45) nos mais diversos campos da cultura.

Portanto, a tese de Heinz Schlaffer compreende a história do capitalismo industrial nascente como um processo de alegorização e teatralização das relações sociais. Esse processo teria encontrado seu meio de expressão preferencial, portanto, no *Fausto II* de Goethe, cujas alegorias apontam para essa nova forma de alegoria real que desconstrói as barreiras estáveis do entendimento – e do preconceito – estético oitocentista.

A análise do mundo capitalista, que vai da mercadoria à forma do valor, passando pelo dinheiro, pelo mercado e pela circulação até o próprio Capital, chega a um ponto que sua conversão em representação dramática já não parece tão distante. É no *Fausto II*, como forma alegórica gerada a partir do processo de abstração do valor, que os conceitos fundamentais da economia política ingressam no palco do teatro [*in ... die Bühne betreten*]. A “mascarada” pode começar. (SCHLAFFER, 1998, p. 62).

3.1.2 A alegoria fáustica

Antes que comece a mascarada é importante também analisar outro aspecto em que a análise de Schläffer, pela sua própria escolha de objeto, não poderia deter-se com mais detalhes. Trata-se da afinidade que as alegorias têm com o tema fáustico, ou o traço marcadamente *fáustico* das alegorias. Os aspectos formais das alegorias, descritos por Angus Fletcher, já nos revelam uma profunda afinidade com o motivo fáustico. A agência demoníaca das forças sobrenaturais que agem sobre o protagonista desde o *Prólogo no Céu*, a imagem cósmica do Espírito da Terra, na cena *Quarto de Trabalho*, a ação simbólica de Fausto em sua busca incessante e, finalmente, a causação mágica da ação provocada por Mefistófeles, são todos elementos abundantes no mito fáustico não apenas na versão de Goethe, mas desde a sua origem.

Porém, a própria forma de figuração das alegorias exerce uma espécie de poder ou violência sobre suas metáforas e sobre seu público receptor, que poderíamos qualificar de *defáustica* não mesmo diabólica. Isso porque toda alegoria captura o sentido de suas imagens por parte de uma agência interpretativa que se impõe tanto na escolha dos objetos, como já observava Goethe, quanto no direcionamento da interpretação que ela demanda de seus leitores. Esse ponto foi magistralmente desenvolvido pelo trabalho de Gordon Teskey (TESKEY, 1996).

Teskey distingue entre a tragédia grega e as alegorias (medievais e barrocas) diferentes formas de troca entre o receptor e o texto, a que o autor chama de “transação”. A “transação” tipicamente trágica consiste na *catarse*, palavra grega normalmente traduzida por purgação. Já nos textos alegóricos, ao contrário, o que se estabelece é uma *demanda* pelo esforço intelectual interpretativo do receptor, geralmente, um leitor silencioso. Enquanto a *catarse* grega deriva da medicina hipocrática, comprometida com a cura ou alívio de sintomas ou doenças, a interpretação alegórica normalmente deriva sempre de uma “teoria eidética da

linguagem” cujas interpretações têm duas características essenciais: são geralmente criticáveis sob uma argumentação lógica e, em segundo lugar, estão fadadas a serem superadas por outras interpretações igualmente eidéticas e linguísticas posteriores. Para Gordon Teskey, “o propósito cultural da alegoria é demandar do leitor, por meio de sua interpretação, a contínua tradução da experiência humana em um arranjo de formas visuais, uma ideologia” (TESKEY, 1996, p. xii).

Uma primeira afinidade pode-se estabelecer, portanto, em relação ao *Fausto* de Goethe. O drama sempre foi, desde sua publicação, “um núcleo duro da ideologia alemã” nas palavras de Thomas Metscher (METSCHER, 2021), e de fato se prestou à constante reinterpretação por todas as principais ideologias do século XX. Houve um *Fausto* prussiano e um *Fausto* nazista,⁸⁰ as versões socialistas do *Fausto* de Gyorg Lukács, Leon Blum e do próprio ministro da cultura soviético Anatoly Lunatcharski,⁸¹ e até mesmo os faustos pós-ideológicos de Albrecht Schöne e Michael Jaeger, que estão afundados na sua própria ideologia na exata medida em que se debatem para escapar das ideologias tradicionais.

Porém, não é apenas pela sua proliferação de alegoreses político-ideológicas que a forma alegórica é especialmente adequada ao tema fáustico. Afinal, nessa demanda interpretativa, as alegorias têm algo de fáustico por excelência: seu próprio efeito de sentido está marcado por uma violência fundamental. As alegorias, como vimos, operam a separação abrupta entre a literalidade do texto e o seu significado, entre a “fábula” e o “integumento”. No entanto, seu objetivo principal não é a mera e simples separação dos níveis de sentido, mas, ao contrário, a “sutura” forçada dessa fissura é tão importante quanto a própria fissura.

Nas palavras de Teskey, em sua imposição de sentido, as alegorias buscam sempre a eliminação de um “outro intolerável” no texto ao mesmo tempo em que remetem toda forma de alteridade no texto interpretado, para “o além absoluto; um objetivo que jamais pode ser alcançado”. A alegoria “determina o lugar do outro”, do seu radical *allos*, e estabelece, assim, um ponto de “singularidade” interpretativa, que Teskey compara imageticamente ao ponto virtual das pinturas em perspectiva,

⁸⁰ Boyle se refere às interpretações de Georg Müller e Arthur Dix (BOYLE, 2016).

⁸¹ Ver BULLITT, 1980.

que normalmente sequer está presente no interior da tela, mas capta todas as linhas perpendiculares distorcendo ou “editando” a imagem. A alegoria é também, por isso, essencialmente um processo de captura. Por isso, se o alegórico opera uma cisão entre literalidade e significado, o faz apenas e tão somente com o intuito de impor-lhe um curativo. Segundo Teskey, “de um ponto de vista derridiano” alegorias são o “gênero logocêntrico por natureza” pois é aquele que mais depende de um centro estruturante.

Nas alegorias barrocas do drama de luto, tal como Benjamin descreveu o gênero, existe um importante ponto de singularidade na trama, que é a figura do usurpador do trono, que Benjamin chama de “mestre dos significados” [*der Herr der Bedeutungen*](WBGs, I, p. 384). Todas as aparições do rei e dos membros da corte se explicam a partir desse sentido principal de usurpação e intriga. Porém, a “singularidade” de que fala Teskey não precisa necessariamente ser uma figura do drama. Mesmo no caso do drama de luto, o usurpador só vale como encarnação do conceito-mestre do enredo, o conceito de conspiração. Isso nos leva a uma importante compreensão da função das personificações nas alegorias. Nem toda personificação é uma alegoria. A Estátua da Liberdade e a Liberdade alegorizada pelos revolucionários de 1789, por exemplo...

[...] representada na famosa *Liberdade conduzindo o Povo* de Delacroix, onde um universal abstrato aparece num cenário realista, liderando pessoas realistas. Tais figuras, quando não apareçam numa obra que nos convide a combiná-las com outras figuras similares em uma estrutura complexa de sentido, podem muito bem ser chamadas de *alegóricas*; mas nem elas nem as obras em que se encontram são alegorias. Quando, entretanto, encontramos no episódio inicial de *A Rainha das Fadas* de Spenser uma serpente monstruosa que vomita livros chamada *Erro*, estamos diante de mais do que um simples conjunto de instruções sobre como interpretá-la. Somos instruídos a interpretar de modo semelhante quaisquer outras figuras que encontremos no poema. Erro nos diz não apenas o que significa, mas que tipo de livros estamos lendo e que convenções se aplicam. (TESKEY, 1996 p. 3).

As imagens alegóricas, portanto, direcionam um tipo de interpretação, mas diferentemente do modo como a Liberdade conduz as pessoas reais. Personificações alegóricas instruem seus leitores ou receptores a lerem também as demais personagens e situações da obra como um todo. Nisso se encontra outra semelhança com o *Fausto II*, na cena em que o protagonista aparece pela primeira vez. Trata-se da famosa cena da mascarada em que Fausto, sob a máscara de Pluto, o deus da riqueza, surge sobre uma quadriga guiada por um Mancebo-Guia.

Este, por sua vez, se dirige ao Arauto, que preside a cerimônia com a seguinte demanda: “Trata de nos descrever, já que alegorias somos, E nos deve conhecer” (vv. 5530-5532).

Mas além da demanda pela interpretação e no “conjunto de instruções” que as alegorias impõem à interpretação totalizante das obras em que se encontram, a relação entre as imagens alegóricas e o conceito alegórico aos quais elas pagam tributo, é especialmente marcada por um tipo de violência que Teskey qualifica de “metafísica”. A principal imagem alegórica, ou como Teskey prefere, “a metáfora-mestre da expressão alegórica” são as imagens de microcosmo e macrocosmo, especialmente duas muito influentes na literatura do século de Goethe: o universo como um grande ser humano, e o microcosmo como um *homúnculo*, um homenzinho que se encontra no interior do eu. As duas imagens, que por acaso compõem o repertório do *Fausto* de Goethe⁸² expressam, para Teskey, justamente o desejo do sujeito em dominar o ambiente dentro de si mesmo. A essa relação Teskey chama *alelófaga*, do grego devorar (*fagos*) um ao outro (*allélous*).

A alelofagia alegórica está na base da “negação dialética” de que fala Benjamin, cujo principal efeito foi a ênfase na “materialidade morta” do mundo, num contexto de crise histórica em que o poder imaginativo de representação dos ideais de uma época se perdeu. Por isso a figura alegórica principal do barroco era a personificação saturnina da morte. Nas palavras de Teskey, a alegoria do renascimento “escondeu esse abismo entre a vida real e a verdade abstrata, insistindo que os dois coincidem”, enquanto no drama barroco “esse abismo foi exposto como ação de uma personificação alegórica principal”, o Ceifeiro Medonho como a principal figura alelófaga (TESKEY, 1996, p. 14).

O mais inovador, na abordagem de Teskey, está nos motivos pelos quais essa violência alelófaga encontra expressão nas imagens alegóricas. Para Teskey, no coração de toda alegoria, reside uma espécie de “desordem metafísica” que as alegorias pretendem esconder em suas personificações. Toda personificação alegórica, segundo Teskey, envolve um paradoxo segundo o qual “abstrações só podem ser predicadas de coisas individuais depois de serem predicadas de si mesmas através do tropo da personificação, como quando se diz que a Justiça é

⁸² O Espírito da Terra no *Fausto I* e o Homúnculo no *Fausto II*.

justa” (TESKEY, 1996, p. 14). Em outras palavras, um atributo concreto só pode ser dado à personificação alegórica da Justiça se e somente se, essa figura alegórica for, em primeiro lugar, *justa*.

Essa paradoxal redundância remete a um problema muito antigo, desenvolvido no *Parmênides* de Platão e criticado por Aristóteles, a saber, o problema da participação ou “*methexis*”, como os gregos chamavam, dos seres concretos no mundo das ideias. Se, como aparece no *Parmênides*, uma coisa é dita grande, a questão que se coloca é de como essa coisa, predicada com essa qualidade, pode participar da ideia de grandeza. Aristóteles criticou o idealismo platônico com base no argumento de que a sua teoria das formas, do modo como objetos concretos singulares participam das formas abstratas e universais, envolve uma regressão infinita. Se uma forma é aplicável a um ser particular, deve haver algo comum a ambos, ou seja, que pertença comumente ao ser e à ideia.

No mundo medieval houve duas metáforas que buscaram esclarecer o problema em imagens. A primeira ficou conhecida como o argumento do “terceiro homem”

A forma homem está conectada a um homem particular apenas por meio de seu compartilhamento de algo que está separado de ambos. Essa coisa não pode ser nada além de um Terceiro Homem, que por sua vez deve partilhar algo com os outros dois e assim por diante. (TESKEY, 1996, p. 14).

A crítica de Aristóteles ao problema da participação (*methexis*) da forma na matéria, implica, portanto, uma reprodução infinita de instanciações, de “cópias” das formas que permitem mediar sua relação com a realidade concreta. Mas, para Teskey, o problema da reprodução infinita é o da repressão da diferença no interior dessa relação entre forma e matéria.

Essa questão é em vez disso transferida, para não dizer perdida, na relação do conceito de Homem com seu outro feminino, que ele inclui como diferença interna, necessária à auto propagação. Tal como um pai em relação a seus filhos, a forma está para suas instâncias, que são propagadas por um sujeito estranho, a matéria como mulher. (TESKEY, 1996, p. 15).

Assim, somos levados à segunda imagem metafórica do problema da *methexis*, a saber, a associação entre o masculino e as ideias de forma e movimento, por um lado, e o feminino com as de matéria e passividade, de outro. A realização plena dessa metáfora em um poema alegórico é encontrada justamente

na obra de Bernardo Silvestre, que vimos anteriormente. Essa cosmografia expressa a participação da matéria na forma ideal como uma metáfora sexual e com isso o problema de como a forma participa na matéria é transferido para uma relação de gênero e diferença, de conquista e de violência contra o diferente. Pois é isso, segundo Teskey, que o problema idealista da instanciação faz: reduz à indiferença, uma “diferença interna”, expurga a alteridade da relação.

Em latim, *Materia appetit forma ut femina virum* significa “a matéria deseja a forma como a mulher ao homem”. O problema da *methexis* como o de uma mulher ansiando por forma foi citado, embora de modo desaprobatório por Aristóteles em sua *Física* e ingressou na cultura medieval com Calcídio em sua leitura do *Timeu*. Ela encontrou sua encarnação mais perfeita na *Cosmografia* de Bernardo Silvestre em que Silva, “uma massa coagulada dissonante consigo própria”, querendo deixar seu estado de “tumulto” interior, demanda sua fecundação por números e formas.

Teskey, acredita que o agente imaterial da instanciação, a forma masculina, em última instância “não existe”. Por isso ele tem de se esconder sob a aparição de “demônios”, inteligências ocultas e “personificações alegóricas”, na medida em que elas “instancia[m] o que el[as] mesm[as] abstra[em]” (TESKEY, 1996, p. 18). Algumas alegorias são metáforas literais do platonismo. A matéria feminina resistindo ao desejo masculino da forma. Em Spenser existem exemplos literais disso (TESKEY, 1996, p. 19). No *Romance da Rosa*, porém, o que se apresenta é a ideia antitética da mulher como aquela que resiste ao desejo masculino. A obra “é a única forma literária de uma alegoria que emerge das tensões entre as concepções romântica e escolástica do desejo” e da *methexis*. Mas é em sua interpretação da personagem *Francesca de Rimini* no *Inferno* de Dante que Teskey desenvolve melhor essa sua tese: Francesca “simboliza a resistência da vida à forma literária”, já que a forma demanda dela a sublimação do desejo sexual concreto, seu pecado é fechar o livro – a letra – e dar expressão ao corpo.⁸³

⁸³ No episódio em questão, Francesca e Paolo estão lendo sobre o romance de Lancelote. A maior tensão do episódio marca o conflito entre a punição e a paixão. Francesca é reduzida ao signo de tal conflito cuja resolução, o triunfo da punição, está “além da compreensão” do poeta. Dante desmaia. Mas qual exatamente é o pecado de Francesca? Teskey se contrapõe a Giuseppe Mazzotta, que interpretou o pecado de Francesca como o “de ler literalmente” o texto, mas a frase de Francesca “*quel giorno più non vi leggemmo avante*” [naquele dia não continuamos a leitura], indica outra coisa. Afinal é a moralidade que demanda dela que substitua o amor real pela leitura do amor, a carne pela letra: “é exatamente o que ela se recusa a fazer quando peca”.

Os filósofos e os estetas do século XVIII em geral desdenharam da personificação alegórica por considerar ridículo que uma ideia tenha um corpo. Porém qualquer personificação importa para o alegorista por causa da “predicação paradoxal” – ou paradoxo predicativo – de dizer “a Justiça é justa”: nessa afirmação “se deixa um resíduo” que não é a justa Justiça, mas “uma coisa na qual a Justiça deve estar inerente para ser verdade para si própria” (TESKEY, 1996, p. 21). Spenser chega até mesmo a criar uma alegoria do Desdém que “desdenha de ser desdenhada” (TESKEY, 1996, p. 22),⁸⁴ uma forma de predicação paradoxal que implica a superação da contradição entre forma e matéria.

As personificações alegóricas, portanto, importam não tanto porque “revelam o que é essencial à alegoria”, mas simplesmente porque elas “escondem o que é essencial em primeiro lugar” [*They hide what is essential so well*] (TESKEY, 1996, p. 22). As alegorias são, nesse sentido, fáusticas porque elas devoram o mundo a sua volta, e destroem o que há de essencial, imanente ou de “simbólico”, como preferia Goethe, nas cenas cotidianas da vida. Como o Fausto do quinto ato do *Fausto II*, as alegorias gritam contra “esse aqui maldito!” [*das verfluchte Hier*] (v. 11232) ao mesmo tempo em que resistem à captura desse mundo pelo instante inefável do símbolo, aspirado pelo pactuário da primeira parte da tragédia na famosa frase “Oh para! És tão formoso!” (v. 1670).

3.2 Estranhamento e Alegoria no Fausto de Goethe

3.2.1 Michael Jaeger e a fenomenologia do estranhamento de Goethe

O problema do estranhamento aparece em obras recentes da filologia fáustica como por exemplo na *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne* [A Colônia de Fausto. Goethe e fenomenologia crítica da modernidade] de 2005, reimpressa em 2010. O que o autor chama de a “fenomenologia crítica da modernidade” consiste numa visão de mundo que Goethe teria desenvolvido em dois importantes momentos de sua vida: nas viagens que fez à Itália durante a juventude (1786-1788) e alguns anos mais tarde quando serviu como oficial da primeira

⁸⁴ Como, aliás, também a *Alegoria* de Baudelaire de modo semelhante “*nargue la Débauche*”, i.e., “provoca o Deboche” não no sentido de motivar os outros ao deboche, mas de propriamente “debochar do Deboche” como prosopopeia.

coalizão contra Napoleão entre 1792-1793. Nesses eventos biográficos marcadamente distintos, Goethe viveu experiências que contribuíram decisivamente para a formação de uma visão dualista de mundo: num primeiro momento, o contato com a arte e o mundo clássico na Itália e, num segundo momento, com a experiência intensa da completa fragmentação social fomentadas pelas disputas políticas e levadas a cabo pelo emprego tecnológico da ciência moderna nas campanhas militares.

Essas experiências teriam permitido a Goethe, segundo a tese de Jaeger, traçar uma distinção muito clara entre a visão *eudemônica* do mundo antigo e uma visão progressista de mundo, que para Jaeger é a “assinatura do mundo moderno”. Por *eudemonia* Jaeger entende um ideal ético de pertencimento harmônico do indivíduo no mundo social e natural. A distinção entre a *eudemonia antiga* e o *progressismo moderno* está na base da “fenomenologia da modernidade” de Goethe e seu *Fausto II*, seria uma espécie de testamento do poeta em que essa fenomenologia aparece como legado para as gerações posteriores.

Eis como Jaeger resume o enredo do *Fausto* de Goethe:

Fausto se condena na aposta com Mefistófeles a nunca mais permanecer parado, nem mesmo por um momento, a não poder parar e refletir, mesmo por um momento; ele se obriga a um movimento de fuga permanentemente frenético, e em franca aceleração, uma fuga contínua do presente para o futuro. Ao primeiro momento de parada dentro desse movimento frenético, assim se firma no contrato diabólico, terá de pagar com a própria vida. (JAEGER, 2010, p. 8).

3.2.1.1 A Experiência da Guerra e a Fragmentação do mundo

Dentre os inúmeros episódios da experiência militar de Goethe, conta-se o famoso Cerco de Mainz, em que a primeira coalizão austro-prussiana capturou a cidade de tropas revolucionárias francesas.⁸⁵ Numa passagem determinada, Goethe descreve um episódio em que agiu como protetor [*Schutzpatron*] de franceses capturados, quase linchados pelas tropas da coalizão conservadora. (HA, X, p. 387 e ss). Goethe se mostra aqui, como em outras passagens, alguém que busca conter as emoções extremadas e impedir que o “ódio e a vingança” levassem à continuação desnecessária da guerra civil.

⁸⁵ Essa batalha é objeto de uma obra homônima, *O Cerco de Mainz* (H.A, X, p. 363-401).

Mesmo assim, Goethe descreve um “ataque de febre [*Fieberanfall*]” que irrompe nos campos de batalha quando se escutam os tiros de canhão e acomete a todo o indivíduo na mesma situação “transformando seu sentido de si e do mundo” de tal modo a incliná-lo “para a radicalidade” [*ins Ultra*]. A descrição desse fenômeno subjetivo aparece em sua *Campanha na França*, escrito entre 1792-3, mas publicado em 1822. Aqui se descreve outro episódio das Guerras Napoleônicas da primeira coalizão, em que o moinho da cidade de Valmy, na Champanha francesa, foi posto abaixo a canhoneiros alemães.⁸⁶ “A época porvir se anuncia na canhoneada do moinho de Valmy” disse Goethe.

[...] prestei muita atenção a ela, mas a sensação só poderia ser comunicada por parábolas. Parecia que você estava num lugar muito quente e ao mesmo tempo completamente penetrado por esse calor, de forma que você se sente completamente igual ao ambiente em que está. Os olhos não perdem nada de sua força ou clareza; mas é como se o mundo tivesse uma certa tonalidade marrom avermelhada que torna a situação e os objetos ainda mais apreensivos. Não pude perceber nada do movimento do sangue, mas ao contrário, tudo parecia envolto naquele brilho. Com isso se esclarece agora por que essa condição poderia ser chamada de febre. É notável, entretanto, que esse amedrontamento terrível seja trazido à tona apenas através dos ouvidos. Pois o trovejar dos canhões, o uivo, o assobio e o estrondo das balas no ar são, na verdade, a causa dessas sensações. (HA, X, p. 234).

Em 1819, Goethe olharia em perspectiva para as experiências de Guerra em Mainz e em Valmy declarando que “experimentou por dois anos o terrível colapso de todas as relações”. Embora tenha alimentado alguma “esperança [na] unidade europeia” sob a vigência da Constituição Liberal de Napoleão Bonaparte, Goethe abandonou todas as esperanças, segundo Jaeger (2010, p. 128) após 1822. Napoleão teria se revelado apenas um breve interlúdio no curso velociférico da modernidade e sua inevitável cisão entre o sujeito e “as massas”.⁸⁷

Dessa experiência de guerra, argumenta Jaeger, Goethe teria percebido a característica mais fundamental da vida moderna: sua “impassividade, falta de tranquilidade e a permanente distração”, que impedem qualquer reflexão

⁸⁶ Hoje o moinho foi restaurado como símbolo histórico da batalha.

⁸⁷ Aqui outra pequena inconsistência de Jaeger. O autor afirma que em 1822 as esperanças de Goethe teriam sido “finalmente abandonadas” embora só em julho de 1830 a Segunda Revolução Francesa teria demonstrado a “tendência devoradora” da modernidade, pouco antes da conclusão do *Fausto II*. Sobretudo porque na conversa em que compara a “revolução literária” com a “revolução política” na França, em março de 1830, o mesmo Goethe, usando o mesmo substantivo “febre” [*Fieber*] para designar o ultrarromantismo literário francês, diz de seu “resultado posterior” que acabaria produzindo uma “situação melhor”.

concentrada [*konzentrierende Reflexion*]” sobre a vida. Goethe, por exemplo, que em 1830 estava ocupado com a conclusão de seu *Fausto II* relata a seu secretário Johann Peter Eckermann as dificuldades que teve para poder retomar a composição do poema, dado o grau de distração que se impunha com as notícias de jornal sobre a segunda Revolução Francesa, de Luís Felipe de Orleans em 1830. Goethe teve de deixar de lado a leitura cotidiana dos jornais franceses *Le Globe* e *Les Temps*, para dedicar-se à tragédia.

Os jornais, para Goethe, não eram meros mensageiros do fenômeno, mas os “fenômenos originais da crise” de aceleração da vida que culminava na “erosão de todos os fundamentos da cultura tradicional” (JAEGER, 2010, p. 39). A essa aceleração, Goethe se referiu nos seus *Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister*, na parte final do segundo capítulo escrita na forma de uma coleção de sentenças, se encontram as *Considerações sobre o Sentido do Peregrino*. Nesse texto se lê:

Como resultado, tudo o que todos fazem, escrevem, ou pretendem, vai a reboque do público. Ninguém pode se alegrar ou sofrer, senão como passatempo dos demais; e assim se salta de casa em casa, de cidade em cidade, de império em império e finalmente de uma parte a outra do mundo, tudo velociférico! (HA, VIII, p. 239).

O termo “velociférico” [*veloziferisch*], que parece unir *luciferino* e *veloz*, se aplica aqui a condição especial do indivíduo forçado a “saltar” de lugar em lugar, sem jamais encontrar um repouso, isso é, um indivíduo que se sente um estranho em seu próprio mundo. A intranquilidade moderna anda de mãos dadas com o estranhamento naquele mesmo sentido da *cisão* entre o Eu e o mundo. Em contraposição a esse estranhamento, Goethe teria concebido uma espécie de pedagogia [*Erziehungsprogramm*] em seus *Anos de Aprendizado de Aprendizado de Wilhelm Meister*, que segundo Jaeger

[...] responde ao onipresente demônio velociférico esboçado em 1828 nas *Considerações sobre o sentido do Peregrino*, que Goethe caracteriza como o agente de um processo geral de estranhamento desindividualizante, no qual o ser individual da personalidade está subordinado ao avassalador movimento de uma generalidade estranha e insubstancial – o “passatempo dos demais”. Necessidades subjetivas, a felicidade e o sofrimento, o trabalho e, por último, mas não menos importante, a arte e a poesia perdem sua função criadora de personalidade – “a reboque do público”. (JAEGER, 2010, p. 40).

A dinâmica velociférica do mundo, “empurra o indivíduo para uma desastrosa desproporção em relação ao mundo” [*unheilstiftendes Mißverhältnis zur*

Welt]. A modernidade aparece, assim, como uma dinâmica que “obscurece” as “belas qualidades” [*schöne Vorzüge*] do indivíduo, negando-lhe “dessa maneira a identidade e a consciência de si da personalidade autônoma” (JAEGER, 2010, p. 42). Goethe verbaliza em seus *Anos de Peregrinação* o diagnóstico, crucial para Jaeger, de uma “época das massas” marcada pela “perda geral da verdade e do conhecimento” [*Wahrheits- und Erkenntnisverlust*] e a prognose que buscaria o retorno ou, nas palavras de Jaeger, “recuo a ‘formas menores de comunidade’ [*kleinste Schar*]” (JAEGER, 2010, p. 61). A partir desse momento, segundo Jaeger, a crítica de Goethe ao romantismo e ao diletantismo passam a constituir uma crítica à subjetividade moderna que perdeu seu reconhecimento de si na realidade objetiva: “O romântico e o moderno denotam na perspectiva de Goethe um só e o mesmo fenômeno: a perda do equilíbrio cognitivo entre subjetividade e objetividade” (JAEGER, 2010, p. 70).

Werther teria sido “o primeiro representante [do] puerilismo patético-romântico”, o *Fausto* uma espécie de ponto culminante da “análise crítica de Goethe da capacidade de fascinação do herói” pela velocidade e transformação constantes, e o *Meister* um ponto médio, em que a fenomenologia de Goethe está em franco desenvolvimento. Essa visão de mundo teria evoluído, ao longo da vida de Goethe, para uma posição absolutamente antirrevolucionária, dado que a “aceleração velociférica” da vida é a expressão da radicalidade transformadora. Numa conversa com Eckermann em 14 de março de 1830, aparece o tema da “revolução poética” que atravessou a literatura francesa, ao romper com a tradição cultural europeia. Aos olhos de Goethe, havia naquele momento “um processo inerente de radicalização” na luta pela libertação das tradições antigas que levava a “ações destrutivas” que partindo da “autonomia autêntica” de cada um, progride para a “coerção das paixões desencadeadas” [*Zwang der entfesselten Leidenschaften*] (JAEGER, 2010, p. 83). Na conversa citada por Jaeger, se lê o seguinte:

- Em nenhuma revolução – disse ele – se podem evitar os extremos. Nas revoluções políticas, o que se quer de início não é senão a eliminação de todos os abusos; mas antes de nos darmos conta, já nos encontramos mergulhados até o pescoço no derramamento de sangue e no terror. Os franceses, em sua atual revolução literária, não desejavam de início nada além de uma forma mais livre; [...] Em lugar do belo conteúdo da mitologia grega entram em cena diabos, bruxas e vampiros, e os sublimes heróis da Antiguidade têm de ceder seu posto para gatunos e galeotes. Isso é picante! Isso faz efeito! Mas depois que o público tiver provado uma vez essas iguarias apimentadas e se acostumado a elas, ficará ávido por outras

cada vez mais fortes. [...] Nessa caça aos meios externos de causar efeito, porém, todo estudo aprofundado e todo o desenvolvimento gradativo e fundamentado do talento e do ser humano a partir de sua interioridade são negligenciados. E esse é o maior dano que o talento pode sofrer, ainda que a literatura em geral saia ganhando com essa orientação momentânea. (ECKERMANN, 2016, p. 618).

O que Jaeger não menciona, no entanto, é que a ocasião para esse assunto foram os presentes que Goethe recebera pessoalmente do artista plástico e revolucionário *montagnard*, Jacques Louis David. Goethe tinha tão forte amizade e admiração por David que recebeu dele uma coleção de “medalhões de gesso com o perfil dos melhores jovens poetas da França” bem como “uma porção das obras mais recentes” de “destacados talento da escola romântica” (ECKERMANN, 2016, p. 616). A omissão desse detalhe é duplamente instigante. Primeiramente porque Jaeger omite nesse episódio que o contexto da crítica é o forte laço de amizade e admiração por um pintor que não é apenas *simultaneamente* um revolucionário, mas o maior panfletário da Revolução Francesa em óleo sobre tela. Em segundo lugar, a omissão é tanto mais instigante pelo fato de que seu orientador de doutorado, Hans-Jürgen Schings ter escrito um livro (SCHINGS, 2017) precisamente sobre o impacto de David na ruptura com o classicismo após a Revolução Francesa.⁸⁸

De todo modo, o importante é que Jaeger revela nas considerações de Goethe, uma correspondência entre seu pensamento político e seu pensamento estético-literário, associando a ideia de Revolução Política à de Revolução Literária de modo linear.

A avaliação de Goethe das convulsões literárias não difere de sua avaliação da revolução política e suas consequências. Do ponto de vista da história literária, ele inclui o ultrarromantismo no próprio processo evolutivo, na medida em que a percepção da realidade e sua representação literária se emancipam do cânone restrito de formas e temas. Goethe prevê a gênese do realismo moderno a partir do espírito dos efeitos românticos de higienização [cultural]. (JAEGER, 2010, p. 88).

⁸⁸A importância de David não está apenas na ruptura temática e formal de suas obras com os temas clássicos, mas também no papel que o pintor teve, como representante do governo revolucionário, na espoliação de obras antigas pela França, que invadiu a Itália, sob o comando de Napoleão, em 1796. Esculturas e afrescos romanos, incluindo o famoso *Laokoön*, foram transferidos para Paris, sob a desculpa de serem “propriedade do povo”, cujo maior representante na Terra era “A Assembleia Francesa”. Mais curioso ainda é que Schings atribui a David a grande habilidade de um pintor alegorista, que em seu *Marat*, pintou uma alegoria da traição revolucionária dos girondinos. Mas Jaeger evita o tema da alegoria o que constitui, no nosso modo de ver, a principal lacuna de sua obra.

A tese principal de Jaeger consiste em defender que a reflexão de Goethe sobre a “patética ‘negação da vida’”, atribuída aos românticos, e a “feliz condição de liberdade de afeto dos antigos” [*des antiken Glückzustands der Affektfreiheit*] seria amplamente explorada no *Fausto II*. No quinto ato do poema o confronto assume “formas drásticas” na representação, de um lado, do “onipotente livre arbítrio” [*allgewaltigen Willens Kur*] do protagonista (v. 11255) em seu projeto colonizador e, de outro, dos personagens Filêmon e Baucis, tomados de empréstimo de Ovídio, como alegorias do pertencimento amistoso do homem no ser-aí [*Dasein*].

3.2.1.2 Experiência italiana

O outro passo decisivo na vida de Goethe é a experiência das duas visitas à Itália relatadas na obra *Viagem à Itália* (GOETHE, 2017) de 1816-1817 e a *Segunda Estada Romana* de 1829. Nelas Goethe teria se deparado com a arte e o modo de vida da antiguidade, que o levaram a uma nova experiência de vida.⁸⁹ O primeiro lugar que Goethe visitou após cruzar os alpes foi o Anfiteatro de Verona e logo em seguida o Museu Maffeiano, onde estão reunidas relíquias da antiguidade como colunas antigas, baixos-relevos e lápides fúnebres. A visão dessas obras, segundo Goethe “o transportou para um sentimento árcade”, que Goethe descreve com a seguinte reflexão:

O vento que sopra das sepulturas dos antigos traz aromas doces como se emanassem de colinas cobertas por roseiras. Os monumentos funerários são serenos e comoventes representam sempre a vida. Lá está um homem que, junto a sua esposa, olha para fora de seu nicho, como se olhasse através de uma janela. Ali á frente estão um pai, uma mãe e o filho no centro, olhando uns para os outros com indizível naturalidade. Aqui, um casal de mãos dadas. Logo à frente, um pai, reclinado em sua poltrona, parece estar sendo entretido pela família. Estar na presença imediata dessas lápides foi muito tocante para mim. São obras de uma arte mais recente, mas do mesmo modo simples, naturais e universalmente significativas. (HA, XI, P. 42).

Para Jaeger, esse encontro com a arte fúnebre dos antigos foi a ocasião para que Goethe experienciasse uma espécie de “visão da mediação árcade entre morte e vida”. No texto, a visão da lápide provocaria imediatamente no poeta a

⁸⁹Apesar de ser publicada apenas na primeira metade do século XIX, as viagens de Goethe à Itália se realizam entre 1786 e 1788, portanto cronologicamente antes da experiência de guerra que relatamos anteriormente como fundamental para a constituição da dita fenomenologia goetheana. Narramos os eventos na mesma ordem em que Jaeger o faz em sua tese.

“imaginação de uma imagem gótica contrastante” (JAEGER, 2010, p. 195), ou seja, de uma lápide tipicamente cristã – gótica aqui no sentido de medieval/cristã. A oposição entre a visão concreta da lápide romana e da lápide gótica/cristã imaginária, ele descreveria da seguinte maneira:

Aqui não há um homem de armadura ajoelhado [*geharnischt*] esperando pelo feliz evento da ressurreição. O artista logrou, com maior ou menor habilidade, retratar apenas o cotidiano, a simplicidade do tempo presente das pessoas, ampliando e fixando a sua existência. Eles não torcem as mãos, não olham para o céu, mas estão aqui embaixo, são o que foram e o que [ainda] são. Estão juntos, se interessam um pelo outro, se amam, e isso é expresso nas pedras com uma certa inabilidade comovente. Aprendi ainda alguma coisa a partir de um pilar de mármore ricamente decorado. (HA XI, p. 42).

A viagem à Itália, bem como a leitura dos clássicos latinos são, para Goethe uma “fonte de inspiração [...] de uma ideia mediada de felicidade árcade e consonância [*Gleichklangs*] entre o Eu e o Mundo”. Os relatos de viagem ilustram a ideia platônica de *anamnese* ou rememoração “na qual a alma filosófica recorda o seu lar original” ou ainda, onde “o indivíduo, que no estrangeiro [*in der Fremde*] teria “simplesmente perecido” se encontra novamente no mundo” (JAEGER, 2010, p. 207):

Agora vejo vivos todos os sonhos de minha juventude; as primeiras gravuras em cobre de que me lembro (meu pai havia pendurado gravuras de Roma em uma antessala) agora as vejo de verdade, e tudo o que conheço há muito tempo nas gravuras e desenhos, placas de cobre e xilogravuras, em gesso e em cortiça, está diante de mim; onde quer que eu vá, encontro algo conhecido em um mundo novo; tudo é como eu imaginara, e tudo é novo. (HÁ, XI, p. 126).

Goethe quer abandonar a visão moderna do mundo, que ele compara ao “destino de Sísifo e Tântalo” (HA, XI, p. 352) como símbolos máximos do descompasso moderno entre “talento e a vida” (JAEGER, 2010, p. 222). A partir do encontro com a arte e o mundo antigos e por influência de Herder e Lessing, Goethe começa a desenvolver uma ideia “clássico-humanista do princípio da imanência”, princípio este, como vimos, fundamental na sua concepção de arte e de símbolo. No contexto estético, a ideia de imanência está relacionada ao modo como o símbolo expressa em si mesmo uma ideia viva e inefável.

No contexto *ético*, porém, a ideia “clássico humanista” de imanência implica numa filosofia da resignação, em que o *páthos* velociférico e revolucionário é substituído pela contemplação passiva da vida, da arte e da natureza. Em

alinhamento com essa ideia, na *Segunda Estada em Roma*, Goethe teria chegado à conclusão de que “a resignação liberta o espírito em desenvolvimento das aberrações da subjetividade” (JAEGER, 2010, p. 245). Nesse contexto, Goethe retomaria a escrita de seu Fausto em 1788, interrompida desde a conclusão do primeiro fragmento em 1772, colocando-se o problema de como alinhar seu Fausto com esse novo “renascer romano” de sua experiência de vida.

Primeiro fiz um planejamento para o ‘Fausto’ e espero que esse trabalho tenha sido bem-sucedido. Claro que é uma coisa diferente escrever a peça agora ou quinze anos atrás, acho que não deveria haver nada de errado com isso, especialmente agora que acho que encontrei o fio da meada novamente; já executei uma nova cena, e se eu queimasse os papéis, acho que ninguém a descobriria a partir dos [manuscritos] antigos. Desde que o longo descanso e reclusão me trouxeram de volta para minha própria existência, é notável o quanto eu me pareço comigo mesmo e quão pouco meu ser interior sofreu ao longo dos anos e eventos. (HA, XI, p. 525).

A partir desse momento, Goethe passa a expressar uma grande mudança na história de sua obra como se fosse um “relato de conversão” [*Konversionbericht*]. A atividade de retrabalho sobre o Fausto se assemelha, segundo Jaeger, a um “trabalho de Sísifo” no qual “a antiga manifestação literária de revolta da *Sturm-und-Drang*” é rememorada agora “sob o nível da redescoberta, ocorrida na Itália de sua ‘própria existência’ e a consciência autocrítica e resignada de sua identidade agora mais do que nunca apreendida segundo imagens clássicas” (JAEGER, 2010, p. 254).

Depois do exílio romano, Goethe pôde conceber a revolta fáustica, segundo Jaeger, de maneira irônica e, assim, relativizar seu conteúdo. Isso seria visível na conversa com Wagner que, no *Fausto I*, entra em cena em trajes de dormir e touca, portando uma lâmpada (v. 255 e ss), uma caricatura do homem de ciência.⁹⁰

[...] assim os primeiros versos, nos quais Goethe deixa Fausto falar continuamente em monólogo, após a experiência italiana, deixam inequivocamente claro que o autor já não nutre mais nenhum sentimento de identificação ou mesmo simpatia por sua criatura dramática. (JAEGER, 2010, p. 256).

Ao famoso monólogo dos versos 1770 em diante, “E o que a toda a humanidade é doado, / Quero gozar no próprio Eu, a fundo”, já no fragmento, Mefistófeles responde de modo a “tentar moderar a reivindicação patética de

⁹⁰ Por sinal, o retrato mais famoso de Hegel o exibe em touca e trajes de dormir em seu quarto de trabalho.

Fausto” e assim lembrá-lo da principal condição de existência do homem: “Podes crer-mo, esse Todo, filho, / Só para um Deus é feito” (vv. 1780 e ss). Contra o diletantismo Fáustico, do qual é característico o desejo pelo ilimitado, Goethe concebe após o exílio romano a máxima de Mefistófeles “É curto o tempo, é longa a arte” (v. 1787). Aquele que busca agir com esforço incessante de superação “age sempre em favor da negação diabólica do ser [*teuflische Seinsnegation*]” (JAEGER, 2010, p. 258). Em Roma, seu Fausto adquire o caráter de um drama de protesto contra o *páthos* do sujeito moderno e assume assim o caráter de uma espécie de contra imagem repugnante da doutrina da resignação que Goethe desenvolve na Itália.

O viajante, na Itália, renuncia a toda imaginação diante da magnificência das ‘coisas reais’. A *Viagem à Itália* mostra o tempo todo um ‘observador’ que aprende a ver os ‘objetos’. O objeto da teoria filosófica clássica, porém, é o verdadeiro ser, todos os exercícios visuais, que o autobiógrafo relata continuamente, são nesse sentido, exercícios de reflexão e concentração [filosófica]. A dieta clássica recomenda, assim, a renúncia de todas as ações e atitudes precipitadas e impacientes. (JAEGER, 2010, p. 261).

O coração da interpretação de Jaeger está no modo como essa teoria goetheana, ou “fenomenologia da modernidade” é expressa de modo irônico e negativo no *Fausto II* de modo geral, mas em especial no quinto ato da peça, em que a “eudemonia clássica” e o páthos velociférico da modernidade são confrontados de modo mais direto nas figurações de Filêmon e Baucis.

A partir daqui [do retrabalho romano do Fausto], o esforço incondicional leva à destruição do bosque sagrado de Filemon e Baucis, esse enclave da cultura europeia de reflexão filosófica, religiosa e estética, cujas origens e tradição Goethe estudou em Roma. Também em 1831, no 5º ato do *Fausto II*, não é menor a pressa de um moderno trambiqueiro [*Pfuscher*] tecnocientífico que, sem conhecimento das leis da natureza e sem paciência para o estudo contemplativo da natureza se propõe a explorar o mundo e colonizá-lo segundo sua imaginação patética e, nesse empreendimento grandioso [*maßlosen Unterfangen*] provoca o desastre final. (JAEGER, 2010, p. 62).

3.2.1.3 O quinto ato como testamento literário de Goethe

Goethe confiou sua obra máxima ao seu secretário Eckermann com o objetivo de publicá-la postumamente. Nada mais contraditório com seu método de composição de seu *Fausto*, já que todos os manuscritos foram prontamente enviados para publicação para passar pelo escrutínio da crítica. Jaeger conclui

desse fato que Goethe teria um “propósito testamentário” (JAEGER, 2010, p. 377) em seu *Fausto* e pretendia deixar uma “mensagem final” sobre a vida em épocas futuras. A decisão de não publicar a versão final do *Fausto II* levou a protestos como o de W. von Humboldt que, numa carta comovente a Goethe de janeiro de 1832 (6.1.1832) disse:

Se bem entendo, o Senhor de fato não deseja viver para ver impresso o *Fausto* completo. Eu lhe imploro encarecidamente que reconsidere essa decisão [...] não se prive [*berauben sie sich nicht*] do prazer [...] de expor um poema que foi vivenciado tão profundamente. (BaG, II, p. 609).

Goethe responde em 17 de março do mesmo ano, na última carta que escreveria:

Sem dúvida alguma me daria alegria infinita poder comunicar e dedicar esses gracejos muito sérios aos meus queridos amigos, gratamente reconhecidos e dispersos pelo mundo, acolhendo também o seu retorno. Mas o dia presente é de fato tão absurdo e confuso que me convenço de que meus esforços sinceros, despendidos por tão longo tempo em prol desta construção insólita, [*seltsame Gebäu*] viriam a ser mal compreendidos e esmagados e por fim arrastados à praia, onde ficariam como destroços de um naufrágio para logo serem soterrados pelas dunas das horas. (GB, IV, p. 481)⁹¹.

Para Jaeger essa carta expressa a profunda percepção de Goethe da “ruptura entre sua obra literária e o espírito do tempo” e revela, assim, o quão “desesperançoso” estava Goethe a respeito “de seu tempo e do futuro” (JAEGER, 2010, p. 379). Desse momento em diante, a “ascensão produtiva” de Goethe não será mais “negociada com o mundo, mas apenas na consequente defensiva em relação a ele” (JAEGER, 2010, p. 380).

Por consequência, a tese principal de Jaeger se assenta na interpretação do quinto ato como uma tríade de cenas em que primeiramente se expressa a contradição entre a eudemonia clássica e o páthos velociférico e destruidor da modernidade com uma resolução catastrófica. Em linhas gerais a primeira cena, *Região Aberta*, apresenta

A região árcade onde vivem Filêmon e Baucis, formada [*geprägt*] pela idade avançada, pela tradição ininterrupta, pela hospitalidade, utilidade, serenidade, paz, amor piedade e religião: em suma pela felicidade [*Glück*] (JAEGER, 2010, p. 388)

⁹¹ Essas e outras cartas foram traduzidas por Marcus (MAZZARI, 2019).

Um peregrino que certa vez naufragou naquelas terras sendo resgatado pelo casal de velhinhos, retorna depois de muitos anos para revê-los e expressar sua gratidão. Em seu retorno, porém, ele encontra a transformação da paisagem operada pelo ímpeto colonizatório de Fausto. Baucis, é quem expressa verbalmente a ansiedade [*Beklemmung*] do peregrino: “Mudo estás, e do alimento/ Nada tens na boca posto?” (vv. 11107 e ss).

A cena evoca, evidentemente, uma situação comum ao mundo capitalista em fragmentação, em que paisagens intocadas da natureza e modos de vida comunitários ou tradicionais são ameaçados pela *Sturm-und-Drang* do Capital.⁹² No entanto, a interpretação de Jaeger enfatiza a todo momento que “o construtivismo inatural” das terras adquiridas com a represa de Fausto é “concebido por Goethe como uma imagem dramática do projeto industrial saint-simmonista”. Com isso, Jaeger deixa subentendida não a relação entre a colonização do mundo e a acumulação primitiva do capitalismo, mas a associação com o socialismo utópico de Saint-Simmon.

A antítese dessa cena é a cena *Palácio* em que Fausto se encontra, em sua residência palatinal, irascível com a resiliência de Filêmon e Baucis em ceder-lhe as terras em que vivem, “os jardins, a cabana, a capela e o bosque das tílias”.

À afirmação do mundo [na cena anterior] segue-se a antítese da negação e da maldição da realidade. Na sequência se expressa com precisão a relação consistentemente destrutiva de Fausto com o mundo. Enquanto na primeira cena árcade do quinto ato, ainda se pode ouvir a harmonia entre o homem e o mundo, na segunda cena, Fausto apenas articula a sua discórdia existencial com a realidade. (JAEGER, 2010, p. 397).

Falando como um tirano, Fausto revela sua profunda angústia e o anseio de conquistar as paragens onde o sino toca, o “bosque das Tílias” (v. 11157) e a “igrejinha podre” [*morsches Kirchlein*] (v. 11158) que ainda estão fora de seu domínio. Mas Fausto é um rico colonizador, dono de um gigantesco palácio e empreendedor de uma frota de navios piratas, capitaneadas por Mefistófeles que

⁹² Em pelo menos três passagens de *O Capital*, Marx se refere à transição do período manufatureiro da indústria para o período propriamente capitalista como a *Sturm und Drang* [tempestade e ímpeto] do capital em referência ao movimento pré-romântico. No oitavo capítulo, referente à jornada de trabalho (MEW, XXIII, p. 247); na nota de rodapé 148 do capítulo treze sobre maquinaria e grande indústria (MEW, XXIII, p. 427); no capítulo dezenove sobre o salário por peça [*Stücklohn*] no qual o conceito de salário por peça é definido como a “alavanca para o prolongamento do tempo de trabalho e diminuição do salário” justamente no período inicial da *Sturm und Drang* capitalista (MEW, XXIII, p. 580).

sempre aportam com mais e mais riquezas. Fausto, porém, não tem interesse nessa grandiosidade, ao contrário reclama: “Esse aqui maldito! É o que me deixa irado e aflito.” (vv. 11233-11234).

Em que pese sua propriedade seja sem fim, as poucas tílias do bosque de Filêmon e Baucis impedem o seu sonho ganancioso de uma “propriedade mundial” [*Weltbesitz*] (v. 11242). Assim se sela o destino do casal. Fausto irá conquistar as terras almeçadas com a ajuda diabólica de Mefistófeles de consequências catastróficas para o casal de velhinhos.

A tradição europeia conhece Filêmon e Baucis como os modelos insuperáveis da *Vita Beata*, em que a *Vita Ativa* e a *Vita Contemplativa* estão em equilíbrio. Da felicidade equilibrada de sua existência refletida, uma luz brilhante e ao mesmo tempo ofuscante incide sobre a infelicidade da existência inconsciente e impaciente de Fausto. Fausto detesta a reflexão e, conseqüentemente, o conhecimento crítico, pois tal pensamento deteria o movimento de fuga de sua existência e confrontaria o impaciente com a nulidade de seu permanente e diletante acionismo [*Aktionismus*]. Nessa fuga apavorada da autorreflexão, da autocrítica e da percepção crítica de mundo, Goethe mostra o Fausto como o adversário prototípico do Iluminismo. (JAEGER, 2010, p. 404).

A “síntese negativa” se dá com a destruição do casal Filêmon e Baucis na cena *Noite Profunda*. Para Jaeger existe uma ideia central da fenomenologia de Goethe nessa cena, a saber, a rejeição a dois modos importantes de visão de mundo: a dos poetas trágicos e a dos filósofos da história. Poetas trágicos são capazes de “determinar a catástrofe” no sentido do ponto de inflexão “dos acontecimentos determinados pelo destino” enquanto os filósofos da história “compreendem como incorporar a era da total pecaminosidade num evento progressivo e universal”. A fenomenologia da modernidade de Goethe, permite evitar ambos os percursos.

O conceito catastrófico de *páthos* da tragédia era tão estranho para ele quanto o do progressismo dos filósofos da história. O mistério posterior da redenção de Fausto não pode, portanto, ser resolvido nem com Fichte, nem com Hegel, nem com Marx. Na tragédia de Fausto, tese e antítese não sintetizam uma ação progressiva. (JAEGER, 2010, p. 406).

O percurso de Fausto ao longo da tragédia forma uma sequência de atos destrutivos com a “exceção do episódio grego que confirma a regra”. O ato de Helena é, para Jaeger, concebido como um episódio “extraterritorial”, concebido num “tempo já muito distante”. Com o ato de Helena, Goethe teria mostrado, *contrario sensu*, sua “representação de uma harmonia produtiva entre pensamento

e fazer” justamente com o “esforço irrefletido” do infaustíssimo Fausto, cuja tragédia, em sempre novas variações, nunca se mostra como “ação progressiva no sentido do pensamento da educação e da purificação ética ou mesmo de um progresso histórico racional”. Ao contrário, o que se dá é a “luta impaciente e arbitrária” daqueles que “colidem com o mundo”.

3.2.2 Estranhamento e crise estética no Fausto II

Jaeger, atribuindo a Goethe uma visão dualista sobre a crise do mundo moderno e sua contrapartida eudemonista, deixa de lado a análise do ato de Helena por considerá-la uma espécie de exceção à lógica fáustica da destruição velociférica do mundo e da natureza. Helena seria uma tábua de salvação estética, no mundo em franca decadência. Thomas Zabka, ao contrário, busca a unidade entre a crise do mundo moderno e a crise do ideal estético e por isso traz o ato de Helena para o centro do debate. Zabka estabelece um paralelismo entre o fenômeno moderno da desintegração da vida social e uma profunda transformação nas ideias estéticas de Goethe, incluindo sua famosa formulação sobre o símbolo como ideal imanentista da arte e da moral. Com isso Zabka consegue incorporar o ato de Helena em sua interpretação da crise moderna, além de fugir do dualismo estrito entre o antigo e o moderno; a eudemonia e o progressismo e, em última instância, a arte e a vida.

A obra de Thomas Zabka *Das Klassische und das Romantische* tem o objetivo de demonstrar o modo como o *Fausto II* constitui uma intervenção de Goethe no debate literário do início do século XIX entre Classicistas e Românticos. Uma alegorese, portanto, do *Fausto II* como se fosse uma espécie de tratado ético-estético. Porém, esse debate aparentemente “literário” esconde uma unidade mais profunda entre a crise dos modos de vida tradicionais e a crise de uma certa visão estética do mundo típica do século XVIII.

Essa reconstrução não descortina nenhum objeto empoeirado que interesse apenas numa perspectiva museológica. A literatura da época de Goethe trata muito mais de problemas do sujeito e da sociedade no mundo burguês, que permanecem atuais até hoje. Os estudos culturais [*Kulturwissenschaften*] e a psicologia ainda hoje se deparam com a questão de saber se o indivíduo pode ser integrado [*aufgehoben*] de modo não-coercitivo na ordem simbólica. E as ciências sociais desejam saber se as sociedades podem experimentar uma integração por meio de metas

estabelecidas de modo comum ou se seu desenvolvimento histórico inevitavelmente deve ocorrer pela interação caótica [ziellose] de subsistemas. Os classicistas desejavam com seu ideal de arte opor ao sujeito eternamente aspirante e à sociedade fragmentada, a imagem de uma livre limitação das faculdades individuais numa totalidade harmônica. Os primeiros românticos pospunham [verschob] esse ideal a uma distância inatingível e, com isso, valorizavam a subjetividade irreconciliada e a fragmentariedade. O *Fausto II* é uma mediação entre ambas estas tendências. (ZABKA, 1993, p. 1-2).

Assim, Zabka define o ideal de arte do Classicismo de Weimar como um impulso ético e estético pela conciliação do indivíduo com a vida social moderna, “sem a coerção de forças artificiais”. Ideal explicitamente evocado por Schiller na quarta de suas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem* (SCHILLER, 2016, p.10).⁹³ Para Zabka, o problema da integração ou estranhamento do indivíduo aparece em duas cenas muito antigas do *Fausto*. Na cena da evocação do Espírito da Terra, que tematiza esse problema da distância intransponível entre o indivíduo e o espírito que Fausto evoca e na cena *Floresta e Gruta*, originária do *Fragmento de 1790* e posteriormente incorporada no *Fausto I*, que tematiza o estranhamento do homem em relação à natureza (ZABKA, 1993, p. 25).

No entanto, o tema do estranhamento do sujeito em relação a si mesmo começa a tomar contornos mais claros nas correspondências de Schiller a Goethe em junho de 1797 (BaG, I, p. 270-276) que retomam, como já vimos, uma discussão da vigésima quarta carta de Schiller na sua *Educação Estética*, sobre o modo como o homem pode conciliar suas duas condições física e moral. Essa “duplicidade da natureza humana”, Schiller reconhece no *Fausto* numa carta de 23 de junho e ela consiste em dois impulsos. Um impulso pela forma [*Formtrieb*] em que a lei e a moralidade dominam a natureza, e um impulso material [*Stofftrieb*] em que dominam o corpo e os desejos físicos.⁹⁴ Esse debate entre Schiller e Goethe sobre o *Fausto* apareceria numa fala do protagonista na cena “Diante das Portas da Cidade”:

⁹³ “Pode-se dizer que cada indivíduo carrega dentro de si por disposição e vocação, um homem puramente ideal, a maior tarefa de sua existência sendo a de reconciliar todas as suas alterações e mudanças com essa unidade imutável”.

⁹⁴ É interessante notar que Zabka fala em dois personagens que se podem identificar na argumentação schilleriana. Um deles seria o selvagem, aquele em que seus “sentimentos dominam o seu fundamento” [*Wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen*] e o bárbaro em que, ao contrário, “seu fundamento domina os seus sentimentos” (ZABKA, 1993, p 31). Agora, é muito interessante notar, especialmente por se tratar de um tempo em que a *húbris* europeia ainda não havia sido problematizada, o quanto esses personagens correspondem ao ameríndio e ao bárbaro, ao *tupi* e ao *russo* ou *mongol*, estando a Europa no “centro”, isso é, na posição civilizada de conciliação entre a moralidade oriental e a selvageria das índias ocidentais. É possível especular, até

Vivem-me duas almas, ah! No seio,
Querem trilhar em tudo opostas sendas;
Uma se agarra, com sensual enleio
E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
A outra, soltando à força o térreo freio,
De nobres manes busca a plaga etérea (vv. 1112-1117).

O problema comum ao *Fausto* de Goethe e às cartas de Schiller é justamente o de conciliar essas duas tendências estranhas de sua natureza, essas duas “almas que habitam o seu seio”. Na modernidade, segundo Schiller na carta 24 de sua *Educação Estética*, é impossível a perfeita conciliação entre a “moralidade depravada” que sufoca e oprime a natureza e o hedonismo ou o culto ao prazer. O sujeito moderno, portanto, é um sujeito em eterno estranhamento com sua própria natureza e somente a arte pode oferecer uma forma aparente e visível de conciliação entre essas duas tendências antagônicas.

Apenas na aparição estética o estado ideal pode ser experimentado, razão pela qual Schiller descreve o estado estético como elo intermediário entre o estado físico e o estado moral. (ZABKA, 1993, p. 28).

Nesse contexto, a ideia do belo e a ideia do símbolo operam uma espécie de negação do estranhamento desses impulsos um em relação ao outro e, ao mesmo tempo, manifesta uma força ou potência [*Kraft*] conciliatória latente ao espírito humano. Pois, ao dar “forma abstrata” à matéria sensível e dar materialidade à forma intelectual a arte e em especial a literatura permite ao homem a experiência resignada de sua natureza limitada. A arte opera a aparição sensível e harmônica de uma síntese que, na vida social e cotidiana, é irrealizável. E assim arte é, nas palavras de Zabka, um “símbolo do pretendido objetivo do homem” (ZABKA, 1993, p. 33).

A diferença com Jaeger começa a aparecer mais claramente quando Zabka demonstra que a ideia do belo, na concepção classicista de Schiller e de Goethe, começaria a fracassar na virada do século XVIII para o XIX. O Ideal estético implicava o vislumbre de uma conciliação das tendências “barbarizantes” do mundo contemporâneo, ou do estranhamento entre o indivíduo e o mundo ético. Porém, às vésperas da Restauração,⁹⁵ esse mundo ético engoliria todo o ideal de beleza dos

mesmo, se Weimar não é o lugar mais especificamente pensado já que, mesmo dentro da Europa, alguns estão perto demais do selvagem – os ibéricos – enquanto outros perto demais dos russos – os prussianos.

⁹⁵ Isso é, um pouco antes de 1814, 1815.

impulsos formais [*Formtrieb*] mais elevados do homem. Zabka argumenta, portanto, que o ideal estético do classicismo fracassaria diante da disposição subjetiva de dominação sobre o mundo das coisas, refletindo, assim uma situação social e coletiva de desintegração e estranhamento irremediável. Essa crise é tão avassaladora que também se expressaria no campo da arte e da literatura como estranhamento do artista em relação a formas coletivas e tradicionais de discurso.

Nesse sentido, Goethe teria escrito seu curto ensaio *Einfache Nachahmung der Natur Manier, Stil*, de 1789 (HA, XII, p. 30-34) em polêmica com o ensaio de Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* de 1788. Nesse texto, Goethe elabora a sua crítica à “preferência pela autoexpressão” do artista moderno, por oposição à representação de objetos naturais ou culturais – entendendo os objetos culturais especialmente como as formas tradicionais de discurso artístico e literário. Em sua *Teoria Estética*, Adorno chama essa posição de “nominalismo estético”, e o que Adorno elabora no século XX tem suas origens da recusa de Goethe, após sua adesão à *Sturm und Drang*, em aceitar uma poesia que se volte à experiência subjetiva, virando as costas para as formas objetivas de discurso poético legadas pela tradição (ADORNO, 1997, p. 199-202).

A “simples imitação” [*Einfache Nachahmung*] dos discursos e gêneros tradicionais são percebidas como deficientes no momento histórico em que “o artista não compartilha mais da linguagem tradicional [...] como algo natural [*selbstverständlich*]” e, portanto, como algo que pode “ser transformado de forma inovadora” (ZABKA, 1993, p. 52). No momento histórico em que ocorre esse estranhamento entre o artista e as formas estéticas tradicionais, surge a noção de “objetivação do ego” e de “autoexpressão” como legítimas manifestações estético-literárias, é o que Adorno chamaria de “supremacia do particular e do individual sobre o geral e o conceito”.

Na crítica de Goethe, o conceito de estilo é justamente a posição que, segundo o poeta, deveria estar entre a simples imitação dos gêneros tradicionais e o maneirismo, como manifestação de formas estéticas caracteristicamente individuais. Como destaca Zabka, “As reflexões de Goethe sobre o estilo marcam uma situação histórica em que o espaço da experiência-de-si do sujeito não tem mais uma referência social geral como auto evidente” (1993, p. 53).

Ou, poderíamos dizer, uma situação histórica em que o estranhamento do indivíduo em relação à sociedade é a própria regra de sociabilidade. Nesse sentido é o próprio Adorno quem afirma que “a arte foi capturada pelo processo total de avanço do nominalismo desde que a *orda* medieval foi destruída” (ADORNO, 1997 p. 199). Zabka por sua vez, recorre ainda às teorias de Jürgen Habermas e Reinhard Koselleck para iluminar essa reflexão histórica. Em especial em *Kritik und Krise* (KOSELLECK, 1976, p. 11-17) em que essa situação de estranhamento do indivíduo é explicada a partir da separação histórica entre o estado absolutista e a sociedade civil, processo este detonado justamente após a Guerra dos Trinta Anos, no século XVII, mesmo contexto de que fala Benjamin no *Drama Barroco*, e Hegel na *Fenomenologia*. Apenas depois desse período é que a burguesia passa a derivar seus valores religiosos, morais e estéticos da própria intimidade subjetiva.

A crítica de Goethe ao maneirismo e à simples imitação elabora a noção de que o “estilo” seria um compromisso entre o particularismo estético e as formas tradicionais cuja existência é ameaçada pela marcha velociférica do tempo. Nesse sentido, ele “visa tornar palpável a integração não-coercitiva do indivíduo” não apenas na sociedade, mas nos gêneros e discursos estéticos da literatura tradicional. Em outras palavras, Goethe está negando a própria oposição entre o “nominalismo” estético e o dogmatismo da estética tradicional e, com isso, o próprio estranhamento entre o artista e a tradição.

Esse tipo de formulação estaria, segundo Zabka, na base da transição entre o período da *Sturm und Drang* e o do Classicismo de Weimar. No fim desse percurso, Goethe e Schiller se engajam na formulação de seu conceito literário de “símbolo”, que envolve a ideia de representação de um objeto particular que se subsume a um critério ideal de beleza. Nos estudos científicos de Goethe, como vimos, o poeta busca desenvolver a ideia de símbolo presente nos organismos vivos como uma mediação entre a consciência subjetiva e as formas naturais. No entanto é na sua obra literária que esse conceito cumprirá uma importante função de mediação entre o sujeito e o mundo, especialmente no modo como Goethe tentará compor personagens, em geral femininas, que são a um só tempo sujeitos individuais, mas também representações de um ideal ético e social mais geral.

Para Goethe, assim como para Kant e para Schiller, a beleza natural [*Naturschönes*] é um símbolo da [beleza] moral. E, de outro lado, os fenômenos sociais e morais são considerados como portadores da propriedade do belo natural. (ZABKA, 1993, p. 56).

3.2.2.1 A transformação do símbolo em alegoria nos dramas de Goethe

Assim se consolida uma tendência nas obras da fase clássica em conformidade com a noção de arte como “intérprete da ideia objetiva”. Assim, por exemplo, em *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, a personagem Nathalie representa a bela alma que sacrifica sua existência em nome da coletividade da Sociedade da Torre. Ela representa, desse modo, o ideal de “nobreza” (de alma) da sociedade e é um símbolo ético e moral: “Nathalie é uma figura simbólica. Sua beleza exterior e natural sugere uma ordem social ética [*sittliche Sozialordnung*]” (ZABKA, 1993, p. 65). A relação entre Nathalie e sua ideia de beleza, porém, parece incomensurável, o que se manifesta no seu auto sacrifício. Não há, assim, a superação do estranhamento entre o indivíduo e a ordem social, mas justamente a dissolução da individualidade.

Goethe dá um passo adiante, porém, em *Ifigênia em Tauris*. Nessa peça, Ifigênia é inicialmente a imagem da pureza e da beleza que nada tem a ver com a desgraça geracional dos Tantálides. Na medida em que se imiscui na farsa de seu irmão Orestes,” revela-se a sua pureza como uma ideia, cujo conteúdo real é questionável” (ZABKA, 1993, p. 66). Ao perceber que os interesses de Thoas limitam seu próprio interesse – de bela alma – se estabelece um estranhamento entre o indivíduo e o estado representado na contradição entre ela e o Rei. Aqui, porém, ao contrário do exemplo de Nathalie, se experimenta uma conciliação no final da peça. Ao contrário do drama barroco, tal como demonstrado por Benjamin, o drama clássico deve demonstrar exemplarmente a objetividade da esfera moral como realidade da experiência.

No entanto, as atenções de Zabka estão mais voltadas para o último drama clássico de Goethe, *Die Natürlicher Tochter* [*A Filha Natural*], que traz como subtítulo “*ein Trauerspiel*” [um Drama de Luto] no qual a protagonista, Eugênia, é apresentada como a personificação de um ideal de nobreza típico do absolutismo. Como num drama barroco, *A Filha Natural* trata da crise de fragmentação de um reino e das tentativas de Eugênia e seu pai de manterem a ordem antiga das coisas.

Todas as forças que se contrapõem a ela e ao ideal que representa são burguesas, pois relativas à independência e à absolutização dos interesses particulares, expressões, por tanto, do estranhamento da sociedade civil moderna.

Eugênia assume a tarefa de zelar por uma síntese social, ameaçada pelo partido contrário ao Rei, cujo líder é seu meio-irmão. A virtude de Eugênia acabará se revelando eficaz na instauração desse seu meio-irmão no poder, na medida em que ela opera com um “coração imparcial”. Eugênia, que representa, na visão de Zabka, o ideal do classicismo de Weimar descobre que, por mais que se esforce, jamais consegue superar o estranhamento das forças sociais que atuam contra sua personalidade, ou na expressão de Zabka harmonizar “seu ideal com a realidade”(ZABKA, 1993, p. 72).

O importante desse impasse dramático é que o ideal permanece separado da realização social e, por consequência, deixa transparecer uma contradição no seio do próprio ideal. Isso se revela na peça pelo fato de Eugênia ser fruto da educação exemplar de seu pai e, portanto, de certa forma uma filha daquela própria sociedade. Esse discernimento vem à tona quando, na medida em que a trama se desenrola, o próprio pai de Eugênia muda de posição e adere à lealdade do partido contrário ao rei [*Gegenkönig*]. O drama, segundo Zabka, não tem por objetivo “o esclarecimento exato dos interesses” sociais em disputa, mas, antes, “a representação de um emaranhado inescrutável” desses interesses (ZABKA, 1993, p. 76). Nesse “emaranhado”, também se encontra presa a própria Eugênia. A ideia viva da sociedade cortês que ela representa se revela parte desse arranjo [*Verstellung*] e, portanto, uma ideologia. Não apenas a inocência [*Unschuld*] de Eugênia, mas também o conceito de natureza é, dessa forma, ideológico, em outras palavras, o Ideal se torna ideologia.

Para Zabka, “o destino social de Eugênia ajuda a elucidar a ameaça ao ideal do belo no Fausto” (ZABKA, 1993, p. 83). Pois a conclusão de *A Filha Natural* é que o ideal de beleza e o ideal de ordem social harmônica se revelam apenas ideologias de uma entre tantas forças em atuação na sociedade moderna. Esse processo de transformação do ideal em ideologia é correlato a um processo de degeneração do símbolo em alegoria. Isso ocorre de duas maneiras: com o templo

que se ergue em homenagem a Eugênia e, posteriormente, quando Eugênia se descobre um juguete das forças sociais em disputa.

No primeiro caso, o duque, seu pai, manda construir um templo em sua homenagem tendo a filha como morta. A intenção da obra arquitetônica é erguer um monumento em memória da filha e do ideal que ela representa. Uma vez, porém, que este mundo harmonicamente ideal está destruído, esse monumento acaba se tornando alusão alegórica ao efêmero e ao fragmentado.

Com a transitoriedade, o luto e a ruína, o inventário da alegoria barroca é citado. O “culto à ruína”, que o duque aqui cultivava, corresponde exatamente à atitude dos dramaturgos barrocos em relação à natureza e à história: [segundo Benjamin] “Eles concebem a natureza como um passado eterno, no qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconhecia a história. Segundo Agripa, os saturnianos vivem em seus monumentos, as ruínas. Com a decadência, e somente com ela, os eventos históricos encolhem e entram em cena. A epítome das coisas em decomposição é o extremo contraste com o conceito de natureza transfigurada, que o início da Renascença compreendeu” (ZABKA, 1993, p. 84).

A segunda transformação do símbolo em alegoria acontece sob a forma de uma desilusão ou desencantamento de Eugênia que percebe que ela própria é “imagem objetiva de um ideal social” apenas e tão somente na medida em que é a expressão subjetiva desse ideal. Como projeção subjetiva de um ideal que busca uma imagem particular para sua realização, Eugênia é a alegoria do classicismo. Não há espaço na vida moderna para um símbolo da ordem social, porque o indivíduo foi irreversivelmente separado da comunidade, vive em estranhamento com ela, o que implica “a morte de sua idealidade” [*den Tod ihrer Idealität*].

Assim o isolamento de um ideal postulado apenas subjetivamente e a mortificação de uma representação de harmonia orgânica são as duas faces de uma mesma resignificação do ideal jamais alcançado socialmente. Eugênia é a estilização de uma ideia sagrada que carrega o estigma de uma “*Weltlosigkeit*”, ou uma falta de realização mundana.

No *Fausto II*, também se estabelece a oposição entre “o ideal e sua negação”, especificamente representada “no conflito entre o classicismo e o romantismo”. Entretanto, a resignificação do ideal clássico não se dá por meio de uma “fuga”, mas pela “relação dialética entre ambos os lados”. O romantismo como “as forças do mundo moderno” e o classicismo como o “ideal que se opõe” a essas

forças. Ao mesmo tempo a imagem de uma “limitação positiva” do sujeito e da “ordem não-coercitiva” tem de ser apresentada “dentro do próprio romantismo” (ZABKA, 1993, p. 38) e é isso que o ato de Helena buscará representar.

Pois,

Quando Goethe em 1827 descreveu como o “sentido principal” do ato de Helena “que a contradição entre classicismo e romantismo seja finalmente reconciliada”, isso significa: que o belo positivamente limitado e a ordem harmônica devem se unir na representação do ímpeto ilimitado do sujeito e na fragmentação, tanto literária como social. A dialética de ambos os lados emergirá em várias ocasiões na interpretação do *Fausto II*. (ZABKA, 1993, p. 89).

O ato de Helena representa uma mudança radical na visão Goetheana do dualismo clássico entre o belo e a fealdade. Ao contrário das servas do Coro, Helena a atesta sua irmandade com o feio. A repreensão que lança à conversa entre suas sérvias e Fórcuias, remete a cena para um compromisso entre a beleza ideal e seu princípio antagônico. “Na reação ao conflito já se vê citada a conhecida problemática do ideal de beleza weimariano, nomeadamente que sua efetivação não apenas corre perigo, mais do que isso ela é secretamente minada por forças que lhe são opostas” (ZABKA, 1993, p. 91).

Para tanto, Mefisto-Fórcuias evoca a imagem da guerra e da destruição, intimamente associadas a figura de Helena na mitologia clássica. Evoca também o “duplo” de Helena, tema que aparece num drama de Stesichoros de 600 a.C. e aproveitado por Eurípedes em sua *Helena*. Trata-se das figuras dissociadas da heroína que, segundo essa versão euripidiana do mito, aparece a um só tempo em Troia e no Egito. Esse duplo [*Doppelgänger*] que aparece no Egito, segundo a percepção aguçada do próprio Goethe, é motivado por um “interesse patriótico” de liberar Helena de sua associação com a destruição de Troia.

O que ainda falta em *A Filha Natural* aqui acontece [explicitamente]: a portadora do ideal clássico de arte se vê como ídolo de um mundo patriótico em guerra, em que pese sua idealidade esteja voltada à reconciliação. Com o ideal da inocente Helena, os patriotas gregos encobrem a culpa pela Guerra de Troia. Também aqui o ideal é uma ideologia e, nessa sua função, define-se como um ídolo. (ZABKA, 1993, p. 93).

Com sua Helena, Goethe problematiza o Ideal Clássico de Weimar com a estilização da heroína como um ideal cortesão.⁹⁶ Emerge aqui uma forma particular do conflito entre a realidade e a idealidade que atravessou toda a idade média, o conflito entre a “virtude heroica germânica” e a “virtude cristã”. O casamento de Fausto com Helena, no terceiro ato expressa a dialética entre classicismo e romantismo de Zabka na forma da antítese entre o ideal clássico e a realidade prosaica. Esse casamento seria romântico, argumenta Zabka, não apenas no sentido do amor cortês, mas principalmente no sentido da contradição inerente ao mundo moderno entre realidade e idealidade, da qual o estranhamento entre culturas (a grega clássica e a cristã medieval) é uma expressão. Zabka observa como os epítetos de Helena no terceiro ato e os de Maria na última cena, são os mesmos: “deusa” (vv. 9273 e 12102) e “rainha” (vv. 9236 e 12103). O estranhamento entre culturas diferentes simbolizadas em duas figuras femininas antagônicas: a mulher adúltera causadora da guerra, o amor puro que não encontra correspondente no mundo terreno.

Não por acaso a análise de Rüdiger, como veremos adiante, aponta para essa grande característica do terceiro ato: o encontro de gêneros literários diferentes que reflete um mundo de culturas estranhas que se encontram no mesmo espaço e na mesma época. O estranhamento aparece, portanto, em dois sentidos: primeiramente como o encontro entre diferentes – nesse caso entre objetos culturais diferentes, a figura de Helena e a figura do Burgo Medieval – e em segundo lugar como uma contradição entre a idealidade e a realidade simbolizada na contradição entre os gêneros literários árcade e heroico.

Assim, após o encontro com Helena, Fausto descreve em um canto a região árcade, geograficamente próxima de Esparta e que na história da literatura veio a representar um topos do rococó no qual se representa o “lugar bucólico do idílio pastoral” (ZABKA, 1993, p. 105). Aqui, a busca incessante de Fausto parece encontrar alguma forma de repouso. Nesse topos árcade se suspende, por assim dizer, o que há de fáustico no Fausto criando o que Zabka chama de uma condição

⁹⁶ Zabka perde a oportunidade, no nosso modo de ver, de mostrar como esse tema é original ao *Faustbuch* de 1587. Não apenas o tema da evocação de Helena e a paixão pigmaleônica de Fausto pela heroína já estão presentes na história original, mas também essa estilização cortesã da heroína clássica, ainda que de modo não-intencional ou *naïv*. Uma xilogravura da edição de Spee mostra Helena em trajes medievais, como uma nobre das cortes europeias.

de latência lírica (ZABKA, 1993, p. 111) onde Fausto e Helena vivem sua união amorosa em paz com o ambiente que o cerca. No entanto, longe de expressar o ideal da *sophrosiné* ou da *eudemonia*, como quer Jaeger, esse espaço idílico ideal está cercado por uma realidade conflituosa, externa a ele e que seria explicitada pelo filho do casal, o personagem Eufórion, que personifica a crítica ao idílio

Na ação de Eufórion, o idílio – segundo Schiller e Schlegel uma identificação ficcional da idealidade com a realidade – é negado, e de fato formalmente pela conexão com a elegia e a sátira, e em termos de conteúdo pelo motivo do heroico e da morte, bem como pelo arrebatamento poético aos céus. (ZABKA, 1993, p. 135).

Eufórion é quem denuncia a condição insustentável do idílio arcáde em que vivem seus pais, Fausto e Helena. Ele é, por assim dizer, o pivô do movimento que revela ou transforma o ideal em ideologia e o símbolo em alegoria.

3.2.3 A forma alegórica no Fausto II

As alegorias são a forma dramática determinante no desenvolvimento das figuras e personagens do *Fausto II*. Elas reduzem os personagens do drama à relação entre as máscaras que portam e os conceitos genéricos que essas máscaras representam o que implica na redução da individualidade subjetiva a um mínimo. Quem pela primeira vez se debruçou sobre esse tema foi Max Komerell num texto de 1939 chamado *Faust II. Teil: zum Verständnis der Form [Fausto, Segunda Parte: por uma compreensão da forma]*.

Komerell define o *Fausto II* como um “teatro mundial sem personagens” [*Weltspiel ohne Charaktere*](KOMMERELL, 2009, p. 19-22) e desenvolve o que considera a maior diferença entre a primeira e a segunda partes da tragédia. A ocasião para sua distinção é a última cena do *Fausto II* em que “Fausto está morto, porém sua enteléquia intacta”. Diz ele:

[...] isso poderia ser o indício [*Wink*] de quem é propriamente o herói: não *uma* pessoa, mas *a* pessoa – a pessoa como princípio de autocriação do ser humano, de organização do material corpóreo e moral, de subjugação de áreas menores da vida; o poder formativo supremo que a natureza possui; a pessoa como desempenho em seu próprio domicílio [*die Person als Leistung in ihrem Haushalt*]. Como a água gira em torno de um grande cardume de peixes que se movem num redemoinho, a vitalidade do mundo ao redor dela não se mostra apenas em seu próprio movimento. O mundo é o alimento da enteléquia. (KOMMERELL, 2009, p. 22-23).

A maneira de representação do *Fausto II* busca uma espécie de realismo “aparentemente arbitrário” que não busca “o existente, mas o pensável” [*nicht Seiendes, aber Denkbares*] (KOMMERELL, 2009, p. 12), reduzindo, portanto, a realidade existente àquilo que ela guarda de essencial para a pessoa, como um “alimento” [*Nährstoff*]. Porém, se Fausto não é “uma pessoa, mas a pessoa” é porque na segunda parte da tragédia, diferentemente da primeira, “o interior [do eu] permanece quase sem expressão” [*unausgesprochen*] (KOMMERELL, 2009, p. 16). Por isso Dorothea Lohmeyer, discípula de Kommerell e autora de uma das mais criativas alegoreses do *Fausto II*, define o personagem Fausto como um “eu cósmico” (LOHMEYER, 1977, p. 15).

Albrecht Schöne traduziu essa tendência à “inexpressão” da personalidade em termos, diria ele, “quantitativos”. Pois “o texto falado pela figura de Fausto recua de cerca de 30% na primeira parte para 13% na segunda”. E ainda mais evidente é a redução da subjetividade a um mínimo quando se considera o número de grupos de personagens por oposição a personagens individuais. Eles são “cerca de 20 no *Fausto I*, a quem pertencem menos de 7% do texto” aumentando para “cerca de 70 no *Fausto II*, em que quase 20% do texto é falado ou cantado coletivamente” (SCHÖNE, 2017, p. 388).

No *Fausto II*, todas as personagens aparecem como engrenagens ou funções específicas de grandes “campos alegóricos”, na expressão de Schläffer, ou “regiões de mundo”, na expressão de Lohmeyer, que apenas personificam o sentido geral de cada cena. Assim, as figurações alegóricas em vez de expressarem qualquer coisa de sua, se subordinam à unidade abstrata dos diferentes contextos das cenas e dos atos dentro dos quais elas cumprem funções específicas. Apesar de uma grande quantidade de personagens no *Fausto II*, a grande maioria delas faz apenas uma aparição, numa determinada cena ou ato específico, e jamais retorna à ação dramática. Elas elucidam o contexto cênico, e frequentemente o decoram como uma espécie de apetrecho. E isso não afeta apenas personagens secundários do drama, mas os próprios protagonistas.

Mesmo Fausto e Mefistófeles, que acompanham constantemente os acontecimentos, não têm um caráter fixo na segunda parte, mas mudam de ato para ato, de cena para cena, dependendo das exigências da situação. É difícil determinar outra identidade que não apenas o nome entre o Fausto do segundo ato, que persegue a sombra de Helena, e o do quinto ato que atua como empreendedor – a não ser a conexão de significados ideais cuja

unidade, porém, não pode construir nenhuma personalidade contingente. (SCHLAFFER, 1998, p. 139).

Disso decorre a crítica de Nietzsche em *Humano, demasiadamente Humano* de que o estilo tardio de Goethe, em especial no *Fausto II*, valorizava personagens temporais e colorações locais à custa da identidade das personagens (NIETZSCHE, 1988, p. 182-183).

O drama do século dezoito pretendeu individualizar as personagens, representar suas relações sociais e humanas em consonância com suas relações particulares. Porém a concepção alegórica faz o significado do discurso trabalhar contra a personagem que discursa. Em várias ocasiões, o *Fausto II* apresenta discursos em que a fala domina o falante. O caso mais evidente é o do Astrólogo na segunda cena do primeiro ato (vv.4955-4970), mas isso também acontece com a surpresa do Imperador ao ver sua assinatura reproduzida nas notas dos florins (vv. 6063-6065), no Proteu que fala como um ventríloquo (v. 8227), e nas rimas que soam estranhas aos ouvidos de Helena (v. 11143).

No ato de Helena é onde se vê de modo mais manifesto a distância entre o discurso e o orador na transição das cenas. Primeiramente, o discurso de Helena segue a métrica das tragédias áticas. Num segundo momento, no castelo de Fausto, seus versos trazem a característica do verso medieval, a rima. Toda a individualidade concebida a partir do discurso alegórico é construída dramaticamente a partir de uma “constelação social” à qual a pessoa pertence. Por isso, no *Fausto II*, toda relação familiar e íntima, o modelo e a origem das relações naturais são superados. Isso coloca a obra em contraste com a tragédia clássica, na qual a ação se desenvolve em torno de uma história familiar, de propriedade comum de uma cultura, uma nação, uma comunidade.

Isso coloca o *Fausto II* em oposição ao drama burguês do século XVIII, que buscava elidir o fato social e a ideia de que as relações econômicas da sociedade burguesa corroem a família, por meio da representação do espaço doméstico. “O *Fausto II*, cuja intenção é o conhecimento, não a emoção, mostra as relações familiares apenas na sua fase de dissolução” (SCHLAFFER, 1998, p. 142). Exemplos disso são a filha e a mãe na *Mascarada* do primeiro ato, a família de Fausto com Helena e Eufórion e o casal Filêmon e Baucis, últimos exemplares

humanos das relações naturais e tradicionais, eliminados para fazer cumprir os propósitos colonizadores de Fausto.

Os campos alegóricos são determinantes para a construção das personagens do *Fausto II* e podem ser compreendidos como “representações de um complexo de ideias compreendidas em figuras mutuamente complementares e diferentes entre si, que agrupam as *dramatis personae*” (SCHLAFFER, 1998, p. 145). O Conselho Imperial, por exemplo, no primeiro ato, relaciona o Chanceler, o Ministro da Guerra, o Tesoureiro etc. sob o pano de fundo de suas relações político econômicas. Mefistófeles, para entrar em cena, tem de aparecer sob a máscara do Bobo da Corte e, assim, completar o cenário típico de um conselho imperial romano-germânico. Na mascarada, complexos de personagens no desfile carnavalesco, como Lenhadores, Polichinelos e Parasitas, também compõem campos alegóricos distintos que compõem o sentido geral da cena, como veremos em detalhes mais adiante.

Esses campos podem também submeter até mesmo gêneros literários diversos que, na origem, não foram criados alegoricamente. Assim o idílio árcade, a tragédia grega, o teatro popular medieval, a comédia aristofânica etc. trazem consigo um número de personagens e situações explorados por Goethe na composição de esquematizações alegóricas.

Essa esquematização ideal dos gêneros antigos adquire significado alegórico através do novo contexto, isso é, da oposição a outros campos alegóricos e por sua integração em um tema superordenado pelo significado alegórico. (SCHLAFFER, 1998, p. 146).

No quinto ato, por exemplo, o idílio é oposto à tecnologia colonizatória. Desse modo diferentes gêneros se organizam e ordenam de modo a produzir um sentido alegórico. Os campos alegóricos do *Fausto II* se organizam de modo a expressar a alegoria da sociedade e da economia burguesas.

[Essa sociedade] contrasta com os contornos anteriores do mundo feudal, de modo que o primeiro ato como um todo tem como tema alegórico as transformações sociais centrais da era moderna. A partir da composição dos atos antinomicamente construídos – velha e nova economia (primeiro ato), história e natureza (segundo ato), guerra e aquisição (quarto ato), idílio e novas terras (quinto ato) – surge uma interpretação global e alegórica da modernidade. (SCHLAFFER, 1998, p. 147).

O esquema alegórico de composição funciona por um mecanismo que Schlaffer chama de “subsunção alegórica” [*allegorisches Übereinander*] por oposição à “sucessão épica” [*episches Nacheinander*] e à “oposição dramática” [*dramatisches Gegeneinander*]. Essa subsunção verticalizadora do sentido é o que aproxima as grandes obras alegóricas da literatura como a *Comedia* de Dante, por exemplo, e é o que faz de sua “violência metafísica”, para voltar à expressão de Gordon Teskey, um procedimento particularmente adequado ao tratamento do motivo fáustico.

Nisso está a marca constitutiva do procedimento alegórico, aquilo que logo de cara se deixa reconhecer pelo leitor, que deve “desvendar” as imagens por trás de sua aparência frequentemente enganadora. A alegoria, para Schlaffer, é um gênero parasitário. O ato de Helena, por exemplo, parece num primeiro momento seguir as convenções poéticas da tragédia ática, revela-se posteriormente anticlássico na sucessão de suas cenas que se opera por meio de uma causação mágica. O burgo fáustico some, no lugar, surge a paisagem árcaica. Nessa sucessão, diferentes épocas históricas aparecem uma ao lado da outra. O melhor exemplo dessa espécie de “simultaneidade diacrônica” aparece na fala das Esfinges na *Noite das Valpúrgis Clássica*. “Elas falam no presente, sobre o futuro, que para um presente posterior, é um passado que há muito tempo já foi” (SCHLAFFER, 1998. p 150). Mas a simultaneidade das alegorias vincula todas as coisas à unidade do conceito geral do drama. Assim, a alegoria demanda a descoberta dessa totalidade ideal.

Porém a alegoria goetheana não é idêntica nem à alegoria medieval tradicional, nem à alegoria barroca. Ao contrário das verdades eternas da alegoria medieval, que assumia a forma de uma anagogia, e ao contrário da alegoria barroca, cujas figuras assumiam a forma de coisas mortas, petrificadas e inamovíveis, a alegoria de Goethe encarna processos históricos. O novo, a continuidade, o desenvolvimento e a revolução, são seus temas. A modernidade nascente, o mundo tradicional em decadência, a modernidade industrial capitalista, esses são os principais conceitos alegóricos que se impõem às figuras, subsumindo-as. O modo de aparição da alegoria moderna goetheana é o caos, e não a ordem como na alegoria cristã hierarquicamente organizada em torno de seus quatro níveis.

As divergências da nova forma alegórica em relação à antiga envolvem dificuldades importantes para que o poeta a utilize para representar relações sociais dinâmicas, em vez de sabedorias metafísicas constantes, estáveis. É necessário que Goethe, o alegorista, estabeleça uma nova linguagem imagética em contradição com a tradicional. Só raramente Goethe faz uso de alegorias reconhecidas. Ao contrário ele as moderniza em seus contextos: Vitória e Plutus, são alegorias do Capital.

Quando Goethe reabilitou a forma alegórica já em idade avançada, transformou seus objetos e sua aparência em algo estranho, já que toda a sua forma familiar e comum havia se perdido. A alegoria entra numa “região estranha”:

Juntamente com sua tradicional dignidade metafísica, a alegoria perde também seu estilo sublime. Um mundo criado pela sociedade humana é a arena apropriada para a comédia. O que há de novo na história da poesia alegórica são os traços cômicos incorporados no *Fausto II*: máscaras, tolices, glosas, trocadilhos. Esses “gracejos muito sérios” como Goethe as chamou, são “gracejos” porque tratam do reino genuinamente cômico da perversidade humana, mas “muito sérios” porque essas perversidades não são personagens fictícias, mas estruturas básicas da realidade cotidiana moderna. (SCHLAFFER, 1998, p. 153).

As interpretações reduzem os aspectos sensíveis de qualquer obra de arte a um conceito intelectual abstrato. Em todas as artes, entretanto, os aspectos sensíveis devem intervir, menos nas alegorias, pois nela a interpretação conceitual é seu componente integrante. O receptor de uma obra alegórica tem necessariamente de assumir a posição de um “culto intérprete”. “A alegoria é uma forma denotativa; seu significado está além da aparência, sua forma estética é heterônoma” (SCHLAFFER, 1998, p. 166):

Com isso, as alegorias são forma atual da crise histórica dos indivíduos. O *Fausto II* é capaz de fazer o que nenhuma teoria faz: apresentar o conceito junto com o infortúnio que o conceito significa para os indivíduos por ele capturados. (SCHLAFFER, 1998, p. 168).

Nas condições atuais da sociedade moderna, parece que a relação entre o poder do conceito abstrato e das realidades concretas, do conceito e da aparência sensível, já não ofende mais a ninguém. No mundo moderno as abstrações dominam e, em que pese Goethe seja crítico dessa realidade, é também seu atento observador. As alegorias, por sua vez, diferentemente da mera teoria literária, tornam consciente o momento específico da desaparecimento ou enfraquecimento da

realidade concreta e sensível do mundo. Elas não apenas estabelecem conceitos, mas determinam o que acontece ao sentido estético do mundo sensível sob a dominação dos conceitos abstratos.

A alegoria goetheana envolve o momento irônico em relação ao poder do conceito. Ela representa a contradição entre conceito e aparência na forma da estética e, talvez pela primeira vez na história, traga essa contradição como o próprio tema de suas alegorias. A alegoria, afinal, precisa da imagem sensível para prosseguir em direção ao conceito. Representações alegóricas jamais prescindem de um certo festejo, daí a importância da *Mascarada* e da *Noite das Valpúrgis Clássico Fausto II*, “pois os festejos unem o significado das alegorias e o gozo sensível” (SCHLAFFER, 1998, p. 170). Seu espaço dramático [*Spielraum*] emerge da distância entre o sentido abstrato e a aparição sensível.

Sentido abstrato e aparição sensível se relacionam apenas arbitrariamente, segundo a representação do alegorista. A distância, portanto, entre aparição e sentido torna-se, portanto, a mesma distância que separa as representações arbitrárias dos artistas das formas estéticas consagradas pela tradição de uma determinada época e cultura. Por isso o preconceito antialegórico emerge no mesmo período em que Goethe e seus contemporâneos debatem o valor estético das representações subjetivas do artista e sua relação com a tradição.⁹⁷

A alegoria, tal como Goethe a concebeu, é estranha a noção de uma “verdadeira obra de arte” e ainda assim é arte. Isso se mostra na relação dupla da alegoria com as antigas formas de arte, incluídas no *Fausto II*: 1. Uma vez que ela não emprega nenhum material sensível específico em sua forma, ela depende da adoção e reinterpretação de mundos estéticos de outros gêneros. 2. Ao usar formas de arte anteriores como citações e meios de expressão, o conceito alegórico abole seu modo de aparição original e sua tradicionalidade irrefletida. Ambos os momentos trabalham conjuntamente para um grande objetivo – tendencialmente: a totalidade – de formas de arte passadas no *Fausto II* como num museu. (SCHLAFFER, 1998, p. 173).

⁹⁷ Como no famoso texto de Goethe *Einfache Nachahmung der Natur, Manier Stil* [Simples imitação da natureza, maneirismo e estilo] (HA, XII, p. 30-34) em que o poeta busca diferenciar maneirismo e estilo no tratamento dos objetos estéticos. Também Hegel insiste nessa distinção entre maneirismo e estilo no final do terceiro capítulo de sua *Estética* num item intitulado *Manier, Stil und Originalität* [*Maneirismo, Estilo e Originalidade*] (HW, XIII, p. 376-385). Nesse item, seguindo a concepção de Goethe, Hegel também define o maneirismo como a atitude do artista que encara “o espaço externo apenas como margem de manobra” de suas concepções subjetivas (HW, XIII, p. 377), enquanto o estilo, seria a “submissão às demandas inerentes do material tornada hábito” (RUMOHR, *apud* HEGEL, HW, XIII, p. 379). Tanto para Goethe quanto para Hegel o conceito de estilo corresponde à ideia de mediação entre o talento individual e o tratamento do material estético segundo formas tradicionais – chamadas de “naturais” por Goethe e de “objetivas” por Hegel.

Não por acaso propaga Goethe seu novo conceito de literatura universal no exato momento em que trabalhava no seu *Fausto II*. Afinal, a valorização do arbítrio subjetivo em estética e o conseqüente distanciamento das formas estéticas tradicionais – que justificariam a preocupação de Goethe e de Hegel –é também o que abre as portas para o encontro de diferentes tradições estéticas especialmente na literatura. A relativização dos padrões normativos também permite que o artista enxergue “por cima” de sua própria cultura e encare diferentes tradições em suas peculiaridades. Este é o tema de nossa primeira alegoria do estranhamento no próximo capítulo.

4. AS ALEGORIAS DO FAUSTO II

4.1 Primeira Alegoria: A literatura Universal

4.1.1 O conceito de Weltliteratur

O professor Marcus Mazzari, num artigo sobre alegoria e símbolo no Fausto de Goethe, consegue sintetizar brilhantemente a importância do poeta alemão para a literatura universal. Afinal, em sua velhice ele não apenas “concebeu a ideia de literatura mundial”, como também “com a Segunda Parte do *Fausto*” legou a essa ideia “uma das mais altas realizações do espírito humano” (MAZZARI, 2015, P. 277). Goethe cunhou o conceito de literatura mundial [*Weltliteratur*] enquanto terminava o seu *Fausto II* e, no terceiro ato da obra, buscou expressar suas concepções sobre o conceito.

Goethe em seus anos de velhice refletiu bastante sobre a complexidade literária com que se desenvolvia a cultura europeia do século XIX e com isso cunhou o conceito de literatura universal [*Weltliteratur*] entre os anos de 1827 e 1830, justamente quando se empenhava em concluir seu *Fausto II*. Segundo seu secretário e amigo Johann Peter Eckermann, em 31 de janeiro de 1827, Goethe lhe conta que lia com admiração um romance chinês cuja tradução para o francês aparecera no ano anterior⁹⁸. Nesse contexto, o poeta chega a uma de suas primeiras formulações sobre o conceito de literatura mundial:

A cada vez me convenço mais – disse Goethe – de que a poesia é um bem comum da humanidade, e que ela se manifesta em toda a parte e em todas as épocas em centenas e milhares de seres humanos. Há quem a faça um pouco melhor que os outros, e se mantenha à superfície por mais tempo, mas isso é tudo. [...],mas se nós alemães não olharmos para fora do estreito círculo de nossas próprias cercanias, cairemos facilmente nessa pedante presunção. Por isso, é com prazer que observo as nações estrangeiras e aconselho a todos que façam o mesmo. A literatura nacional hoje já não significa grande coisa, é chegada a época da literatura mundial [*Weltliteratur*], e todos devem trabalhar no sentido de apressá-la. Mas também nessa apreciação do estrangeiro não devemos nos prender a nenhum caso em particular e tomá-lo por modelo. (ECKERMANN, 2016, p 228).

⁹⁸ Goethe chegou a escrever um pequeno ensaio sobre a poesia chinesa e a indiana em *Indische und Chinesische Dichtung* (HA, XII, p. 301-303).

Goethe expressa, nessa visão da literatura moderna, um descontentamento com o apego à especificidade cultural dita “nacional” para auferir juízos estéticos sobre a literatura. Havia uma tendência de época na qual todos os “limites e cercanias” eram ultrapassados pela literatura como “bem comum da humanidade”. Com isso não apenas literaturas estranhas ao contexto “nacional” de cada leitor circulam livremente na Europa, como o próprio pertencimento cultural nacional, pelo menos para a literatura, “já não significa grande coisa”. Literatura tornou-se o encontro de materiais heterogêneos oriundos, não apenas, de culturas distintas no *espaço* geográfico, como também de *épocas* históricas distintas.

Havia um tempo, porém, no século XVII, em que a literatura estava muito apegada à herança cultural grega e latina e, aos olhos de um alemão dessa mesma época, toda a referência de bom gosto cultural vinha da França. O teatro de Racine, autor de *Alexandre o Grande*, e Corneille, de *O Cid*, eram os grandes representantes de um classicismo muito apreciado pela corte dos Bourbons, que exaltavam a sobriedade dos clássicos e as virtudes da nobreza. O prestígio que a corte dos Bourbon gozava na Europa do antigo regime levava a uma admiração generalizada de sua literatura nacional. A primeira grande crise que se abateu sobre essa situação foi quando o Cardeal Richelieu, ministro de Luís XIII, tornou pública sua crítica ao *Cid*, de Corneille como um drama panegírico do poder espanhol. De uma hora para outra as “regras de bom gosto” da literatura francesa foram relativizadas em nome de interesses políticos internacionais.

Em meados do século XVIII, essa situação começa a mudar drasticamente. O jovem Goethe, por exemplo, viveu duplamente a experiência de crítica à cultura e à literatura francesa. Primeiramente pela experiência pessoal com a ocupação Francesa de sua cidade natal em decorrência da Guerra dos Sete anos⁹⁹ e, em segundo lugar, com o estranhamento que sentia em relação ao entusiasmo generalizado de seus conterrâneos pela literatura francesa. Goethe narra seu processo de desencantamento com a literatura e a teoria literária francesas em sua autobiografia *Poesia e Verdade*.

[Depois de pensar muito] resolvi que deveria conhecer, diretamente em suas fontes, aquelas teorias e regras a que todos se referiam e que [...] começavam a me parecer bastante suspeitas. Não foi uma tarefa difícil, mas deu muito trabalho. Para começar, li o *Discurso sobre as três*

⁹⁹ Esse é o evento mais importante do segundo livro de *Poesia e Verdade*

unidades, de Corneille, entendendo, então, o que se pretendia com isso. Mas o porquê de aquilo ser uma exigência, isso não estava nada claro para mim; e o pior é que tudo ficaria ainda mais confuso, quando, em seguida, tomei conhecimento da querela do *Cid* e li os prefácios em que Corneille e Racine eram claramente constrangidos a se defender dos críticos e do público. E à medida que ia lendo aquilo tudo, comecei a perceber que ninguém sabia de fato o que queria; que uma peça tão esplêndida como o *Cid* podia ser simplesmente declarada ruim, bastando, para tanto o decreto de um cardeal onipotente; e que Racine, o ídolo dos franceses vivos em minha época e que se tornaria também o meu ídolo [...], que o próprio Racine, como eu dizia, que nem mesmo ele havia conseguido, em seu tempo, agradar completamente ao público de teatro e aos críticos de arte. Isso tudo me deixaria mais perplexo do que nunca, e depois de me penitenciar com esse ramerrame crítico e com os disparates teóricos do século passado resolvi jogar fora a criança junto com a água do banho. (GOETHE, 2017, p. 138).

O abalamento da hegemonia cultural francesa entre os alemães, consumou-se com a geração de Goethe que, para usar a expressão do poeta, terminou por “jogar fora a criança junto com a água do banho”. Um exemplo dessa faxina literária aparece quando Johann Gottfried Herder, seu amigo, escreveu um artigo que buscava apresentar Shakespeare aos alemães longe dos preconceitos do classicismo francês. “Os inimigos de Shakespeare”, isso é, os franceses e seus discípulos alemães, dizia Herder, afirmavam que Shakespeare “até podia ser um bom poeta, mas não era um bom dramaturgo”. Para eles, Shakespeare estava longe de ser “um poeta trágico clássico do mesmo nível de Sófocles, Eurípides, Corneille e Voltaire que elevaram essa arte aos píncaros da perfeição”. Herder, em seu *Shakespeare*, porém, pela primeira vez mostra a parcialidade do “bom gosto” classicista na apreciação do drama nórdico shakespeariano, buscando compreendê-lo a partir de suas próprias regras. Apenas depois de Herder, Shakespeare também se tornaria um “clássico” para os alemães e o restante da Europa, embora num sentido muito diferente da dramaturgia clássica francesa.

A transição de uma cultura literária francófila para uma crescente compreensão da complexidade cultural europeia, que Goethe já percebia nos anos de adolescência, foi fundamental para sua concepção de “literatura mundial” na velhice. Goethe celebrava esse ambiente de intercâmbio cultural não apenas pelo que cada literatura dita “nacional” podia contribuir para as nações vizinhas, mas sobretudo porque ele acreditava no papel fundamental do distanciamento cultural de um leitor crítico a respeito das obras literárias de nações estrangeiras, como método racional para a avaliação de seu valor literário.

Assim, por exemplo, numa outra conversa com Eckermann no mesmo ano de 1827, em 15 de julho, ao comentar a biografia de Schiller de autoria do escritor inglês Thomas Carlyle, Goethe se refere ao que considera a maior utilidade da literatura mundial:

[...] é muito bonito que agora, graças às estreitas relações entre franceses, ingleses e alemães, nós nos possamos corrigir mutuamente. Essa é a grande utilidade de uma literatura mundial, que se tornará cada vez mais evidente. Carlyle escreveu uma biografia de Schiller e fez dele um juízo que um alemão dificilmente faria. Nós, por nossa vez, temos perfeita clareza a respeito de Shakespeare e Byron e talvez saibamos avaliar-lhes os méritos melhor do que um inglês o faria. (ECKERMANN, 2016, p. 259).

A literatura mundial, portanto, só pode ser o encontro recíproco de todas as literaturas “nacionais” evitando-se a “pedante presunção” de se considerar uma literatura nacional superior às demais. Na concepção goetheana de *Weltliteratur*, não se nivelam hierarquicamente as diferenças culturais, mas, ao contrário, se reconhecem as individualidades de cada cultura literária.

No entanto, ao considerar, “a maior utilidade” da literatura mundial, a saber, a possibilidade de cada cultura literária “corrigir” a avaliação e o juízo das demais sobre sua própria literatura, Goethe supõe agora o distanciamento de cada indivíduo em relação a sua própria literatura nacional. Os alemães são capazes de avaliar os méritos de Shakespeare e Byron, “melhor do que um inglês o faria”. Ou seja, Byron e Shakespeare são tão estranhos a um inglês quanto Schiller a um alemão. O estranhamento cultural é o pressuposto dessa livre circulação de literaturas e linguagens no mundo europeu cosmopolita.

Mais de meio século depois de suas considerações de juventude a respeito da “confusão classicista” dos franceses e seu discipulado além-Reno, Goethe expressava uma concepção extensiva de literatura mundial por ocasião da leitura de um romance chinês. Nesse meio tempo, entre 1814 e 1820, Goethe teria composto e publicado o seu *Divã Ocidental-Oriental*, um diálogo entre as culturas germânica e persa que, segundo Horst Rüdiger “constitui a mais importante virada na consciência literária do velho Goethe”. O poema, ajudou o poeta a “relativizar o seu classicismo” de juventude e a abrir seus olhos para “novos mundos de fantasia” plantando em sua cabeça a semente da “ideia de uma época da literatura mundial [que] se desenrolava diante de seus próprios olhos” (RÜDIGER, 1990, p. 93). A

poesia de Hafiz está para o velho Goethe como a de Shakespeare para o jovem: o poeta alemão encontra no poeta persa uma “alma gêmea” poética.¹⁰⁰

O conceito de literatura mundial do velho Goethe influenciou muito a concepção dos primeiros românticos, especialmente o conceito de “literatura universal progressiva” de Friedrich Schlegel. No fragmento 116 da *Revista Ateneu*, F. Schlegel diz:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Seu objetivo não é apenas reunir todos os gêneros separados de poesia [*getrennte Gattungen der Poesie*] e colocar a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Ela pretende e deve misturar poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia estética e poesia natural [...] (SCHLEGEL; SCHLEGEL, 1960, p. 204-205).

A expressão “romântica” está aqui associada à ideia de modernidade. A poesia moderna, portanto, é que é “universal” e “progressiva”. Pois além de tornar-se mundial, como em Goethe, ela teria ainda a função de superar as cisões e os estranhamentos também entre os gêneros literários. Pelo que se lê em Schlegel, o movimento progressivo da literatura romântica deveria eliminar até mesmo, se possível, a própria diferença entre literatura e as demais formas de escrita filosófica e retórica, superando a distinção entre “genialidade e crítica”, isso é, entre criação poética e crítica literária.

4.1.2 O encontro de estranhas tradições: Helena

Como então pode-se pensar o *Fausto II*, como diz o professor Marcus Mazzari como um “legado” da ideia de literatura mundial? A resposta está no terceiro ato da obra, comumente conhecido como o “*Ato de Helena*” em que se representa a união amorosa entre Fausto e a personagem dos épicos e das tragédias da antiguidade clássica.

A concepção de uma união de Fausto com Helena é bem antiga. Já no livro popular de 1587, essa união aparece sob a forma de um perigoso e diabólico concubinato. Fausto tem com Helena um filho, chamado Justus Faustus, que, ainda recém-nascido, é capaz de prever a história do futuro e contá-la ao pai. Numa carta

¹⁰⁰Numa carta a Zelter em 2 de maio de 1820 ele afirma que essa poesia maometana gerou uma “Poesie, wie sie meinen Jahren ziemt”.

a Nees v. Esenbeck (GB, IV, p. 233-234) Goethe afirma que essa era sua mais antiga concepção poética, à qual “tem se debruçado por sessenta anos”. Numa outra carta a Wilhelm von Humboldt de 1826 Goethe admite ter tomado conhecimento do motivo do casamento de Fausto com Helena através da tradição teatral e da adaptação de Christopher Marlowe (GB, IV, p. 204-206).

Segundo Albrecht Schöne, “manuscritos e paralipômenos” de sua última fase de trabalho no 3º Ato, “mostram como os esforços de Goethe [...] estavam muito mais focados no tratamento formal dos versos e estrofes do que em outras partes do *Fausto*” (SCHÖNE, 2017, p. 580). Sempre com o auxílio do filólogo Riemer, Goethe construiu um poema de altíssima complexidade poética. Nas palavras de Schöne, “o terceiro ato é uma obra de arte métrica da mais alta ordem” e Goethe não poderia ter pensado em ninguém menos do que os mais eruditos entre seus contemporâneos quando compôs o ato.

Assim se apresentam no terceiro ato um grande uso de versos madrigais (vv. 9955 e seguintes), uma predominância, especialmente na primeira cena do ato, de métricas antigas como trímeros jâmbicos (nos versos 8488 e seguintes) etetrâmetros trocaicos (versos 8909 e seguintes). Tudo isso vem acompanhado do uso corrente de cantos corais, à semelhança da tragédia grega, embora o ato termine à moda de um poema medieval alemão. Por tudo isso, diz Schöne,

Goethe, ao contrário da métrica da estrita observância, reproduziu livremente a métrica grega, que é regulada de acordo com o prolongamento ou encurtamento das sílabas, essencialmente pelo emprego de sílabas tônicas e átonas e, além disso, incorporou uma série de desvios métrico-rítmicos. O que se tentou aqui não foi, de fato, uma imitação de formas antigas. Em vez disso, o que se apresenta são citações de formas [métricas]. (SCHÖNE, 2017, p. 581).

Em outras palavras, Goethe não apenas buscou mimetizar os discursos poéticos na construção da complexidade métrica de seu Ato de Helena, mas concebeu esse ato como uma *suma poética* das mais diversas formas históricas da poesia mundial. Não é à toa que um estudo de Horst Rüdiger defendeu a tese de que o Ato de Helena é a maior expressão poética da ideia goetheana de literatura mundial. O ato é, nas palavras de Rüdiger, “a estrutura estilisticamente mais variável de toda a tragédia” (RÜDIGER, 1990 p. 91).

A ideia inicial de Goethe, por volta de 1800, como veremos adiante em uma conversa com Schiller, era misturar o estilo poético das tragédias gregas com a poesia germânica. De fato, a versão final começa ao estilo das tragédias euripidianas e termina como um poema medieval alemão. No entanto, como diz Rüdiger, quando Goethe retomou a escrita do Ato de Helena, em 1825, “ele havia adquirido uma nova relação com a literatura e a tradição poética” (RÜDIGER, 1990, p. 92). Com isso o ato foi incorporando muitas outras tradições poéticas, extrapolando a mera contradição antigo/moderno clássico/bárbaro elogiada por Schiller. A versão final do ato

[...] pressupõe uma consciência que amadureceu com a experiência literária e que reconheceu na literatura mundial um contexto de infinitas tradições, assim como uma vontade de que sua própria obra se localizasse dignamente nesse contexto. (RÜDIGER, 1990, p. 94).

Rüdiger passa, portanto, a colecionar as diversas referências literárias encontradas pelos filólogos fáusticos e germanistas no terceiro ato do *Fausto II*. Assim, por exemplo, o estilo euripídico, já há muito tempo reconhecido, perdura enquanto Helena entoa seu canto. É válido, a título de ilustração, citar os famosos versos iniciais do ato:

Helena: Muito admirada e odiada muito, eu, Helena,
Da praia venho, onde, pouco antes, abordáramos,
Entontecidas com o balanço ainda das vagas
Que das plainas da Frígia às pátrias enseadas,
Graça à força de Euro e ao favor de Posidão,
Sobre eriçadas, altas cristas nos trouxeram.
Nos baixos, lá, celebra ora o rei Menelau
Com seus guerreiros mais valentes o regresso.
Mas dá-me as boas-vindas, tu, nobre palácio,
Que Tíndaro, meu pai, ao regressar do outeiro
De Palas erigiu junto ao suave declive; (vv. 8487-8498).¹⁰¹

¹⁰¹ Os sistemas de versificação variam, como explica Mikhail Gasparov, especialmente pela natureza das diferentes línguas. Segundo o estudioso, em alemão, assim como em grego, o sistema de versificação privilegia a contagem de pés – unidades plurissilábicas com uma sílaba tônica e, pelo menos, uma átona – enquanto no português se contam as sílabas individualmente, fortes ou fracas. Os versos originais de Goethe, mais próximos do sistema de versificação grego, adotam a métrica tradicional dos dramas trágicos, a saber, os trímetros jâmbicos: três duplas de pés jâmbicos, em que cada pé é composto de duas sílabas sendo a primeira fraca e a segunda forte. Como o sistema de versificação em português é distinto do alemão e do grego, convencionou-se traduzir os trímetros jâmbicos em versos de doze sílabas com tônica na sexta posição, conhecido como verso alexandrino clássico ou francês – língua que mantém um sistema semelhante ao português. Como se pode ver, Jenny Klabin Segal adotou essa convenção para traduzir os versos de Helena aqui citados. Sobre a história dos sistemas de versificação ver GASPAROV (1996).

No entanto, quando Fausto aparece na segunda cena do ato, “termina a tragédia euripidiana de Goethe” e começa o que o germanista italiano Carlo Grünanger identifica como influências do *Parzival* e do *Épico dos Nibelungos*, poemas da tradição medieval alemã. Grünanger “reconhece aí uma tensão entre o germanismo e o cristianismo”. Nesse momento, o personagem Linceu é uma figura central por evocar “a segunda época mais antiga da literatura mundial”, citada por Goethe, mais especificamente a “canção de amor medieval” [*Minnelyrik*].

Linceu: Ah que eu morra! Não, que eu viva!
Deixai que de joelhos caia!
Da mulher-deusa cativa,
Que a alma toda se me esvaia. (vv. 9218-9221).

Segundo Rüdiger, ao elogiar “a beleza clássica e humanizante de Helena”, o Linceu age “como se estivesse substituindo Fausto” valendo-se do discurso cortês das canções de amor medievais. Nesse momento se apresenta, para a surpresa de Helena, a poesia medieval que faz uso da rima como recurso poético.

A *nobre Dama*, como Helena é chamada totalmente no espírito da canção de amor (v. 9630), quer aprender o modo de falar do Linceu, em estrofes rimadas que soam estranhas para uma grega como ela. (RÜDIGER, 1990, p. 102).

O Linceu que, extasiado pela beleza de Helena, deixou de anunciar sua chegada a Fausto, seu senhor, exclama: “Esqueci corneta e alarme, / Do vigia a austera faina;” (vv. 9242-9243). Como recompensa à “nobre Dama” o Linceu entoia um segundo canto no qual ele age como um caçador de tesouros que, para corrigir seu erro, dispensa-lhe aos pés ouro e pedras preciosas.

Só esmeraldas dignas são
De verdejar-te ao coração.
À tua concha auricular
Ondule a gota oval do mar; (vv. 9307-9310).

Rüdiger lembra que o simbolismo das gemas evocadas nesses versos, “lembra ao leitor do *Divã* a esmeralda que é chamada de ‘a mais agradável’ [*augerquicklich*] e a pérola, que é exaltada como ‘gota de chuva de Alá’” (RÜDIGER, 1990, p. 103). Portanto, o Linceu evoca a canção medieval alemã e, num segundo momento, a poesia tradicional persa. É então que ocorre o ponto mais alto do terceiro ato. Após as desculpas do Linceu, aceitas por Helena, Fausto se apresenta à “nobre dama” como o Senhor do Castelo, fazendo-lhe a corte no melhor estilo

medieval germânico. Nesse momento, Helena percebe o recurso à rima, completamente estranho à poesia clássica grega em sua forma trágica ou épica. O estranhamento de Helena é evidente:

Helena: Prodígios múltiplos vejo e ouço, atônita,
Quisera eu tantas cousas perguntar.
Contudo indago por que soou a fala
Do homem estranha ao meu ouvido, e amena.
Parece um tom a outro amoldar-se, e quando
Uma palavra à orelha se aconchega,
Segue-se-lhe outra, que a primeira afaga. (vv. 9365-9371)¹⁰²

Nesse momento em que o estranhamento cultural entre o clássico grego e o medieval gótico atinge seu apogeu, mesmo aqui, Goethe faz recurso à poesia Persa. Rüdiger cita o trabalho de um filólogo alemão, contemporâneo de Goethe, Hammer-Pugstall especialista em poesia persa, de quem o autor do *Fausto* teria extraído a referência para a composição da cena. Referência que, Rüdiger bem lembra, só poderia se deixar reconhecer “por um leitor experiente”:

Da obra de Hammer-Pugstall *Geschichte der schönen Rede-Künste Persiens [História das belas artes do discurso Persa]*, de 1818, bem como de outras fontes, Goethe aprendera que a poética persa atribuía a invenção da rima a uma conversa de amor entre o governante sassânida Behramgur e sua amante Dilaram. (RÜDIGER, 1990, p. 104).¹⁰³

É assim que, em referência à história de amor entre Behramgur e Dilaram se conta a união amorosa entre Helena e o “estrangeiro” Fausto. O estranhamento inicial de Helena cede lugar, aos poucos, ao encantamento pela “linguagem” dos versos germânicos. O casamento dos dois é então representado alegoricamente pelo jogo poético no qual Helena, inspirada pelo que “do íntimo nos brota”, responde em rimas aos versos de Fausto.

Fausto: Apraz-te ouvir dos nossos a linguagem,
Também o canto é certo deliciar-te,
Que a fundo o ouvido e o espírito contenta.
Mas o melhor é o exercitarmos logo,
Já que o diálogo o provoca e atrai.
Helena: Como hei de, à fala, eu dar tão linda nota?

¹⁰² O efeito de estranhamento cultural é evidente. No entanto cabe ressaltar que a palavra que Jenny Klabin Segal traduz como “estranha” é, no original alemão, “Erstaunen”, isso é, “surpresa” para ser mais exato.

¹⁰³ Assim, por exemplo, no Livro de Zuleika do *Divã Ocidental-Oriental*, “Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden, / Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;/ Dilaram schnell, die Freundin seiner Stunden, / Erwiderte mit gleichem Wort und Klang” (HA, II, p. 79). Em tradução livre os versos dizem “Behramgur, assim se conta, inventou a rima e delicadamente confessou o desejo de sua alma. Dilaram, amiga de suas horas, rapidamente respondeu com a mesma palavra e o mesmo tom”.

Fausto: É fácil quando do íntimo nos brota.
E quando de saudade a alma transborda,
Procura, vês...
Helena: quem com êxtase se acorda.
Fausto: Olvida o espírito a era, o tempo, a idade,
Só na hora está...
Helena: nossa felicidade.
Fausto: Caução, tesouro é, prêmio e possessão.
Quem há de confirmar-mo?
Helena: Minha mão. (vv. 9372-9384).

Por fim, na terceira cena do ato, *Bosque Frondoso* ou *Arcádia* a depender da edição da obra¹⁰⁴ mostra a vida conjugal de Fausto e Helena, bem como o filho do casal, Eufórion. Aqui, Goethe incorpora o tema do lugar espiritual da Arcádia como a ambientação de uma utopia idílica ou, se preferir, de um “espaço de eventos utópico-fantasmagórico”, nas palavras de Albrecht Schöne (2017, p. 618). Fausto o menciona expressamente em duas passagens: “Para encher de delícia a nossa estrada, / Vive ainda Arcádia no âmbito de Esparta” (vv. 9568-9569) e alguns versos adiante: “Raie-nos livre, a arcádica ventura!” (v. 9573).

O tema arcadista deriva de um topos inaugurado pela obra *Arcádiade* Jacoppo Sannazzaro de 1480 e recuperada por muitos sucessores na transição da idade média para a modernidade. Essa referência para Rüdiger está ligada à “sublimação da ideia de literatura mundial” como um espaço “lírico e simbólico” de uma “paisagem espiritual”, que se tornou um grande motivo da literatura moderna não apenas no arcadismo.

Na trilha dos clássicos e de Dante, Petrarca, Boccaccio, Sannazzaro inaugurou a Arcádia e encontrou sucessores em todas as línguas europeias: da França e da Espanha à Inglaterra e Alemanha. O rococó e, em certa medida, os nossos clássicos, caracterizam-se por essa tradição. [...] Nesse sentido a cena da Arcádia no ato de Helena ainda pode ser descrita como um “rococó espiritualizado” [...] sobre a primeira edição da *Viagem à Itália* [Goethe] escreveu o lema: “*Também na Arcádia!*” (RÜDIGER, 1990, p. 106-107)

¹⁰⁴ Em alemão *Schattiger Hain*, não é um nome dado pelo próprio Goethe. Como nos explica o professor Marcus Mazzari em seu comentário ao *Fausto*, “Goethe não chegou a atribuir um título específico como nas duas [cenas] anteriores” (MAZZARI in: GOETHE, 2007, p.679). Essa denominação aparece nas edições comentadas por Erich Trunz (*Hamburger Ausgabe*) e por Dorothea Hölsch-Lohmeyer (*Münchner Ausgabe*). Albrecht Schöne, por sua vez, utiliza o título *Arkadia* e explica que a expressão *Schattiger Hain* aparece como nota cênica a indicar o sentido da transformação do cenário. A escolha de Schöne, que batiza a cena como *Arcádia*, justifica-se por ser um termo topológica e ideologicamente adequado ao espaço “fantasmagoricamente utópico” dessa cena.

Além da referência ao arcadismo, Albrecht Schöne nota como entre os versos 9678 e 9679, se inicia um jogo melódico entre os personagens acompanhado de uma música – como se deixa ver nas notas de cena.

(Da gruta ressoa encantadora melodia de instrumentos de corda. Todos ficam atentos e aparentam em breve íntima emoção. Daqui em diante até a marcação “pausa”, música com todas as vozes)

Com isso, a cena acaba assumindo um aspecto operístico e o texto a forma de um *libreto* (SCHÖNE, 2017, p. 620). Também a Ópera como realização máxima da arte erudita moderna é citada entre as formas literárias misturadas e condensadas no *Ato de Helena*. Capturada pela música, a cena abandona, portanto, seus contornos tradicionais e antigos para adequar-se a um contexto mais moderno e, portanto, “romântico” nesse sentido empregado por Schlegel.

Por fim, o personagem Eufóron, filho de Fausto com Helena empresta seu nome do personagem trágico filho de Helena com Aquiles, mas o que ele é, em realidade, é a figuração alegórica de um personagem histórico da literatura moderna, Lord Byron, como o próprio Goethe admite em conversas com Eckermann. Em 5 de julho de 1827, Goethe diz a respeito do desfecho do *Ato de Helena* “Com o tempo [...] veio-me a ideia daquele final com Lord Byron e Missolonghi” referindo-se a morte do poeta inglês em 1824 na batalha de Missolonghi, durante a Guerra de libertação da Grécia (1821-1829). Eufóron também morre tragicamente declarando Guerra ao cercamento militar em torno da Arcádia:

Eufóron: Sonhais sonhos de paz?
Sonhe a quem apraz
Guerra, glória, ressoe!
Vitória, atroe! (vv. 9835-9838).

Além disso, como personificação da poesia “que não se prende a nenhuma época, a nenhum lugar e a nenhuma pessoa” (ECKERMANN, 2016, p. 368) Eufóron, filho de Helena com Fausto é a um só tempo “clássico e romântico”, como Goethe descreve Byron na mesma conversa de 1827: “Byron não é nem antigo nem romântico, ele é como o próprio dia de hoje” (ECKERMANN, 2016, p. 252). Por isso Schöne pode afirmar que “Goethe buscou tornar transparente sua figura de Eufóron: por trás dela, nela e com ela, deve-se perceber o poeta inglês Byron” (SCHÖNE, 2017, p. 621). Esse espelhamento [*Spiegelung*] do personagem em

Byron tem uma série de significados. Ele é “o esportista, herói das mulheres, lutador da liberdade excêntrico que morreu cedo” (SCHÖNE, 2017, p. 621-622). Portanto, também a poesia moderna inglesa é chamada a tomar parte no terceiro ato do *Fausto*.

Com isso, o *Ato de Helena* condensa, assim, uma série de tradições poéticas, é uma espécie de *suma poética* na qual, ao todo...

Seis momentos da literatura mundial são cristalizados na *Helena* de Goethe: a tragédia grega, a canção de amor [*Minnesang*] alemã, a poesia de amor persa, a pastoral europeia, a ópera ítalo-germânica e a poesia inglesa moderna. Os versos de *Helena* soam para os conhecedores de Eurípides e Homero, Herinrich von Morungen, Hafiz, Tasso, Ovídio, Virgílio e Byron, como se [esses autores] estivessem presentes, recém-criados e inextricavelmente fundidos no cerne da tragédia do *Fausto*. (RÜDIGER, 1990, p. 116).

Ela é, nas palavras de Rüdiger uma “restauração de todas as coisas (Atos, 3:21) no processo mundial da literatura” e extrapola, assim, o sentido originalmente debatido entre Goethe e Schiller de um “casamento simbólico do espírito alemão e do grego” para apropriar tradições poéticas muito mais amplas, diversas e plurais. No entanto, se há algo de celebratório no conceito goetheano de literatura mundial, sua expressão dramática no ato de Helena leva a um certo problema. É muito difícil, mesmo impossível, que se identifiquem todas essas referências culturais a não ser por conhecedores altamente eruditos. O próprio Goethe brinca com isso ao dizer a Eckermann que seu ato de Helena daria trabalho para os filólogos no futuro.

Todos nós, leitores do ato, nos portamos um pouco como Helena, ouvindo “atônitos” os “múltiplos prodígios” (v. 9365) da literatura mundial açambarcados pelo autor e alguns poucos filólogos que os reconhecem. Assim como Helena, todos nós lemos e ouvimos em completo estranhamento cultural todos esses prodígios literários, tão longe de nossa sua cultura específica. Com a diferença, talvez, que o sentido de “pertencimento cultural” no século XXI faz cada vez menos sentido, à semelhança do que era a “literatura nacional” para Goethe.

Como diz Frederic Jameson a respeito do conceito de literatura mundial

O termo já bastante desgastado de Goethe tinha por objetivo designar a variedade de debates intelectuais que se tornaram visíveis e disponíveis nas situações históricas bastante distintas dos estados-nação que emergiram após as transições revolucionária e napoleônica. Sem dúvida,

nós também pretendemos com esse termo realizar algo semelhante ao acessar essas novas múltiplas situações nacionais, culturais e literárias às quais felizmente estamos todos expostos depois do fim do colonialismo. No entanto, essas situações já não são as mesmas; e na globalização somos confrontados não com a diferença, mas com a identidade, com um mundo de *padronização* [*standardization*] e dominação por parte do capitalismo multinacional para o qual nenhum tradicionalismo, “culturas locais”, “modernidades alternativas”, “regionalismos críticos”, ou variedade multicultural podem oferecer alternativa e cuja estrutura é alegoricamente expressa pela hegemonia do inglês como a *lingua franca* global no momento em que mesmo o significado do “literário” (e do velho sistema de belas artes) é questionado por todas as novas mídias. (JAMESON, 2019, p. 43).

Em outras palavras, para Jameson o “já desgastado” termo de Goethe, literatura mundial, teria hoje, no século XXI um sentido bastante distinto daquele empregado pelo próprio Goethe no contexto da cultura literária europeia (burguesa) em ascensão na primeira metade do século XIX. Lá, o que se valorizavam eram as “múltiplas tradições culturais” das nações europeias e asiáticas. Hoje, no entanto, a própria possibilidade desse encontro multicultural é posta em dúvida pela lógica *padronizante e hegemônica* do capitalismo cultural – a que Jameson designou em outro momento com o termo “pós-modernidade”. Trocando em miúdos, qualquer leitor de literatura no mundo contemporâneo é tão estranho à sua própria cultura quanto a das demais.

No entanto, e se os dois contextos expressos por Jameson não forem tão diferentes entre si? E se também na época de Goethe a literatura mundial já dava sinais de sua profunda ambiguidade: ao mesmo tempo em que ela emergia como a celebração cultural das diversas formas e tradições, “a restauração de todas as coisas no processo mundial da literatura” como quer Rüdiger, ao mesmo tempo que essa restauração, diferentemente daquela mencionada no livro de *Atos*, é acessível de maneira restritiva a apenas uns poucos leitores especializados, eruditos e, portanto, pertencentes à elite cultural europeia? Não é exatamente esse o sentido do *Ato de Helena*? Quando a união amorosa de todas as formas poéticas se torna possível, ela é ao mesmo tempo condicionada por um ambiente idílico e árcade de erudição, inacessível aos que ficaram de fora da arcádia.

4.1.3 Estranhamento no Terceiro Ato

Se o ato de Helena é a “restauração de todas as coisas”, isso é, de todas as tradições literárias, essa restauração ocorre num contexto de absoluto estranhamento cultural imposto pela lógica padronizante e hegemônica do capitalismo internacional. O *Ato de Helena* é o retorno de todas as tradições em condições culturais de estranhamento. Não por acaso, Marx e Engels se debruçam sobre o conceito goetheano de literatura mundial justamente na sua mais icônica obra política, o *Manifesto do Partido Comunista*.

Pela exploração do mercado mundial, a burguesia imprime um caráter cosmopolita à produção e ao consumo em todos os países. Para o desespero dos reacionários, ela roubou da indústria sua base nacional. As velhas indústrias nacionais foram destruídas e continuam a ser destruídas diariamente. São suplantadas por novas indústrias, cuja introdução se torna uma questão vital para todas as nações civilizadas – indústrias que já não empregam matérias-primas nacionais, mas sim, matérias-primas vindas das regiões mais distantes, e cujos produtos se consomem não somente no próprio país, mas em todas as partes do mundo. Ao invés das antigas necessidades, satisfeitas pelos produtos nacionais, surgem novas demandas, que reclamam para sua satisfação os produtos das regiões mais longínquas e de climas os mais diversos. No lugar do antigo isolamento de regiões e nações autossuficientes, desenvolvem-se um intercâmbio universal e uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se patrimônio comum. A estreiteza e a unilateralidade nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das numerosas literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura mundial. (MEW, IV, p. 466).

A percepção de que os problemas da estética moderna e sua literatura estão diretamente relacionados com a constituição da sociedade moderna, cuja principal característica é a fragmentação e seu correspondente estranhamento, já está em Schiller. Schiller, segundo Lukács em sua *Schillers Theorie der Modernen Literatur [Schiller e a Teoria da Literatura Moderna]* (LUKÁCS, 1967, p. 76-109), é uma espécie de “precursor de Hegel”, que, em sua estética, deriva as formas essenciais da estética moderna das formas jurídicas morais e políticas da sociedade burguesa.¹⁰⁵

O ato havia sido concebido originalmente como uma espécie de ápice da segunda parte da tragédia, antes ainda da publicação do *Fausto I*, numa carta de 13 de setembro de 1800, Schiller escreve a Goethe parabenizando pelo passo dado

¹⁰⁵ “Schiller é o precursor de Hegel na *Estética* no sentido de que as importantes determinações sociais da vida burguesa são básicas para suas categorias estéticas” (LUKÁCS, 1967, p.77).

por Goethe havia tomado em seu Fausto, com a conclusão do seu *Fragmento de Helena*.

Desejo-lhe sorte no passo que deu [na composição de] seu *Fausto*. Não deixe, porém, que lhe incomode o pensamento de que seria uma vergonha barbarizar as situações e figuras do belo quando quer que ocorram. Isso pode lhe acontecer com mais frequência na segunda parte do Fausto, e seria bom silenciar de uma vez por todas sua consciência [Gewissen] poética a esse respeito. A barbárie do tratamento, que lhe é imposta pelo espírito do todo, não pode destruir a forma superior ou superar o belo, mas apenas especificá-lo de um modo diferente e prepará-los para uma nova faculdade da alma [Seelenvermögen]. Justamente os motivos do nobre e do sofisticado [das Höhere und Vornehmere], podem conferir a obra um encanto próprio e Helena é um símbolo, nessa peça, de todas as formas belas que nela se perderão. É uma vantagem muito importante ir conscientemente do mais puro para o impuro, ao invés de buscar a partir do impuro, a ascensão ao puro, como acontece com todo o restante de nós, bárbaros. O senhor deve valer-se em toda parte de seu *Fausto* do seu direito fáustico [Faustrecht].¹⁰⁶ (BaG, I, p. 351-352).

Nessa carta, Schiller revela sua percepção de um estranhamento inerente à aparição das formas estéticas do belo e suas situações no contexto da “barbárie do tratamento” que o tema fáustico impõe a seu poeta, o “espírito do todo”, isso é, da obra. Para Schiller, Goethe deveria “livrar-se de uma vez por todas” de qualquer tipo de má consciência a respeito de uma tal “barbarização” [Verbarbarisierung] dos motivos “nobres e sofisticados”. Essa barbarização, em que pese “possa acontecer com mais frequência na segunda parte do Fausto” do que seu autor poderia supor, ainda assim não é capaz de “destruir ou superar” a beleza das formas estéticas superiores, isso é, clássicas ou antigas.

Schiller percebe, portanto, na imagem do casamento de Fausto com Helena, o estranhamento entre a heroína, qualificada como “símbolo” das formas do belo e um contexto barbarizante moderno, o que se percebe na sugestão de Schiller ao referir-se a “todos nós” como bárbaros. Porém, se Helena é um símbolo das formas belas, ela é um símbolo das formas do belo que “se perderão” ao longo da ação fáustica. E mais, Goethe tem um “direito fáustico” a essa barbarização de Helena e das demais situações em que algo semelhante ocorra.

Schiller opõe ainda dois movimentos: primeiramente um mais corriqueiro, que Schiller diz ser o que acontece a “todos nós, bárbaros” que é partir do impuro e

¹⁰⁶ Traduzi aqui *Faustrecht* como “direito fáustico” para não perder a literalidade da expressão. Mas na realidade o termo designa um conceito da filosofia jurídica, nomeadamente o do monopólio da violência ou direito de punir. Schiller faz um trocadilho com o suposto direito que Goethe teria de punir com violência as imagens da beleza clássica.

ascender ao puro, o que remete ao seu ideal de formação individual expresso em sua *Educação Estética*; em segundo lugar o “direito fáustico” que Goethe teria de partir do puro para “descer” ao impuro, o que, segundo Schiller, pode ser uma “vantagem muito importante” se Goethe o fizer de modo “consciente”.

Tudo parece indicar que o “direito fáustico” de Goethe, segundo essa carta, consistiria no direito à problematização histórica do uso simbólico das formas belas clássicas, ou gregas, num contexto moderno e, portanto, “bárbaro”. Isso é, a reaparição dos ideais éticos e estéticos das sociedades já há muito desaparecidas, num contexto completamente estranho.

Dorothea Lohmeyer se debruçou sobre esse tema em seu *Faust und die Welt*:

No terceiro ato, essa Helena mítica é capturada [*gefaßt*] como fenômeno operante na história ocidental. Ela é a ideia de uma bela existência humana, certa vez bem-sucedida na Grécia, mas que agora continua a funcionar historicamente como um princípio formativo [*bildendes Prinzip*] da cultura moderna. (LOHMEYER, 1977, p. 284).

Helena, cuja “lei da vida é subjugar os povos estrangeiros pelo deleite” (LOHMEYER, 1977, p. 285), no terceiro ato do *Fausto II* aparece como a figura do “renascimento da beleza antiga” no mundo moderno. Nesse renascimento, porém, Helena aparecerá em sua forma invertida, não mais como aquela que subjuga os povos estrangeiros, mas como aquela que será subjugada pelo mundo moderno. O vínculo de amor entre a princesa da antiguidade e o cavaleiro medieval corresponde ao processo histórico por meio do qual “acontece o apoderamento [*Ergreifen*] da força criativa [*Formkraft*] da antiguidade” pela “moderna cultura europeia” (LOHMEYER, 1977, p. 288).

Isso só será possível, entretanto, porque, ainda segundo Lohmeyer, “Helena não [...] aparece aqui sob a forma que lhe pertence”. O uso formal da métrica poética antiga como os trímeros jâmbicos (vv. 8488-8515), dos anapestos (vv. 8516-8526) e da temática trágica, não são modos pelos quais Goethe recria uma tragédia antiga de maneira exata e fiel. Pelo contrário, Goethe usa as formas de modo pensado para colocar Helena num contexto estranho à sua origem. O próprio retorno do antigo na história ocidental, é evidentemente imperfeito. O modo de vida ético e estético da antiguidade clássica está perdido para sempre, e o que o mundo

moderno ou “bárbaro”, segundo Schiller, pode fazer é apreender as formas da antiguidade num contexto estranho. É tornar essas imagens do antigo em imagens estranhas em si mesmas, cujo contexto histórico está para sempre perdido.

Helena, portanto, como símbolo das formas belas tem de passar por um duplo processo de estranhamento. Primeiramente ela toma consciência da estranheza da realidade que a cerca, o que não se deixa reconhecer de imediato. Num segundo momento, Helena tem de passar por um estranhamento de si, como imagem de uma antiguidade que não pode mais voltar a ser o que foi no passado, uma perda da identidade e da consciência de si. Ambas as formas de estranhamento serão provocadas pelo personagem Mefisto-Fórquias, ninguém menos que Mefistófeles trajando a máscara da fealdade. Mefisto-Fórquias representa, aqui “a consciência histórica” no sentido de “superação da atualidade criativa do passado”, como “consciência do tempo” presente. (LOHMEYER, 1977, p. 289-292).

4.1.4 Oestranhamento com o passado

Helena entra em cena no terceiro ato, juntamente com um Coro de servas e uma corifeia – a líder do Coro -, Pantalis. Nesse ingresso cênico, Helena entoia um canto em que narra seu regresso de Troia.

Helena: Muito admirada e odiada muito, eu, Helena,
Da praia venho, onde, pouco antes, abordáramos,
Entontecidas com o balanço ainda das vagas
Que das plainas da Frígia às pátrias enseadas,
Graças à força de Euro e ao favor de Posidão,
Sobre eriçadas, altas cristas nos trouxeram. (vv. 8488-8493)

Nesse discurso, Helena narra seu retorno de Troia como se fosse um episódio no passado recente. O desembarque nas praias de sua terra natal, Esparta, aconteceu, segundo ela pouco antes do evento presente.¹⁰⁷ No entanto, isso é apenas uma confusão que se passa na consciência de Helena, em sua impressão subjetiva. Lohmeyer afirma que nessa cena as situações individuais parecem antigas, mas o são “apenas como motivos isolados” já que, vistas em seu contexto mais amplo, revelam seu estranhamento com o moderno. Assim, nesse momento inicial, Helena, de fato, desembarca em Esparta, mas não logo após a

¹⁰⁷ No original, “wo wir erst gelandet sind” (v. 8489).

guerra de Troia, como ela pensa, mas nos tempos de Fausto e Mefistófeles. “A ausência troiana de Helena torna-se um outro [tipo] de ausência” (LOHMEYER, 1977, p. 294), não geográfica, mas histórica.

O primeiro estranhamento de Helena, portanto, diz respeito à consciência dessa ausência histórica ou, em outras palavras, ao fato de que, contrariamente ao que pensa, ela esteve ausente não por 10, mas por três mil anos. Isso ocorre em seu regresso ao espaço físico em que pisa, indicado pelo título da cena, *Diante do Palácio de Menelau em Esparta*. O palácio, que é de Menelau apenas porque, ao casar-se com Helena, tornou-se seu senhor é, na origem propriedade do pai de Helena, Tíndaro¹⁰⁸. Nele, Helena passou sua infância, ao lado da irmã Clitemnestra e dos irmãos Pólux e Castor e, ao retornar à terra pátria, seu primeiro desejo é ingressar no palácio, o que, como veremos, será a ocasião do primeiro estranhamento.

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.
Abri-vos, ora, a fim de que fielmente eu cumpra
Urgente ordem do rei, como a uma esposa cabe.
Deixai que eu entre! E permaneça atrás de mim
Tudo o que fatalmente até hoje me assediou. (vv. 8496-8509).

Determinada, Helena caminha em direção aos pórticos do solar “com firme passo” enquanto o Coro das servas, canta a alegria desse reencontro exaltando-o com “júbilo” e, ao mesmo tempo, lançando ao longe toda a lástima, toda a lamentação. Assim, fruem as servas, juntamente com a senhora, o regresso “ainda que tardio”, às memórias da infância heroica.

Coro: Oh, lançai, vós, irmãs,
Tristes cativas, vós,
Toda a lástima ao longe;
Fruí de vossa ama o júbilo,
Fruí, pois, de Helena o júbilo,
Que da paterna casa ela,
Num regresso embora tardio,

¹⁰⁸ Segundo a mitologia, Helena era filha de Zeus com Leda, a esposa de Tíndaro. No entanto, aqui, ela se refere a Tíndaro como pai.

Mas com tanto mais firme passo,
Já, alegre se aproxima. (vv. 8610-8618).

Porém, enquanto o coro de servas exalta alegremente o reencontro, a corifeia, Pantális, nota o retorno de Helena com feição visivelmente abalada e em “acelerado passo” de dentro dos portões do solar. Chamando a atenção das demais para a expressão da rainha, pergunta-se Pantális: o que deve ter surgido “dos átrios do palácio”, que tamanha repulsa possa ter causado Helena? Afinal, a rainha de deixou “gravar” em sua feição a “nobre indignação” e o “espanto” por algo – não se sabe o quê – que avisou dentro dos batentes do paço.

Pantális: Deixai do canto o rumo orlado de alegria
E aos batentes da porta o vosso olhar volvei!
Mas que estou vendo, irmãs? Não retorna a Rainha
A nós com impetuoso e acelerado passo?
Grande Rainha, que houve? Em vez de saudação
Que foi que te surgiu, nos átrios de teu paço,
Que assim te perturbou? O que era? Não o ocultas;
Pois vejo-te gravada a repulsão na fronte,
E nobre indignação, em luta com o espanto. (vv. 8638-8646).

Em resposta, Helena narra o que nada viu da vida corriqueira de um palácio nos espaços interiores. Nenhum som corria “dos vestibulos”, nenhum trabalho diligente de servos ou governantas. O palácio estava vazio, escuro e silencioso.

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,
Nem me surgiu à vista serva ou governanta,
Das que usam dispensar ao hóspede a acolhida. (vv. 8667-8673).

O que Helena encontra nos espaços interiores da fortaleza, não é o palácio de Menelau, mas apenas as suas ruínas. O pavor que sente em sua expressão de “nobre indignação”, como diz Pantális, decorre do estranhamento em relação à memória do lar paterno, que agora é apenas um “palácio abandonado”. Nesse estranhamento se revela o primeiro indício do “sentido moderno” escondido por trás da aparente antiguidade do espaço cênico.

Esses indícios, aliás, vão se tornando mais fortes, a partir da entrada em cena de Mefistófeles que veste a máscara das antigas Fórquias, figuras da fealdade no mundo clássico. Por hora, vejamos como entra em cena essa figura de Mefisto-Fórquias. Helena, que não vê nenhum sinal de vida ativa no palácio, vê, porém, o

vulto estranho de uma “grande mulher” que, imperturbável, não responde aos seus chamados de rainha, agravando seu terror e o estranhamento.

Mas quando me acerquei do foco da lareira,
Junto aos montões de extintas, mornas cinzas vi,
No chão sentada, envolta em véus, que mulher grande!
Adormecida, não; como que meditando.
Com voz autoritária a chamo à atividade,
Nela a Intendente presumindo que, ao partir,
Estacionara ali a previsão do esposo.
Queda-se ela, ainda assim, imóvel e encoberta,
Mas como insisto, finalmente estende a destra,
Como que a repelir-me do átrio da lareira. (vv. 8673-8682).

Nesse momento, Fórcuias aparece nos pórticos, e entabula uma conversa com o Coro, trocando injúrias com as servas de Helena. O assunto da conversa esticomítica entre Fórcuias e o Coro é a origem genealógica da persona que se representa na máscara mefistofélica, a que Lohmeyer chama de “desmascaramento biográfico”. O Coro refere-se a Fórcuias como filha de Érebo e da Noite (v. 8812) e assim, “a desmascara como neta do Caos” (LOHMEYER, 1977, p. 295) e, portanto, aparentada com as forças da morte e da destruição.

Assim, quando Fórcuias surge “na soleira, entre as alas da porta” como se mostra nas notas cênicas entre o verso 8696 e o verso 8697, ela se interpõe como princípio da morte e da destruição entre Helena e o palácio de seu pai, isso é, entre a heroína e seu passado antigo. Para Lohmeyer, é como se ela interpelasse Helena dizendo “aqui você já não pode mais entrar. A casa do seu velho pai, para a qual você pretende voltar, está morta!” (LOHMEYER, 1977, p. 296). Pois, não apenas “torna-se o palácio um símbolo da casa paterna abandonada”, mas, mais do que isso, uma *alegoriada* antiguidade histórica para sempre morta.¹⁰⁹

Quando Fórcuias explica a Helena a razão de sua presença no Palácio, referindo-se ao momento em que Menelau trouxe-a como cativa de um espólio conquistado na ilha de Creta (vv. 8864-8865), fica claro que ela foi investida como guardiã do Palácio (v. 8867) no lugar de Menelau. A história é fantástica não apenas porque, segundo o professor Marcus Mazzari, “Fórcuias inventa um passado para si” (MAZZARI in: GOETHE, 2007, p. 589) e Helena acredita, mas sobretudo porque ela faz de Menelau um personagem que excede o sentido do personagem mítico

¹⁰⁹ Assim como autores anteriores a Goethe, como Winckelmann, Dorothea Lohmeyer não distingue estritamente entre símbolo e alegoria, em que pese seja uma das maiores referências da alegorese faustiana.

individual. O Rei de Esparta assume “o nome do personagem nacional grego [*griechischer Volkscharacter*]” do passado. “No ato de Helena, Menelau designa a cultura grega [*Griechentum*] histórica em geral”, diz Lohmeyer (LOHMEYER, 1977, p.299). Com isso, Fórcuias acaba revelando que ele está ausente do palácio, porque justamente sua presença não é mais possível, pois Menelau “se refere à ausência dos tempos antigos, seu passado [*Vergangensein*]” como ultrapassado (LOHMEYER, 1977, p.296).

4.1.5 Helena alegórica

A primeira forma do estranhamento de Helena, é justamente seu retorno num contexto histórico estranho moderno e estranho ou, como diria Schiller, “barbarizado”. Mefistófeles assume, sob a máscara de Fórcuias, a consciência do passado histórico da antiguidade, obsoleto. O segundo estranhamento de Helena ocorre em relação a sua própria autoconsciência, ou à consciência de sua identidade como indivíduo.

Afinal, Helena não pode mais retornar à casa do pai, porque não pode mais retornar à antiguidade histórica. O que Lohmeyer chama de a “errância de sua peregrinação troiana” deve transformar-se numa nova forma de existência moderna, e seu novo “ser-aí histórico” (LOHMEYER, 1977, p. 299). Para tanto, Helena deve tomar consciência de que não está retornando de Troia, mas do que Lohmeyer chama de “Hades da memória poética” da consciência moderna, um subterrâneo das imagens poéticas, cuja errância significa sua inconsistência histórica.

Nesse sentido,

Os acontecimentos da cena de Esparta descrevem uma sequência de passos que Helena deve dar para transformar a consciência de sua existência pós-troiana no discernimento de que ela é uma ideia, um fenômeno primordial da beleza grega, cuja lei é viver estabelecendo conexões estranhas com a história e, atizando um novo amor, imiscuir-se em um novo ser-aí efetivo. (LOHMEYER, 1977, p. 300).

Em outras palavras, por meio do estranhamento em relação a sua própria identidade, Helena perceberá que não é um indivíduo, mas uma ideia, um arquétipo ou símbolo do belo. Mais do que isso, esse ideal de beleza tem como “lei”, segundo Lohmeyer, o “estabelecimento de conexões estranhas com a história”, o que quer

dizer uma relação de estranhamento histórico marcada pela necessidade de adaptação em épocas históricas distintas de sua origem.

Quem opera essa transformação da consciência e provoca, portanto, o estranhamento identitário de Helena é, ninguém menos, do que Mefisto-Fórquias. Logo após explicar a mencionada razão de sua captura em Creta, Fórcuias refere-se ao acontecimento concomitante do rapto de Helena por Páris. Isso provoca em Helena, uma repulsa em relação à memória de sua iniquidade.

Fórquias: Mas quando, ausente, conquistou de Creta a herança,
Na solidão surgiu-te o mais belo dos hóspedes.
Helena: Por que recordas hoje esta semivivez
E a horrível perdição que para mim dela adveio? (vv. 8860-8863).

A pergunta de Helena não apenas repele a reprovação moral de Fórcuias, mas tem o intuito de devolver a admoestação, lembrando a interlocutora que, não fosse seu infortúnio amoroso, Fórcuias não teria sido promovida a governanta do palácio (v. 8866), palácio, diz Fórcuias “Que abandonaras tu, rumo a Ílio, a urbe torreada, / E a inexauríveis gozos de amor” (vv. 8868-8869). A partir da resposta de Helena – “Não os evoques! De árduas mágoas derramou-se-me” (v. 8870), etc. – inicia-se o diálogo que dará ensejo ao estranhamento de si de Helena, uma vez que Mefisto-Fórcuias passa a referir-se à tradição mito-poética de Helena na literatura trágica antiga.

Fórquias: Mas narram que em visão dúplice apareceste,
Pois foste vista em Ílio e no Egito igualmente.
Helena: Não me atordoos de todo o senso alucinado;
Neste momento, até, ignoro quem eu seja (vv. 8872-8875).

A imagem do “duplo” de Helena, aparece na peça homônima de Eurípides, *Helena*, como uma imagem que salva Helena de sua indecência moral. Segundo essa versão mítica, a Helena que foi para Troia não foi a Helena real, mas um duplo. A Helena verdadeira teria, sim, fugido com outro homem, mas esse homem era Aquiles, com quem viveu por um tempo no Egito. O adultério segue existindo, mas, nessa versão, ao menos Helena não teria se deitado com um estrangeiro.

O diálogo procede até o exato momento em que Helena toma consciência de que sua identidade não é a de uma pessoa humana, mas um ídolo poético. Mais uma vez é Fórcuias quem provoca esse estranhamento por meio de outra citação mitológica dos destinos de Helena.

Fórquias: Dizem mais que: deixando o reino vão das sombras,
Aquiles vinculou-se a ti, ardorosamente!
Que antes te amara já, contra a ordem do destino.
Helena: Eu, como sombra, vinculei-me a ele, outra sombra.
Um sonho foi, dizem-no as próprias palavras;
Desmaio, e sombra torno-me eu, para mim mesma. (vv. 8876-8881).

A palavra original, traduzida por Jenny Klabin Segal como sombra, é, na verdade, *Idol*¹¹⁰, e aqui se realiza a transformação da consciência de si de Helena. Como ídolo, a vida de Helena com Aquiles não passou de um sonho sem substância real. Essa confrontação com um passado mítico em vez de biográfico, é a causa de seu desmaio, “símbolo de sua perda de si” (LOHMEYER, 1977, p. 304), o que prepara a transição para a nova forma ou “ser-aí” de Helena.

O desmaio de Helena, divide a primeira cena em duas partes, sendo a primeira seu estranhamento com o passado, e a segunda a preparação de seu ser-aí no mundo moderno, o “imiscuir-se em um novo ser-aí moderno” de Lohmeyer. A partir da nova consciência de sua condição ideal ou mítica, Helena buscará a adequação a nova realidade histórica, no encontro amoroso com Fausto em seu burgo medieval. Até que, finalmente, Helena aparecerá cativa num castelo gótico!

Quando Helena retorna a si, *Fórquias* entabula um discurso sobre sua condição de consciência moderna. Diz: “Tenha o rótulo, eu, de feia, sei, embora, amar o Belo” (v. 8912). A frase é especialmente significativa, tomando-se em conta aquela ideia schilleriana do “bárbaro” ou moderno, que almeja sua elevação ao nobre e o sofisticado, isso é, ao clássico. Pois

É aqui que reside todo o regresso neoclássico da era moderna à Grecidade [*Griechentum*]. Mesmo nessa distância produzida pela “idealização” – por assim dizer, pelo estranhamento de Helena consigo mesma – Mefisto se expressa em sua qualidade histórica de consciência moderna. (LOHMEYER, 1977, p. 305).

Assim, a conversa continua, alegórica, a respeito da reverência dessa consciência moderna, dita “feia”, em relação à beleza antiga. *Fórquias*, então, assume o papel de serva de Helena, pondo-se às suas ordens: “Teu olhar nos diz que ordenas: o que ordenas? Fala, pois” (v. 8918). Ao que responde Helena com uma ordem: que prepare um sacrifício, como lhe ordenara Menelau, não sem antes reconciliar-se com suas demais servas, os membros do Coro.

¹¹⁰ “Ich als Idol, ihm dem Idol verband ich mich. / War ein Traum, so sagen ja die Worte selbst. / Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol” (vv. 8879-8881)

O que se segue é a revelação de que as vítimas do sacrifício são ninguém menos do que a própria Helena e seu Coro de servas:

Fórquias: Tudo em casa se acha pronto, trípode, urnas, faca afiada,
Para o incensamento, o asperges; falta só indicar a vítima.
Helena: Não me disse o rei qual era.
Fórquias: Não to disse? Oh! Não funesto!
Helena: De que horror te sentes presa?
Fórquias: Tu, Rainha és a indicada!
Helena: Eu?
Fórquias: Sim; e estas!
Coro: Altos deuses! (vv. 8921-8925)

Se o motivo do palácio abandonado é a primeira imagem onde a modernidade da cena se esconde por trás da aparência de sua antiguidade, o motivo da vitimização ou sacrifício de Helena e do Coro de servas, é o segundo. Pois, tomando consciência de sua idealidade mito-poética, de que não é, como pensava, um ser humano “biográfico”, Helena está sujeita ao Hades, isso é, ao reino dos mortos, ao perecimento.

No motivo mítico do sacrifício encontra o poeta a imagem, na qual ele pode dizer: Helena, tal como ela aqui aparece, na consciência de sua vida antiga, pertence aos mortos. No entanto, quando ela compreende que tem que ser sacrificada nessa consciência, ela encontra a possibilidade de retornar. (LOHMEYER, 1977, p. 299).

É aqui que Mefistófeles, o grande “facilitador” de soluções para problemas que ele mesmo cria, oferece a Helena e suas servas, sob a máscara antiga, uma saída. Fórquias conta que nos “inúmeros anos” em que ficou abandonado o “monte Taígeto” (v. 8996), que Marcos Mazzari esclarece como “uma cadeia de montanhas no Peloponeso” de “2400 metros em seu cume mais elevado”, erigiu-se um “inexpugnável burgo” (v. 9001). O burgo, erigido por um “povo ousado” [*kühnes Geschlecht*] tem por chefe Fausto (v. 9006) e foi construído ao melhor estilo gótico:

De fora é vê-lo; ao céu se eleva arremessado!
Tão rígido, ajustado, límpido como o aço.
Subir lá-ora! O pensamento, até escorrega!
E dentro é a vastidão de pátios circundados
De construções de toda espécie e uso. (vv. 9023-9027)

À descrição do exótico burgo medieval em pleno Peloponeso, conclui Fórquias: “podeis dançar lá!” (v. 9044), sugerindo que Helena e suas servas se evadam para o Burgo. Ao que o Coro indaga: “Como? Há lá quem dance?” (v.

9044). É então que Mefisto-Fórquias descreve o Fausto comparando-o a Páris, insinuando, portanto, que Helena possa tomá-lo por amante:

Fórquias: Se há!
Uma hoste loura de mancebos fluorescentes.
Aroma igual de juventude, emanava-o
Só Páris, quando ousou chegar-se à Rainha. (vv. 9045-9047).¹¹¹

Inquieta, Helena pede que Fórquias seja mais clara a respeito do que sugere: “Sais do papel; conclui! Dize a última palavra!” (v. 9049).¹¹² Só então sugere Fórquias que Helena se mude para o burgo medieval, de modo a evitar o sacrifício: “Dize um sim claro e firme, / E te circundo já com aquele burgo” (v. 9050). E, no entanto, Mefisto-Fórquias não sai do papel como lhe ordena Helena. Ao contrário, ao som de “trombetas à distância”, como se lê na nota cênica do verso 9062, que trazem pavor ao Coro e a Helena, age o diabo como se a chegada de Menelau fosse iminente: “Sê, meu amo e rei, bem-vindo, de bom grado presto contas” (v. 9068). Tudo indica que é só um truque para intimidar o Coro das troianas e Helena¹¹³. A intimidação funciona e, na cena seguinte estão todas circundadas pelos muros do castelo medieval de Fausto.

4.1.6 Helena na Idade Média

Helena e suas escravas aparecem, então, em um burgo medieval, em plena Grécia. No Paralipômeneo 84, Goethe revela que tinha em mente os castelos do vale do Reno como modelo arquitetônico da fortaleza de Fausto (GOETHE, 2017, p.

¹¹¹ A menção a Fausto como uma espécie de novo Páris remete ao conto de juventude *O novo Páris: um conto de menino*, presente na sua autobiografia *Poesia e Verdade* (GOETHE, 2017, p. 73 e ss).

¹¹² Ainda no âmbito da relação Fausto-Páris, esse verso coloca a cena em relação com a primeira evocação de Helena em que Fausto dirige o espetáculo do rapto de Helena por Páris, encenado diante do Corte do Imperador Romano-Germânico, que analisaremos mais adiante. Nessa ocasião, Fausto acaba apaixonado pela imagem que cria à moda de um Pigmaleão moderno. Nesse contexto, é Mefistófeles quem grita para o Fausto: “Controla-te, homem, do Papel não saias!” (v. 6501). Ora, lá, Mefisto se posiciona como a consciência da irrealidade do espetáculo, como aqui do anacronismo dos acontecimentos. Entretanto, lá, era imperativo que Fausto se mantivesse no papel, isso é, de diretor de um espetáculo cênico fantasmagórico ficcional, de um teatro. Aqui, é Helena que, para ter clareza da proposta de Fórquias pede-a que “saia do papel”, isso é, deixe de lado a elegia do Castelo Medieval e seu Senhor e vá direto ao ponto, explicitando o plano para que Helena fuja do sacrifício ordenado por Menelau.

¹¹³ Segundo Albrecht Schöne, Mefistófeles “discursa como se o mortífero Menelau já estivesse presente”, mas apenas para “intimidar as troianas” com intuito de “conduzir Helena para o castelo de Fausto” (SCHÖNE, 2017, p. 605)

666). Não apenas pela icônica arquitetura gótica das fortificações, mas porque o vale do Reno “simboliza para o poeta um lugar onde a antiguidade (nesse caso, romana) e o medieval (germânico) se interpenetram”. O novo espaço cênico de Helena e suas escravas, no *Pátio Interior de uma Fortaleza* (segunda cena do terceiro ato) constitui “um símbolo histórico para a adaptação da antiguidade ao norte medieval” (LOHMEYER, 1977, p. 313).

No entanto, na versão final do *Ato de Helena*, Goethe optou por outro modelo histórico dessa adaptação. É no contexto da descrição mefistofélica do Castelo e seus habitantes que o diabo conta a história dos “muitos anos” (v. 8995) em que o monte Taígeto ficou abandonado (v. 8997) enquanto Menelau, Rei de Esparta, se engajava na guerra aos troianos pelo resgate de Helena. Trata-se de um dado histórico que, no alto do monte Taígeto, no Peloponeso bem próximo de Esparta, se encontra, de fato, um castelo francês, construído sobre instruções de Guilherme de Champlitte, nobre franco engajado na Quarta Cruzada e que viveu entre 1160 e 1209. O Castelo de Mistra, como é conhecido, foi a sede do primeiro principado da Acaia, fundado por ocasião da guerra, no curso da referida cruzada, contra o Império Romano do Oriente.¹¹⁴

O que é curioso é que Mefistófeles, ao descrever o castelo aponta sua localização “atrás de Esparta ao norte” [*hinter Sparta nordwärts*] (v. 8996), o que é impreciso, pois o Taígeto e seu burgo francês se localizam exatamente a oeste de Esparta. Mais uma vez a argúcia de Lohmeyer é capaz de resumir nessa descrição a intenção de Goethe com as referências históricas nessa segunda parte da cena *Pátio Interior de Uma Fortaleza*:

O ato trabalha, portanto, com a história como seus dados poéticos; em vez de imagens inventadas, aparecem fatos históricos. Assim o castelo de Fausto é inconcebível sem o fato histórico de Mistra na Grécia, bem nas proximidades de Esparta. No entanto o castelo francês é entendido como um lugar simbólico onde a união das forças formadoras da cultura [moderna] se tornaram realidade histórica. Porque o castelo de Fausto é inspirado por um fato histórico que, por sua vez, tornou-se símbolo da conexão entre o norte medieval e a antiguidade do sul [da Europa], por esse motivo ele [o castelo de Fausto] está localizado ao norte do antigo palácio. (LOHMEYER, 1977, p. 313).

¹¹⁴A quarta, bem como as demais Cruzadas, tinham por objetivo conquistar a Terra Santa do domínio muçulmano. Entretanto, no curso dos acontecimentos, houve um desvio de propósitos que levou Champlitte e outros membros da nobreza francesa como Godofredo Villehardouin a abrirem guerra contra a possessão bizantina das terras da península grega. O episódio, vitorioso para os francos, estabeleceu o principado da Acaia e, a um só tempo, cindiu a Igreja Católica em duas.

Em outras palavras, existe uma “relação espiritual-interpretativa com a realidade histórica” que determina o modo como Goethe se vale de episódios da história medieval para compor o ingresso de Helena ingressa no “novo ser-aí efetivo”, isso é, em sua nova vida como ídolo mito-poético, cercada pelo mundo medieval tardio. Esse novo pertencimento de Helena no mundo medieval e germânico, que a faz sentir-se uma estrangeira em sua própria terra natal, será inspirado por eventos históricos, mais sem preocupações com a observância estrita da cronicidade dos eventos, mas tomando-os como “dados poéticos” e alegóricos de sua composição. Vejamos antes, porém, como entra em cena essa história da conquista germânica do espaço helênico.

Logo no início da cena, a Corifeia, Pantális, narra os acontecimentos do Castelo e, desde logo, escancara a contradição com o palácio abandonado da cena anterior.

Corifeia: Do burgo que de cem torreões tornou-se um todo,
Procurando o amo a quem real saudação transmita.
Mas vê, lá, no alto, em pórticos, arcadas,
Em galerias, a correr daqui, de lá,
Célere já se move inúmera criadagem,
Prenúncio de condigno e hópito acolhimento. (vv. 9146-9151).

Esse palácio, ao contrário do antigo, está vivo. O movimento, em seu interior, é evidente, com criados correndo freneticamente a preparar a recepção hospitaleira a Helena e, ao que tudo indica, sob as ordens de um “amo”. Um grupo de Pajens desce as escadarias do Castelo com os adereços devidos à formalidade da acolhida. Os “mimos mais belos” encerram “Trono e degraus, / Tapete e assento, / Véus, reposteiros” e assim por diante (vv. 9165 e ss).

Se o palácio abandonado de Menelau indicava, antes, o passado irretornável da antiguidade clássica, a ausência não meramente física, mas temporal e cultural, esse palácio gótico, por outro, revela a viva contemporaneidade desse ser-aí germânico e medieval. Após o coro de Pajens, Fausto, seu amo, aparece adequadamente trajado, como indica-se nas notas cênicas (v. 9181):

FAUSTO(Terminada a descida do longo cortejo de pajens e escudeiros, ele aparece no alto da escada em traje de corte de cavaleiro da Idade Média, e desce os degraus com dignidade solene).

A dignidade e solenidade de Fausto não se mostra apenas no traje, tampouco no conteúdo das palavras que dirigirá a Helena, mas sobretudo na formação métrica dos versos. Essa é a ocasião também para o estranhamento histórico e cultural entre Fausto e Helena ganharem expressão poética, na construção rítmica dos versos. Como explica o professor Marcus Mazzari:

Fausto, “em traje de corte de cavaleiro da Idade Média, traz consigo o chamado “verso branco” não rimado e de cinco acentos (decassílabos na tradução de Jenny Klabin Segall). Ao encontro do trímero jâmbico, usado por Helena vem, portanto, o verso típico do drama clássico alemão, delineando-se assim um solene enlace “clássico-romântico” também dos sistemas métricos. Com os versos brancos, Fausto amolda-se ao discurso não rimado da rainha grega, mas lhe encurta o padrão métrico em um pé ou compasso (duas sílabas, na tradução). Helena acolhe essa aproximação com cortesia digna e, ao retomar a palavra, reduz também em um compasso a sua fala (MAZZARI in: GOETHE, 2007, pp. 635-637).

Fausto surge, porém, como uma alegoria do domínio germânico-medieval, por suas vestes de cavaleiro medieval, por seus versos brancos não rimados, como diz Mazzari, mas sobretudo pela força e pelo poder que representa ao trazer consigo o vigia da torre, o personagem Linceu, acorrentado como seu cativo. É o próprio Fausto quem explica que o dever de Linceu era anunciar com previsão a chegada da rainha de Esparta ao Castelo. Tendo falhado, merece morrer, mas Fausto pede a Helena que decida sobre o destino de seu servo:

Chegas: não o proclama ele; falhou
A insigne recepção a tão sumo hóspede
Devida. Em pena máxima incorreu.
Indigno da existência se mostrou.
No sangue, já, de morte merecida
Havia de jazer; mas só tu punes,
Só tu agracias, como te aprouber. (vv. 9206-9212).

Helena pede explicações ao vigia, que responde dizendo que se distraiu do seu dever ao contemplar tamanha beleza feminina, “a mulher sem par” (v. 9229) vinda do Sul [*im Süden auf*] (v. 9224). Helena, como era de se esperar, perdoa a falha de Linceu que age, aqui, como um substituto da corte que Fausto deve fazer a Helena. Absolvido o Linceu, Fausto assume esse papel, usando-se de metáforas de guerra para revelar sua “fragilidade” diante da beleza de Helena.

Fausto: Rainha, a um tempo só, contemplo atônito,
A exímia atiradora e o alvo atingido;
O arco que a flecha enviou, ferido aquele,
Dardo após dardo agora em mim acerta.
Sinto-os já, sussurrantes, a cruzarem-se,

Alígeros, pelo castelo e espaço.
Hoje que sou? De súbito em rebeldes
Meus fiéis transformas, tornas vulneráveis
Meus muros. Temo já que o meu exército
Só à dama invicta e viciosa obedeça. (vv. 9258-9267).

Nesse momento, retorna o Linceu agora com caixas de “tesouro imenso” [*allergrößter Schatz*] (v. 9313) que ele “deita aos pés” [*zu Füßen gebracht*] (v. 9315) de Helena em oferta como recompensa pelo seu erro e gratidão pelo perdão por ela concedido. Fausto o repreende dizendo que “afastasse rapidamente” [*Entferne schnell*] (v. 9333) o tesouro, sendo “supérfluo” [*unnütz*] (v. 9337) o presente uma vez que “Já dela é tudo o que encerra este paço” (vv. 9336-9337). Helena, então, convida Fausto a sentar-se perto dela, abrindo-se a corte do Cavaleiro:

Helena (a Fausto): Desejo conversar contigo, mas
Sobre ao meu lado! O assento vago pede
Do amo a presença, a assegurar-me o meu.
Fausto: Primeiro, digna-te, suma princesa,
Admitir meu fiel preto; que, de joelhos,
Eu beije a mão que me eleva ao teu lado; (vv. 9356-9361).

O preto [*Widmung*] (v. 9359) de Fausto, refere-se à “devoção medieval à mulher, uma homenagem cavaleiresca à obrigação de lealdade, aqui realizado com o beijo cerimonial da corte e combinado com a atribuição de poder” como explica Albrecht Schöne (2017, p. 611). Helena, portanto, cede às investidas de Fausto e este lhe devota seu amor formalmente, conforme o ritual cortês do medievo com um beijo nas costas da mão.

É então que acontece a união amorosa do casal e a tentativa de Helena de superar seu estranhamento com o burgo e seu Mestre por meio do aprendizado da nova “linguagem” [*Sprechart*] (v. 9372) germânica, aqui simbolizada nos versos rimados. Helena refere-se aos versos rimados que ouviu do Linceu – já que os de Fausto, até aqui, são versos brancos.¹¹⁵ Agora se dá o símbolo poético da união do casal com um jogo no qual Helena completa a rima de Fausto já prefigurado, como vimos, na história de Behramgur e Dilaram, da qual Goethe se apropriou em seu *Divã Ocidental-Oriental*.

Helena: Como hei de, à fala, eu dar tão linda nota?
Fausto: É fácil quando do íntimo nos brota.

¹¹⁵ As rimas do discurso do Linceu aparecem como “uma rima em bloco primeiro (vv. 9281 e ss: a b b a), depois rimas livres (vv. 9222 e ss: a b a b) e, por último, rimas emparelhadas (vv. 9273 e ss: a a b b)” (SCHÖNE, 2017, p. 611).

E quando de saudade a alma transborda,
Procura, vês...
Helena: quem com êxtase se acorda.
Fausto: Olvida o espírito a era, o tempo, a idade,
Só na hora está...
Helena: nossa felicidade.
Fausto: Caução, tesouro é, prêmio e possessão.
Quem há de confirmar-mo?
Helena: Minha mão. (vv. 9376-9384).

Nesse momento, em que finalmente se realiza a união amorosa entre a heroína clássica e o cavaleiro medieval, Mefisto-Fórquias retorna à cena, “entrando impetuosamente” como se lê nas notas cênicas (v. 9418). O “namorico” [*Tändeln*] (v. 9420) entre Fausto e Helena deve ser interrompido por força dos estrondos de armas de Guerra que se ouvem de fora do palácio. Trata-se, explica a Greia, de Menelau que se aproxima em “marcha veloz” (v. 9426) trazendo a Fausto o mesmo destino de Deífobo, irmão de Páris emasculado por Menelau durante a guerra troiana.

Fórquias (entrando impetuosamente): Soletrei lições de amor,
Saboreai-lhe, amando, o teor,
Desfolhai do idílio a flor,
Mas para isso o tempo é escasso.
Tremor surdo não sentis?
Da trompa o eco não ouvis?
Chega à morte a grande passo.
Menelau marcha veloz,
Com legiões cai sobre vós;
À árdua luta arma teu braço!
Pelo vencedor cercado,
Qual Deífobo estraçoado,
Hás de expiar o doce abraço.
Hão de as jovens bambaleiar,
Para a Rainha, já, no altar
Se acha afiado o mortal aço. (vv. 9419-9434).

Essa reaparição inesperada de Fórquias lança Fausto num ambiente de Guerra que em tudo se contrasta com a imagem de “um sonho” no qual “somem-se tempo e lugar” (v. 9414) que o burgomestre Fausto atribui a seu enlace amoroso com Helena. Mefistófeles mais uma vez assume o papel de consciência histórica trazendo o casal para a realidade exterior do palácio, realidade essa da guerra e do conflito. Guerra e conflito já aparecem prefigurados, em realidade no discurso do Linceu quando, ao oferecer os tesouros a Helena, explica-lhe que se trata de espólios de guerra, mais especificamente da Guerra Santa que o ocidente travou

contra os povos muçulmanos e judeus durante as cruzadas: “Quando aqui viemos ter do Oriente, / Selou-se o fado do Ocidente” (vv. 9281-82).

A reaparição de Mefisto-Fórquias, portanto, divide a cena *Pátio Interior de Uma Fortaleza* em duas, sendo a primeira metade “sobre o novo impacto histórico de Helena na formação estética da Idade Média” e a segunda sobre o impacto desse ideal estético “na formação política da Idade Média” (LOHMEYER, 1977, p. 327). Em outras palavras, se na primeira parte da cena a paixão de Fausto por Helena representa alegoricamente o encanto do homem medieval pela arte da antiguidade greco-romana, a segunda parte da cena, introduzida com o alarme militar de Mefisto-Fórquias, representa as influências dessa nova descoberta na conquista territorial e política da península grega durante sucessivos movimentos históricos de cerco militar da região por parte dos povos germânicos do medievo.

É assim que Fausto agrêmia seus senhores de guerra [*Heerführer*] em decorrência do alarme mefistofélico, com versos que evocam a analogia histórica com o movimento das cruzadas. Refere-se a seus generais como “Vós, brotos juvenis do Norte, / Vós, flora varonil do Leste”(vv. 9448-9449) e procede a determinar um plano de conquista territorial do Peloponeso que remonta às sucessivas conquistas históricas de diferentes povos germânicos sobre a península: os germanos, os godos, os francos, os saxões e os normandos.

Germano! Sobre ti recaia
Guardar os golfos de Corinto.
Godos, vós! Penhascais de Acaia
Cercai com férreo, marcial cinto.
Franco, à Élide! Saxão, é armares
Messênia com defesa sólida!
Normando, limpa tu os mares,
E reconstrói a magna Argólida.
Cada um, no lar, lá viva à farta,
O inimigo externo só persiga;
Mas sobre todos trone Esparta,
Da soberana sede antiga. (vv.9465-9477).

Cada um de seus generais se tornam duques (v. 9462) de uma região distinta do Peloponeso em razão dos favores militares prestados ao Generalíssimo Fausto que se estabelece em Esparta ao lado da Rainha Helena. À investidura

desses ducados nos versos anteriores correspondem, segundo Dorothea Lohmeyer, eventos históricos específicos.¹¹⁶

Independentemente dos modelos históricos que Lohmeyer busca para referenciar as cinco tribos germânicas encarnadas nos Senhores da Guerra de Fausto, o importante é que nesse movimento de conquista e repartição do Peloponeso, Goethe teria em mente o encontro entre as culturas medievais cristãs, das cinco tribos germânicas, e a ideia de uma antiguidade cultural que a partir do renascimento constituiria as duas principais heranças culturais da modernidade. A alegoria da união amorosa entre Fausto e Helena, é “iluminada”, por assim dizer, com a representação do movimento histórico de conquista e povoamento da Grécia na Idade Média pelos principais povos da Europa.

Nas cinco tribos, ele nomeia aqueles que se apoderaram do antigo solo imperial romano com a migração e seu movimento subsequente e que nessa qualidade são agora representativos das novas nações que herdaram o legado da antiguidade e representam [*ausmachen*] a unidade espiritual da Europa. Nas cinco tribos ele nomeia as cinco nações culturais europeias: nos povos germânicos os alemães, nos godos, os espanhóis, nos francos, os franceses, nos saxões, os ingleses e nos normandos, os italianos. A entrega do solo antigo torna-se assim o ato simbólico de feudalização [*Belehnung*] pelos povos medievais da antiguidade como sua herança comum, que os une em uma nova unidade: a Europa, unida na ideia de antiga humanidade. (LOHMEYER, 1977, p. 335).

Porém, se Helena encarna esse ideal de humanidade antiga em torno do qual a Europa se une, sua figura opera duas coisas distintas. Por um lado ela “enfeita [...] a dimensão terrena com um sentido elevado” (ZABKA, 1993, p. 98). Por outro, porém, ela também “encarna a limitação absoluta e negativa da particularidade violenta que destrói tudo o que é individual” (ZABKA, 1993, p. 97). Helena é, a um só tempo, a unidade ideal da cultura europeia e, por outro, a negação de toda determinação individual num mundo em fragmentação. Em outras palavras, Helena cumpre a função sacralizadora da realidade guerreira medieval.

¹¹⁶Assim, “o enfeudamento [*Belehnung*] poético dos Francos em Élis” sugere o estabelecimento da residência do cavaleiro “[Godofredo] de Villehardouin [...] após a conquista da Grécia, em Andrávida em Elis”. Assim, como o estabelecimento dos Saxões em Messênia remonta “à terceira cruzada e a Ricardo Coração de Leão” que em sua jornada estabeleceu-se provisoriamente na Messênia. O estabelecimento dos Godos na Acaia, refere-se à tropa mercenária de Andrônico III, no século XIV, quando o Império Bizantino requisitou a este “sua ajuda contra os turcos da Ásia Menor” em troca de seu estabelecimento na Acaia. Finalmente, o estabelecimento dos Normandos em Argolis refere-se ao episódio do “saque de Argolis” em 1146 sob o comando do rei normando Rogério II (LOHMEYER, 1977, p. 332). Menelau, que é uma alegoria da antiguidade na primeira cena, agora representa a possessão bizantina da península grega, cuja dinastia dominante ao tempo da quarta cruzada, levava o nome sugestivo de Paleólogos.

Isso é importante para a compreensão da cena seguinte, *Arcádia*, uma vez que a herança comum da antiguidade grega, será comum para todas as nações da Europa moderna, exceto para a própria Grécia. Helena cumpre, assim, a função de uma estrangeira em sua própria terra, ela encarna a noção de estranhamento.

4.2 Segunda Alegoria: AFantasma-Trama [*Gespenst-Gespinst*]

As primeiras cenas do primeiro ato do *Fausto II* representam a dissolução política de um Estado absolutista em crise de modo semelhante àquele com que Hegel descreve o retorno da substância ética das mãos do monarca absolutista para autoconsciência de seus súditos – o “heroísmo da adulação”. Também aqui os súditos do imperador são mais “fiéis” a seus próprios interesses pessoais do que ao *Kaiser* de modo que o mesmo processo que leva à crise da legitimidade do poder imperial é também aquele que leva ao surgimento histórico da riqueza moderna, o que se faz representar, de modo cômico e lúdico, com o tema da criação do papel moeda na quarta cena do primeiro ato.

Entretanto, o complexo de problemas políticos e econômicos do primeiro ato deve ser lido em conjunto com o tema do aparecimento da arte moderna, especificamente do teatro e da poesia, uma vez que as cenas finais do ato tratam da evocação cenográfica do casal Páris e Helena por Fausto diante da corte imperial.¹¹⁷ Não se trata de uma coexistência acidental ou fortuita, mas de um paralelismo ou analogia entre os assuntos econômico e estético do qual se podem encontrar diversas evidências textuais. Por exemplo, assim como o dinheiro é retirado das “entranhas da terra” (v. 6112), o resgate de Helena e Páris pela descida de Fausto ao Reino das Mães também ocorre “no fundo mais profundo subsolo” [*tiefsten, allertiefsten Grund*] (v. 6284). Tanto a riqueza futura do Imperador quanto o Reino das Mães são referidos como “sem limites” [*Grenzenlosen*] (v. 6113 e v. 6239) e misteriosos (vv. 6013 e 6416). Fausto, no papel de economista é designado “feiticeiro” [*Zauberer*] (v. 6114) e quando assume o papel de poeta e dramaturgo como “mago” [*Magier*] (v. 6436). Finalmente, na Mascarada a riqueza artificial que

¹¹⁷ Goethe toma essa ideia emprestado da própria história original do Fausto de 1587, quando o Imperador pede ao Fausto que lhe mostre Alexandre o Grande e sua esposa, vivos e em seu palácio.

Fausto mostra aos foliões é referida como uma *Flammengaukelspiel* [“malabarismo com fogo”] (v. 5987) e a aparição de Helena e Páris como uma *Fratzengeisterspiel* [“espectral palhaçada”] (v. 5646).

Tal analogia entre economia e arte aparece ainda explicitamente sintetizada numa fala de Fausto dirigida a Mefistófeles:

Fausto: Não refletiste, companheiro
Aonde nos leva o teu estilo.
Rico tornamo-lo primeiro,
Temos agora de diverti-lo. (vv.6189-6192).

Dorothea Lohmeyer nota que todo o primeiro ato está simetricamente dividido entre esses dois temas. Na sua sequência de seis cenas,¹¹⁸ as três primeiras apresentam o problema da “riqueza falsa” ou do “dinheiro falso” e as três últimas o problema da “origem do teatro moderno” como “representação da verdade”, diretamente associada à superação histórica do teatro popular medieval, entendido como “evocação espiritual mágica” (LOHMEYER, 1977, p. 116).

A tríade das cenas dedicadas ao tema da riqueza é a sequência *Palatinado Imperial*, *Sala Vasta com Aposentos Contíguos* e *Parque de Recreio*. Nas duas primeiras cenas se apresenta uma contradição entre riqueza material e a riqueza imaginária ou a “idealidade” da riqueza. Assim, na primeira cena, “Palatinado Imperial”, Mefistófeles, sob o papel de Bobo da Corte, propõe um plano de recuperação econômica que consiste em “buscar das entranhas” da Terra, [*das Tiefste herzuschaffen* (v. 4892)] ouro “cunhado e não cunhado” [*Gold gemünzt und ungemünzt* (v. 4894)]. Na cena seguinte, *Sala Vasta com Aposentos Contíguos*, a ocorre a mascarada de carnaval e Fausto sob a máscara de Plúto, deus da riqueza, exhibe aos foliões “Dois caldeirões de bronze sangue de ouro” (v. 5712), a respeito do qual o Arauto da cerimônia esclarece tratar-se de ouro cenográfico: “Brincadeira é de carnaval!” (v. 4728) e conclui: “Bobões, vós! O que algo aparenta, / pra vós logo o real representa” (vv. 5733-5734). A terceira e última cena, *Parque de Recreio*, a riqueza ideal ou falsa irrompe a realidade concreta sob a forma de dinheiro falso

¹¹⁸ O ato está, na verdade, dividido em sete cenas, sendo a primeira uma espécie de ‘prólogo’. A cena Região Amena se apresenta como uma espécie de transição entre a primeira parte da tragédia e a segunda, com um forte simbolismo que remete à ideia de “regeneração”, Fausto é exortado pelo arcanjo Ariel e por duendes, a esquecer o seu passado e seguir seu percurso pelo mundo, simbolizado pelo arco-íris, como um reflexo de aparências da verdade. Assim o paralelismo existe, caso se desconsidere a temática da primeira cena que, de fato, destoa das demais.

[*Scheingeld*] ou dinheiro de papel que, “mais do que ouro e pérolas” [*an Gold und Perlen statt*] (v. 6119) “é tão confortável” [*Ist so bequem*] (v. 6120) de se carregar. E é o que basta para seus possuidores, suas dívidas “o papel igualmente as amortiza” [*Und das Papier, sogleich amortisiert*] (v. 6126). A sequência é resumida por Lohmeyer:

Da ilusão enganosa de uma riqueza oculta à qual sucumbe sedenta a sociedade – primeira cena – e da epifania da riqueza em sua idealidade como realizadora da bem-aventurança terrena na Mascarada – segunda cena – aparece a questão do pseudo-dinheiro [*Scheingelds*] como o meio e a possibilidade de uma futura prosperidade econômica para a sociedade. (LOHMEYER, 1977, p.117).

As três cenas finais do primeiro ato, por sua vez, também constituem uma tríade que, agora, tem por tema o teatro e a arte. Primeiramente, na cena *Galeria Escura*, Fausto é apresentado por Mefisto ao meio adequado para conseguir evocar a imagem do episódio mitológico do rapto de Helena por Páris. Trata-se de uma viagem para um lugar onde “Em solidão” [*Von Einsamkeit*], Fausto tem de “vaguear em vão” [*umhergetrieben*] (v. 6228). O lugar a que Mefistófeles chama de “Reino das Mães” e que descreve como lugar do “Inexplorável, / Que não se explora” e do “Inexorável, / Que não se exora” (vv. 6222-6224). Na cena seguinte, *Parque de Recreio* apresenta-se a corte imperial ansiosa para o retorno de Fausto, que prometera ao Imperador e súditos apresentar-lhes a referida cena. Mefistófeles, expressa o anseio:

Mefistófeles: Mães, por quem sois! ó Mães! largai do Fausto!
Estão baixando as luzes já na sala,
A corte inteira a um tempo só se abala. (vv. 6366-6369).

Finalmente, na cena “Sala Feudal de Cerimônias”, Fausto realiza o prometido. Isso ocorre por meio de um artifício que trouxe consigo de sua viagem ao reino das mães, um objeto composto por “um tripé”, uma “tigela de incenso” [*Schale Weihrauchduft*] (vv. 6423-6424) e uma fonte luminosa. Semelhantemente a uma *lanterna mágica*, Fausto exhibe as imagens de Páris e Helena diante do público por uma projeção luminosa sobre um meio esfumacante. A terceira cena, portanto, segundo Lohmeyer, conclui com o “surgimento do teatro como instituição social onde a beleza sensível se apresenta como aparência de verdade” (LOHMEYER, 1977, p. 117).

Em ambas as tríades cênicas, as duas primeiras cenas estabelecem uma relação entre realidade e idealidade enquanto a cena final exhibe segundo Lohmeyer, o problema da “deficiência e possibilidade de realização” das representações ideais “em uma nova realidade” (LOHMEYER, 1977, p. 117). Tanto o valor do dinheiro, quanto o valor estético aparecem como produtos da “imaginação subjetiva” sem lastro na realidade objetiva. No caso do dinheiro, por “realidade objetiva” deve entender-se o ouro existente nas profundezas da terra, no mundo natural. No caso de Helena e Páris, a “tradição” poética realmente existente, medieval e romântica, por oposição à “novidade” do interesse cortesão pela cultura clássica.

Thomas Zabka que, diferentemente de Lohmeyer, interpreta essa analogia entre riqueza e aparição estética como uma crítica de Goethe ao idealismo dos Primeiros Românticos chega, ainda que por vias diversas, a uma conclusão bastante semelhante. Pois se ambos os problemas desembocam, segundo Lohmeyer, na relação entre “deficiência e possibilidade de realização” das representações ideais na realidade, para Zabka “a unidade das formas de pensamento apresentadas no 1º Ato”, isso é, a economia e a estética, “reside em arruinar a mediação entre realidade e ideia” (ZABKA, 1993, p. 270). Ambos, valor do dinheiro e aparição estética da “verdade sensível” estão profundamente marcados por um estranhamento intransponível entre a representação subjetiva, de um lado, e sua realização objetiva. Em outras palavras, assim como o dinheiro de papel perde seu lastro em ouro – o que tendencialmente aconteceu de fato na história recente do século XX em relação ao dólar – também a arte moderna é uma representação cuja relação ou “lastro” com a realidade e/ou com a tradição estética é constantemente posta em questão.

4.2.1 Dinheiro: uma pedra filosofal sem filósofo

O mundo medieval-romântico em franco processo de fragmentação encontra sua solução no plano econômico proposto por Mefistófeles à corte imperial, na qual o diabo se infiltra sob a máscara de Bobo da Corte. O plano consiste na proposta estapafúrdia de solucionar a falta de dinheiro com um grande projeto mobilizador de buscar ouro enterrado no subsolo do território imperial. Com

um discurso cômico que promete transformar crise em liquidez, o diabo sugere a mobilização das forças do “espírito e da natureza” num grande projeto de caça ao tesouro, que supostamente teria sido enterrado ao longo de gerações pelos antepassados do povo alemão.¹¹⁹ Nas palavras do próprio Mefisto, trata-se de “buscar das entranhas” da Terra, [*das Tiefste herzuschaffen*](v. 4892) ouro “cunhado e não cunhado” [*Gold gemünzt und ungemünzt*] (v. 4894), valendo-se do “dom humano para as forças do espírito e da natureza” [*Begabten Mann Natur- und Geisteskraft*](v. 4896).

Mefistófeles: A quem não falta algo? No mundo inteiro
Isso a um, isso a outro. Aqui é o dinheiro.
De fato, do ladrilho não o apanhas,
Mas cabe achá-lo ao sábio: nas entranhas
Da terra, em rochas, num reduto,
Ouro cunhado há lá; lá há ouro bruto.
Usa o homem, para erguê-lo à luz do dia,
Do espírito e da natureza a energia. (vv. 4889-4896).

Censurado pelo Chanceler, posto normalmente ocupado na história medieval do Sacro Império por Bispos da Igreja Católica, Mefistófeles justifica o projeto com base num truísmo que pressupõe que sempre se enterrou dinheiro nas crises históricas. De fato, Marx explica no terceiro capítulo do primeiro volume de *O Capital* que “com o primeiro desenvolvimento da circulação das mercadorias desenvolve-se também a necessidade e a paixão de reter [...] a figura transformada da mercadoria ou sua crisálida de ouro [*Goldpuppe*]” (MEW. XXIII, p.144), por meio do entesouramento [*Schatzbildung*].¹²⁰ Em referência a antiguidade desse processo de entesouramento, Mefisto diz:

¹¹⁹ O motivo ecoa uma balada de Goethe, *Der Schatzgräber*, ou *O Caçador de Tesouros*, de 1797 (HA, I, p. 265-266) que conta a história de um personagem que, cansado da pobreza, resolve fazer um pacto com o diabo em troca de obter poderes mágicos que o ajudem a localizar tesouros enterrados.

¹²⁰ A crisálida ou pupa [*Puppe*] é a forma que assume a lagarta no seu processo de metamorfose para a borboleta. A noção de que o dinheiro é a forma transitória de uma metamorfose – das moedas em mercadorias – remete claramente a uma noção goetheana de metamorfose, mas não é esse o aspecto que mais une Marx a Goethe nesse trecho sobre o entesouramento. É surpreendente notar que o exemplo que Marx traz de uma sociedade tão aficcionada pelo entesouramento, que acaba prejudicando a circulação do dinheiro é a Índia. Quando observadores ingleses se perguntavam no século XIX “porque as mercadorias indianas são tão baratas. A resposta é simples porque os indianos enterram o seu dinheiro” (MEW. XXIII, p. 144-145). Onde mais vemos no cânone da literatura ocidental a Índia sendo referida como pátria do entesouramento, do dinheiro enterrado? Em ninguém menos do que Heródoto, o pai da história. Entre as passagens 102 e 105 do livro III de sua *História*, Heródoto descreve a existência de formigas indianas peludas do tamanho de raposas que, cavando os caminhos e túneis de seus formigueiros, frequentemente expunham uma grande quantidade de ouro enterrado no subsolo (HERÓDOTO, 1928, III, p. 129-134). Heródoto, por óbvio,

Quando inundavam desumanas hordas
Povo e país dentro de suas bordas,
Quanta gente houve que, no horror da maré brava,
Cá e lá seus tesouros enterrava.
Foi sempre assim, desde a era dos Romanos,
De ontem e hoje história dos humanos. (vv. 4931-4936).

Mefistófeles menciona o direito imemorial dos imperadores sobre o solo e o subsolo territoriais do império e dos frutos extraídos desse subsolo: “Tudo isso, silencioso, o solo encerra. / O imperador que o pegue, é dele a terra” (vv. 4937-4938). Mefistófeles evoca, aqui, a existência de uma bula imperial historicamente existente que tratava da matéria. Albrecht Schöne esclarece que esse direito evocado por Mefisto se refere ao texto “conhecido de Goethe, *Esclarecimentos sobre a Bula de Ouro*”, de 1766, escrito pelo amigo do poeta, Johann Daniel von Olenschlager, membro do Patriciado do antigo império e pesquisador das legislações imperiais (SCHÖNE, 2017, p. 421). A resposta do Tesoureiro do Império confirma a menção de Mefisto à *Bula*: “É o bobo, mas não fala nada mal./ Do trono isso é direito imemorial” (vv. 4939-4940).

A *Bula de Ouro* era parte integrante das Leis Fundamentais [*Grundgesetze*] do Sacro Império de 1356. Bernard Mahl em seu *Goethes ökonomisches Wissens* [O Conhecimento Econômico de Goethe] (MAHL, 1982) defende que essa cena do Palatinado Imperial mostra uma imagem do mercantilismo em declínio e do consequente endividamento generalizado dos estados absolutistas da época (MAHL, 1982, p. 134). A busca mefistofélica por ouro enterrado, Mahl vê como uma referência à *Riqueza das Nações* de Adam Smith numa passagem em que o economista inglês explica a prática dos súditos desses estados absolutistas de enterrar dinheiro como típica de uma sociedade em que as pessoas comuns têm de viver sob a extorsão violenta dos príncipes e reis. A prática, portanto, diz respeito à extorsão forçada como política fiscal. Marx no seu já referido capítulo sobre o

não relata um fato de que tenha sido a testemunha ocular, mas uma narrativa de viajantes que teriam, também eles, apenas conhecimento indireto da existência desses insetos míticos. Entre as descobertas de Marx sobre o dinheiro em *O Capital*, creio estara chave para a compreensão desse mito de Heródoto. Não se trata de resolver a história como mera fantasia nem de buscar qual o animal verdadeiro por trás da confusão entre formiga e raposa, mas o simples fato de que na Índia se enterra dinheiro. Não é à toa que Goethe, na cena *Noite das Valpúrgis Clássica*, no segundo ato do *Fausto II*, traz as formigas de Heródoto como personagens que descobrem ouro da montanha recém desenterrada por Seísmo. Com Marx podemos notar que por trás da anedota de Heródoto não está a verdade sobre a criatura fantástica, a formiga gigante, mas sim sobre a prática social de enterrar dinheiro – e consequentemente de caçá-lo como é o hábito dos apanhadores de tesouros. É essa prática que o animal fantástico encarna.

entesouramento, sugere que medidas de confisco, como essas, são necessárias para conter a deflação descontrolada em uma sociedade cujo mercado já se encontra historicamente desenvolvido. Mas não é isto o que se está passando na cena em questão: o plano mefistofélico soa cômico porque não se trata de uma política fiscal, mas de geração de riqueza.

Voltando ao plano econômico diabólico quando Mefistófeles é mais uma vez repreendido pelo Chanceler, “É ardil dourado, obra de Satanás” (v. 4941), pede aos que ainda questionam o sucesso do plano que interroguem o Astrólogo (v. 4948), sábio dos “ciclos e épocas” (v. 4949). Claramente sob feitiço mefistofélico, prevê o Astrólogo o sucesso econômico do plano com uma linguagem alquímico-astrológica bastante vulgar, repleta de lugares comuns e conceitos básicos sobre a associação entre os astros celestes e os metais. Mesmo assim, o ardil parece funcionar ao menos em relação à alta sociedade cortesã. A partir desse momento, até o final da cena, os membros do conselho se calam, sugerindo a aceitação do plano econômico, se bem que à contragosto do Chanceler. Quem, porém, mantém-se resiliente na dúvida, é o coro dos súditos, isso é, o povo que assiste passivamente à reunião do conselho. Diante do discurso místico vulgar do Astrólogo, reagem:

Murmúrios: É burla grossa – mera troça –
Almanacalha – Alquimicalha – (vv. 4973-4974).

A alquimicalha do astrólogo parece não convencer justamente às pessoas mais simples. Falta, portanto, dobrar o público à sua promessa ilusória de riqueza. Mefistófeles começa por zombar do “ceticismo” do público, num dos momentos mais cômicos de suas aparições em todo o *Fausto II*. Afinal, não é justamente o povo quem mais é suscetível a falsas crenças e superstições? De onde se explica, portanto, esse ceticismo popular? Diz o diabo:

Mefistófeles: A turba aí pasma e se admira.
Não têm fé na áurea descoberta,
Sobre a mandrágora um delira,
Sobre o cão negro, outro disserta.
Que adianta um deles fazer troça
E se outro a mágica achincalha,
Se a ele também um dia a sola coça
E a tropeçar o pé lhe falha? (vv.4977-4984).

Logo em seguida, Mefistófeles induz os súditos do império a sentirem “reações oriundas da natureza ativa”. Em clara referência a um lugar comum da

cultura popular, a saber, os relatos de pessoas dotadas de capacidade de encontrar água, ouro, ou outras riquezas minerais do subsolo pela mera sensibilidade corpórea ou com o auxílio de varinhas ou forquilhas. O fenômeno em questão é tradicionalmente referido com os nomes de “radiestesia” ou “rãdomancia” e no tempo de Goethe, Johann Wilhelm Ritter e Francesco Campetti levantaram discussões sobre sua suposta cientificidade (SCHÖNE, 2017, p. 424). Pois bem, é em referência à essa superstição que Mefistófeles finalmente convence o povo a se mobilizar pela descoberta do ouro subterrâneo:

Todos sentis reações oriundas
Da eterna natureza ativa,
E das paragens mais profundas,
Se amolda ao alto força viva.
Quando algo a pele vos belisca
E tropeçais no logradouro,
Cavai tão já no ponto, à risca,
Lá o menestrel jaz, lá o tesouro! (vv. 4984-4991).

Sugestionado por Mefisto, o público então cede à pulsão [*Trieb*] ou sede de riqueza, e revela estar pronto para iniciar a caça ao tesouro:

Murmúrios: Pesa-me o chumbo o pé –
Cãibra em meu braço – artrite é –
Coceira o meu artelho rói –
O corpo todo é o que me dói –
Seria, sendo isto o prescrito,
Aqui riquíssimo o distrito. (v. 4992-4997).

Convencida a gente comum, Mefistófeles e Imperador conversam agora sobre a execução do projeto. Em realidade, é o Imperador quem exorta a Mefistófeles que não se exima de cumprir com sua promessa. Diz ele: “Se mentes, para o inferno enviar-te!” (v. 5005). “Bem, o caminho ainda acho pra lá” (v. 5006), é o que responde sarcasticamente o diabo que, ato contínuo, explica talvez o ponto mais fundamental de seu feitiço recém-lançado sobre o povo céptico: na mera mobilização pela sede de riqueza, o povo “esbarra” fortuitamente na riqueza áurea.

Tudo o que jaz embaixo abandonado.
O aldeão, sulcando o solo com o arado,
Um vaso de ouro ergue do chão;
Buscando nitre em paredão de barro,
Com rolo de ouro dá o esbarro,
A que se agarra a descarnada mão.
Quanta arrombada o explorador perpetra,
Em quanta racha e fisga tetra
À cata do ouro não penetra,

Próximo ao reino já de Pluto!¹²¹
Salvas, gomis, ouro aos montões,
Vês em vastíssimos porões,
Riquezas tais! Não as computo.
Taças e copas de rubis,
Com que à vontade lá bulis,
Vinho serôdio ao lado dorme;
Diz-se, até que das pipas e odres,
Sumiram couro e aduelas podres,
Do vinho é o próprio sarro o casco informe!
Não só gemas e ouro descobres,
Essências de licores nobres
Em treva envolve-se e em pavor.
Quem anda à luz do sol pesquisa,
Em meras ninharias pisa,
Mistérios vivem no negror. (vv. 5008-5017).

Nesse seu discurso sobre a execução do plano, Mefistófeles começa por dar exemplos de como há de ser encontrado o ouro subterrâneo. Em todos eles, o ouro é encontrado como que fortuitamente por pessoas simples (aldeões) que, “por acaso” estão trabalhando. Esse discurso brinca com os sentidos literal e figurado da mensagem: por um lado é completamente estapafúrdio que alguém, “sulcando o solo com o arado” erga um “vaso de ouro [...] do chão”. Por outro, é justamente isso o que ocorre do ponto de vista figurado quando alguém, exercendo seu trabalho de maneira individualista, isso é, sem se dar conta do caráter social de seu trabalho, produz riquezas materiais e as troca por mercadorias (“vinho serôdio”, “essências de licores nobres”, etc.). A esse respeito, vale reproduzir precisamente aquela passagem de Marx já citada no primeiro capítulo a respeito do “feitiço” da mercadoria e do dinheiro:

Essas coisas, o ouro e a prata tal como surgem das entranhas da terra, são, ao mesmo tempo, a encarnação imediata de todo trabalho humano. Decorre daí a mágica do dinheiro. O comportamento meramente atomístico dos homens em seu processo social de produção e, com isso, a figura reificada de suas relações de produção, independentes de seu controle e de sua ação individual consciente, manifestam-se, de início, no fato de que os produtos de seu trabalho assumem universalmente a forma da mercadoria. Portanto o enigma do [feitiço] do dinheiro não é mais do que o

¹²¹ A referência a Pluto é uma criação original da tradutora Jenny Klabin Segall. Por essa razão, vale a pena reproduzir parcialmente aqui a nota explicatória de Marcus Mazzari: “Literalmente, no original: ‘Na vizinhança do mundo subterrâneo’ [*Zur Nachbarschaft der Unterwelt*]. Em seu elogio das riquezas ocultas sob o solo (ou em ‘paredão de barro’, de onde o camponês extrai salitre para a ração do gado), Mefistófeles fala da incursão do explorador de tesouros [...] até às proximidades do ‘mundo subterrâneo’ (*Unterwelt*), isto é, o reino dos mortos. A opção da tradutora por ‘Pluto’ justifica-se plenamente pelo fato de tratar-se, na mitologia grega, do deus das riquezas subterrâneas (sob cuja fantasia Fausto aparecerá na subsequente cena carnavalesca) e estar associado também ao Hades (no *Inferno* de Dante, Pluto é o nome do guardião do quarto círculo: ‘*quivi trovammo Pluto, il gran nemico*’)” (MAZZARI in: GOETHE, 2007, p. 81).

enigma do [feitiço] da mercadoria, que agora se torna visível e ofusca a visão. (MEW, XXIII, p. 107).

Tornada visível toda a riqueza produzida pelo trabalho na forma da mercadoria-ouro, ou seja, o brilho de tal pedra ofusca a visão daqueles que estão sob o efeito do feitiço mefistofélico. Não é possível, portanto, reconhecer o mistério do ouro, que “vive na escuridão” [*Im Finstern sind Mysterien zu Haus*] (v. 5032), uma vez que o feitiço não está no ouro, mas no impulso [*Trieb*] que empurra todos à busca ou “pesquisa” das riquezas subterrâneas. Apenas ao diabo cabe reconhecê-lo de antemão. Aos demais, cabe permanecerem na ignorância, já que esta não é um acidente do processo histórico que leva à economia moderna – o “retorno da substância” às mãos do sujeito individual – mas é sua condição *sine qua non*. É o estranhamento do homem em relação a seu papel na produção de riquezas que leva ao surgimento do dinheiro como um objeto mágico, como vimos na exposição sobre *O Capital* de Marx. O dinheiro como símbolo desse processo mágico alquímico é uma verdadeira pedra filosofal. Porém, uma pedra filosofal a qual deve faltar a filosofia e o filósofo, como bem expressa Mefistófeles:

Que o mérito e a fortuna se entretecem,
Em tontos desses é ideia que não medra;
E se a pedra filosofal tivessem,
Ainda o filósofo faltava à pedra. (vv. 5061-5064)

4.2.2 A Estética do Dinheiro e a Mascarada de Carnaval

Até esse momento, a solução para a crise financeira do império ainda está na etapa do planejamento e não da execução. O ouro enterrado no subsolo imperial ainda é uma mera promessa de Mefistófeles e, como se revela no discurso do Imperador, o feriado de carnaval está próximo, o que obriga a esperar da execução do plano econômico mefistofélico até a Quarta-Feira de Cinzas: “Que até lá se celebre com carnal/ Folia e brilho, o louco carnaval!” (vv. 5059-5060). Entre o plano e sua execução, portanto, se interpõe a cena da mascada de carnaval, a *Sala Vasta com Aposentos Contíguos*.

Também em *O Capital*, antes de o dinheiro aparecer em suas determinações conceituais e suas diversas funções, Marx nos apresenta seu conceito de “máscaras sociais”. Assim, no segundo capítulo ele argumenta que o dinheiro foi inventado por pessoas que se apresentam no mercado como portadoras

de mascarase a existência dessas “máscaras” não é um mero acidente, mas condição necessária para a invenção histórica do dinheiro, uma realização impensada de agentes que “em sua perplexidade [...] pensam como Fausto. Era no início a ação” (MEW, XXIII, p. 101). Num notável paralelismo entre *O Capital* e o *Fausto II*, a primeira aparição de Fausto após a cena *Região Amena* ocorre justamente sob a máscara de Plúto, o deus da riqueza e da morte, como genialmente o representa o mito grego. Assim, no primeiro ato Fausto aparecerá sob outras “máscaras” menos literais do que esta, mas ainda assim em representações de papéis específicos: o de mago, alquimista produtor de ouro, poeta, dramaturgo etc. A partir daí, em cada ato subsequente do drama, o protagonista assume diferentes papéis a depender dos respectivos contextos alegóricos de cada ato.

O mundo e a natureza com que o Fausto se depara na segunda parte da tragédia, não são mais aqueles cuja experiência imediata ele um dia desejou obter, como quando evocou o Espírito da Terra. Ao contrário, agora toda a experiência será acessível a ele apenas mediada pelas imagens, analogias e enigmas das alegorias que o circundam. Como, aliás, indica a própria metáfora do arco-íris expressa no monólogo de Fausto na primeira cena do primeiro ato que se encerra com os seguintes versos:

Vês a ânsia humana nele refletida;
Medita, e hás de perceber-lhe o teor:
Temos, no espelho colorido, a vida. (vv. 4725-4727).

Daí a importância da cena da mascarada, considerada por Heinz Schlaffer a cena central em todo o complexo alegórico do *Fausto II*. Polemizando com opiniões críticas como a de Theodor Vischer (VISCHER, 1886), que via na mascarada um testemunho da decadência poética do velho Goethe, Schlaffer percebe nela temas e enigmas que reverberam em todas as figurações alegóricas da segunda parte da tragédia. A cena da mascarada de carnaval teria, em suas palavras, o caráter de uma “representação das representações” e, portanto, não se trata de uma recaída de Goethe na função prosaica de organizador do entretenimento da corte de Weimar, como quis Vischer. Ao contrário, a mascarada de carnaval é fruto de uma decisão consciente de Goethe de escancarar a forma alegórica do *Fausto II*. Nas palavras de Schlaffer,

Essas duas formas de representação, carnaval e alegoria, não foram apenas conscientemente apresentadas, como já se refletem em si mesmas. Ambas criam um jogo transparente de disfarces arranjados; ambas usam a [aparência] sensível exterior para apontar significados aparentes ou ocultos (SCHAFFER, 1990, p. 69).

As figuras mascaradas que se sucedem no desfile, mostram sempre uma certa consciência da realidade cênica da festividade. Jardineiras, Lenhadores, Parasitas, Poetas etc. entram em cena não como personagens “reais”, mas como máscaras que se sabem máscaras, isso é, que assumem seu papel num determinado momento revelando uma certa distância entre os portadores das máscaras e os papéis que representam. Daí a exigência do Arauto de que cada um anuncie quem é (v. 5406). Apenas a distância entre a máscara e seu portador permite a avaliação consciente do seu papel no carnaval.

Além disso, todas as figuras aparecem no plural (Lenhadores, Jardineiras, Parasitas etc.) indicando não uma individualidade dramática, mas constelações de papéis sociais genéricos. A esse respeito, inclusive, recorde-se que os personagens da primeira cena do primeiro ato também carecem de nomes individuais, sendo reconhecidos por funções sociais e políticas – Chanceler, Ministro da Guerra, Tesoureiro, Imperador etc. Mesmo Fausto e Mefistófeles participam no primeiro ato como necromante e bobo da corte, respectivamente. Todo o primeiro ato é marcado pela anonimidade dos personagens.

É por isso que, uma vez que as máscaras encarnam relações sociais genéricas, todos os seus atributos físicos devem servir a esse fim de apontar ou indicar os seus significados. Na mascarada de carnaval, esses “objetos calculados” como diz Schaffler, são justamente calculados de acordo com seu propósito representativo. Os adereços de sua fantasia, chamemos assim, são referidos como “ornamento” [*Putz*]¹²² por Goethe no subtítulo da cena “decorada e ornamentada para a mascarada carnavalesca” [*verziert und aufgeputzt zur Mummenschanz*]. Em outras palavras, os atributos físicos das máscaras-personagens são enfeites ou “rococós” para o propósito da elucidação de seu significado.

Outro aspecto bastante alegórico da cena, é a suplementação de suas representações estéticas por “notas” ou elucidações realizadas pela figura do

¹²²*Putz* tem também o significado de “reboque” como aquilo que cobre a parede nua depois de concluída sua armação estrutural.

Arauto, condutor do desfile. Ele é que verbaliza a “representação das representações” das máscaras-personagens do desfile. Como tal, o Arauto dá dicas preciosas aos espectadores da celebração, como por exemplo quando nos informa, logo de início, o contexto histórico e social da mascarada. Ele anuncia que não estamos em fronteiras estritamente alemãs, dizendo: “Em terras alemãs, não julgueis que abro/ De loucos, demos, um balé macabro” (vv. 5065-5066). Trata-se de um ambiente de mistura cultural entre elementos da cultura germânica medieval e greco-romana clássica. Segundo ele, foi o Imperador que, durante sua estada na cidade italiana de Florença, quem trouxe elementos do carnaval romano e florentino para a corte imperial germânica. Essa informação se soma à da localização histórica da cena quando o Arauto diz “E renascemos da era velha” [*Nuns sind wir alle neugeboren*] (v. 5076), o que indica que estamos na renascença.

Esses desfiles carnavalescos gozaram de grande sucesso durante a renascença precisamente porque esta foi uma época que interpretou sua própria condição histórica “transitiva” por assim dizer, na forma de um renascimento da antiguidade pagã. Agnes Heller diz que “o Renascimento foi a primeira era que escolheu um passado para si própria” (HELLER, 1982, p. 76). O aparecimento de figuras mitológicas gregas como Graças, Parcas, Fúrias, e as figuras de Vitória, Pluto e Pã no carnaval da corte germânica é significativo desse contexto. Schöne nos mostra que a principal inspiração literária de Goethe para essa cena é o livro de Antonio Francesco Grazzini sobre os *Trionfi* florentinos, os desfiles carnavalescos que fizeram muito sucesso dois séculos depois na corte de Weimar – daí o fundamento das críticas de Vischer. Dessa obra Goethe “retirou [o] enorme arsenal” de “figuras mitológicas e alegóricas agrupadas de acordo com status, profissão e personagens típicos”, etc. (SCHÖNE, 2017, p. 426-27).

Nesse seu contexto renascentista, a mascarada está diretamente relacionada com a cena anterior do *Palatinado Imperial*, uma vez que representa o surgimento da nova sociedade a partir das contradições da antiga. Por isso essas máscaras-fantasia renascentistas servem como alegorias das condições modernas de vida e sobretudo da economia moderna. Os *trionfi* florentinos revelavam a antecipação bem-humorada de uma agitação social latente. Não só os membros da corte se vestem como membros das camadas baixas da sociedade sob a representação de uma condição social em metamorfose, como os próprios

carnavais florentinos são expressão de um tempo em que a riqueza e o poder da corte principesca se financiava com capital acionário e financeiro da burguesia ascendente, dos Médici.¹²³ Os *trionfi* são, portanto, a cerimônia que unia “a aparição alegórica da corte e da sociedade cortesã com a essência fantasmagórica do Capital”, diz Schlaffer.

As regras do mercado vão bem com as do carnaval. Para a liberalidade de ambos é necessário que os indivíduos abandonem seus vínculos naturais e abracem as reivindicações das “máscaras-personagem” que representam. (SCHLAFFER, 1990, p. 83).

É claro que essa ideia de aproximar carnaval e mercado não é original de Schlaffer, mas foi desenvolvida por Mikhail Bakhtin em sua famosa análise dos cinco romances de *Gargântua e Pantagruel* de Francois Rabelais. Ao falar da carnavalização como uma “percepção festiva do mundo”, em *Rabelais e seu mundo* (BAKHTIN, 1984) Bakhtin conecta diretamente o ambiente do mercado – as feiras-livres - com o do carnaval na cultura europeia renascentista:

Sob a moldura da estrutura política de classe e feudal, esse caráter específico [a visão festiva do mundo] só poderia ser realizado sem distorções no carnaval e em semelhantes festivais nas feiras-livres. Eles eram a vida secundária do povo, que por um momento adentravam o reino utópico da comunidade, da liberdade, da igualdade e da abundância. (BAKHTIN, 1984, p. 9).

O mercado como o lugar em que se opera a síntese das atividades sociais de todos, no qual tudo e todos são meios para a realização do interesse privado de outrem é o “terreno da mediação”, como argumenta Hegel em sua *Fenomenologia na Filosofia do Direito*. Como tal, o mercado é também o lugar da abstração das condições materiais de produção e, portanto, o espaço privilegiado de inversões satíricas, distanciamentos irônicos, dessacralização da ordem, de manifestação do grotesco. O próprio Bakhtin diz, a esse respeito, que Rabelais, “proclamado por Victor Hugo como o grande poeta da ‘carne’ e do ‘estômago’” foi justamente “uma manifestação típica do personagem burguês da renascença, isso é, de seu interesse material no ‘homem econômico’” (BAKHTIN, 1984, p. 18). Também a cena *Sala Vasta com Aposentos Contíguos*, segundo Heinz Schlaffer, é o “terreno da mediação” mas apreendida como festividade carnavalesca e, por isso, ela corresponde às imagens distorcidas de um grande mercado mundial.

¹²³ Sobre esse contexto durante o renascimento, ver a obra prima de HELLER (1982).

Schlaffer vai além para mostrar que os próprios saint-simonistas em seu principal veículo de publicação, o jornal *Le Globe* lido cotidianamente por Goethe, “propagavam feiras mundiais que combinavam a reunião de produtos de todo o mundo com apresentações artísticas populares” (SCHLAFFER, 1990, p. 84), como aconteceu na primeira feira de exposição dos produtos da indústria francesa de 1798. A mascarada, portanto, é uma espécie de *trionfo* do Capital e “une [...] a exposição comercial com um carnaval alegórico” (SCHLAFFER, 1990, p. 84).

Assim, as máscaras-fantasia renascentistas acabam por servir como alegorias das transformações operadas pela nova economia moderna. Fausto e Mefistófeles representam, como diz Schlaffer, os dois aspectos econômicos do dinheiro na transformação histórica operada na passagem do regime tradicional para o Capitalismo: como riqueza e como dívida, respectivamente. Diz Schlaffer,

As duas formas opostas, mas interrelacionadas do dinheiro – a falta: a dívida da velha sociedade, e a abundância [*die volle*]: a riqueza da nova – são representadas por duas figuras diferentes, mas interrelacionadas: Mefisto e Fausto. (SCHLAFFER, 1990, p. 80).

Isso acontece porque no mesmo carro alegórico em que surge Fausto sob a máscara de Pluto – deus da riqueza – Mefistófeles aparece como um subordinado sob a máscara do Famélico, representação alegórica da avareza. A alegoria carnavalesca dirige os seus sonhos e desejos da elite mercantil para o seu passado, na referência à cultura clássica. Porém, no fim das contas, a mascarada revela o oposto desse sonho de uma época de ouro, a saber, aquilo que fatalmente lhe sucederá: a sociedade burguesa por trás das máscaras de carnaval. Vejamos como começa o desfile, ou como diz Schlaffer, “a ‘mascarada’ pode começar!” (SCHLAFFER, 1998, p. 62).

Após a apresentação inicial do contexto carnavalesco pelo Arauto, o desfile se inicia com uma das figuras mais típicas dos carnavais, as máscaras-personagens das Jardineiras. Seu canto conjunto fala dos ornamentos que usam: “Flocos, fios, laços de seda, / Realçam a gentil figura” (vv. 5094-5095). Sua beleza natural não é a tônica do canto, mas justamente os artefatos como tiaras, maquiagens etc., ornamentos da “beleza feminil”:

Jardineiras de ar gentil
Somos, e é galante o ofício;
Sempre o gênio feminil

Se aparenta com o artifício. (vv. 5104-5107).

Em que pese a aparição posterior das figuras masculinas dos Jardineiros que com elas interagem com clara conotação sexual, como veremos mais adiante, em princípio esses artifícios importam “[...] não [...] para o prazer erótico, mas para [estimular] a compra de seus bens” (SCHLAFFER, 1998 p. 72). É o que nos indica, mais uma vez, o Arauto:

Entre a fronde abrindo alas,
Súbito um jardim se cria;
Vale a pena circundá-las,
Quem vende, e a mercadoria. (vv. 5111-5114).

O que se segue, porém, não é o discurso de vendedoras que portam mercadorias ao mercado, mas uma inversão discursiva entre “quem vende” e “a mercadoria”. Durante os versos seguintes, as Jardineiras emprestarão sua voz às suas flores, buquês e tiaras, numa sequência de versos que vale a pena reproduzir na íntegra:

Ramo de Oliveiras com Frutas:
Não me enciúma flor nenhuma,
Não me meto em briga alguma;
À minha índole despraz:
Sou a medula dos países,
Garantindo a entes felizes,
À campina e ao lar a paz.
A sorte a coroar me ajude
A beleza, hoje, e a virtude.

Grinalda de espigas de trigo:
Para enfeite lindo e fútil,
Ceres com seus dons vos brinda;
O que mais se almeja de útil,
Deixe cada qual mais linda!

Grinalda-Fantasia:
De flor, ramo, musgo, o enleio
Tece uma coroa profusa;
Isso à natureza é alheio,
Mas a moda que o produza.

Buquê-Fantasia:
A dar nome a esta folia,
Teofrasto negar-se ia.
Mas me dessem azo as belas
De agradar a alguma delas,
Ah! Seria o meu anelo,
Trançar-me ela em seu cabelo,
Outorgar-me com afeição
Um lugar ao coração.

Botões de Rosas:
Pode rica fantasia
À moda agradar do dia;
Formas raras de cultura,
Que jamais cria a natura,
Sino de ouro, asa graciosa,
Que em anéis negros se entrosa! –
Mas de nós – ocultou-se a graça rubra.
Feliz mais, quem nos descubra.
Ao brotar o ar de verão,
Da rosa abre-se o botão.
Dita tal é o que se inveje!
No âmbito de Flora rege
A promessa, a concessão
Mente, olhar e coração (vv. 5120-5157).

Novamente encontramos um paralelismo interessante com *O Capital* de Marx quando ele imagina a possível conversa das mercadorias entre si sobre a importância que tem o seu valor de uso para os homens. A conversa, porém, se conclui com a seguinte afirmação sobre o valor que as mercadorias têm umas para as outras: “relacionamo-nos umas com as outras apenas como valores de troca” (MEW, XXIII, p. 97). O próximo passo, como seria de se esperar, é a aparição de outras mercadorias e outros portadores de mercadorias, os Jardineiros, que oferecem para as Jardineiras as suas frutas.

Pêssego, cereja, ameixa,
Nossa mão rude oferece,
Não tereis do gosto queixa,
Comprai, pois, o que apetece. (vv. 5162-5165).

Goethe coloca esses produtores naturais, as Jardineiras e os Jardineiros no ambiente de mercado cuja lógica inerente é justamente a da “abstração de sua atividade concreta-sensível” de produção social pelo trabalho (SCHLAFFER, 1990, p. 86). O que se segue é uma alegoria retirada diretamente dos *Trionfi* de Grazzini, as figuras da Mãe, que quer arrumar um bom casamento para a filha e a oferece como se mercadoria fosse: “Abre, filha, o seio, os braços,/ Um talvez fique agarrado” (vv. 5197-5198).

A conclusão dessa sequência – Jardineiras, Jardineiros, Mãe e Filha – é uma alegoria da pulsão que impele os proprietários de mercadoria para a troca mútua como um ímpeto sensual e erótico. Não só a imagem da fruta oferecida para as Jardineiras em troca das flores ilustra uma relação de troca *como se fosse* uma relação sexual, mas o inverso também acontece: a Mãe que oferece sua filha aos

rapazes da feira para arrumar-lhe um bom casamento, o faz *como se a filha* fosse uma mercadoria. Por trás dessa pulsão de mercado, o que a sustenta é uma relação profundamente desigual entre aqueles que produzem esses bens e aqueles que dele usufruem – contradição que também Hegel explora em seu capítulo sobre a dialética do senhor e do escravo.

A sequência de personagens Lenhadores-Polichinelos-Parasitas-Bêbado, explora essa ideia. Assim os Lenhadores, num claro distanciamento irônico das suas máscaras-personagem, interpretam a si mesmos e ao seu trabalho por oposição a seus “patrões”:

Sem nós, brutamontes,
A suar no trabalho,
Os finos, como é que
Quebravam o galho,
Por mais que brilhassem?
Ficai avisados,
Morríeis Gelados
Se os brutos não suassem. (vv. 5207-5214).

Ao que respondem de pronto os Polichinelos:

Sois os cafajestes,
Curvados nascestes;
Espertos nós somos,
De tempo dispomos (vv. 5215-5218).

Os Parasitas aparecem com a mesma posição social superior dos Polichinelos, porém, com um discurso “de bajulação e de cobiça” como se lê na notação cênica.

Valentes lenheiros,
E os vossos parceiros,
Poeirentos carvoeiros,
Eh, sois homens nossos! (vv. 5237-5240).

Nesse contexto, é curioso observar que a única personagem que não porta uma máscara é justamente a do bêbado, que é realmente quem é: um bêbado. A ele falta um papel social, pois na embriaguez ele retoma sua individualidade pura, como o puro “eu” hegeliano, uma mera abstração de seu ser consigo mesmo. Isso se revela no verso 5274 em que a personagem diz ter sido xingado pela mulher de “cabide de máscaras” [*Maskenstock*], ideia que infelizmente se perde na tradução de Jenny Klabin Segal da referida palavra como “palhaço”, que sugere a ideia

exatamente contrária. Como um “cabide de máscaras”, o bêbado não participa do mercado como o portador de uma máscara social específica. Afinal, as “máscaras sociais” são necessárias aqueles que portam mercadorias e as desejam trocar por dinheiro. Do contrário, quando se porta dinheiro e se quer comprar uma mercadoria para o consumo próprio – para beber, por exemplo – cada um segue um impulso egoísta e não representa interesses alheios, como explicou Marx.

Após a declaração de um poeta satírico que confessa seu desejo: “Que eu cantar, falar, pudesse,/ O que ouvir ninguém quisesse” (vv. 5297-5298) o Arauto lamenta que poetas modernos estejam a discutir sobre “um Vampiro recentemente criado” e evoca então figuras da mitologia grega. O discurso do Arauto é evidentemente uma referência à uma conversa entre Goethe e seu secretário Eckermann sobre a revolução literária que ocorria na França naquele momento (1830). Goethe se queixa de o “belo conteúdo da mitologia grega” ter cedido o seu lugar a “diabos, bruxas e vampiros” e assim “os sublimes heróis da Antiguidade têm de ceder seu posto para gatunos e galeotes. Isso é picante! Isso faz efeito!” (ECKERMANN, 2016, p. 678). O que se sucede, portanto, é uma sequência de figuras gregas mitológicas, as Graças, as Parcas e as Fúrias. Todas elas são figuras trinitárias, apresentadas por Goethe nesta cena com uma certa pitada de ironia. As Parcas, por exemplo, invertem os papéis da fiadeira, Cloto, e da cortadeira, Átropo, de modo que Átropo, a mais velha, aparece fiando e a mais jovem, Cloto, com as tesouras. As Fúrias, que na mitologia são representações dos horrores sociais da guerra e da miséria, aqui aparecem como encarnações da vingança erótica feminina.

Por fim, a última sequência do desfile diz respeito aos carros alegóricos de Vitória e de Pluto, bem como o cortejo do deus Pã. Essas três figuras dizem respeito a uma espécie de fenomenologia do valor econômico e sua relação com o trabalho. A primeira delas, o carro alegórico de Vitória, a antiga deusa romana, é a expressão alegórica da conquista do capital sobre o trabalho, no que é tradicionalmente percebida como a maior contribuição de Schläffer para a interpretação do *Fausto II*. Vejamos como o Arauto descreve a chegada do carro alegórico de Vitória:

Um monte vivo abre alas, panos brancos,
Tem presas longas, tromba serpentina,
Mas o mistério logo se defina.
Mulher mimosa, sobre a nuca assente,

Com vara fina guia-o habilmente.
Outra em pé, no alto, tudo obumbra,
Banha-a um fulgor que todo olhar deslumbra.
Dois vultos agrilhoados vão ao lado,
Serenos um deles, o outro apavorado.
Livre, um se sente; sê-lo, o outro almeja;
Cada um proclame, ora, quem seja. (vv. 5395-5406).

O carro alegórico traz, portanto, um elefante – “monte vivo” – com “presas longas” e “trompa serpentina”. Acima dele, duas figuras: sob sua nuca a figura alegórica da Sagacidade, e sob suas costas, numa torre de defesa, a deusa Vitória. Amarrado a ele, estão dois “vultos agrilhoados”, as alegorias da Esperança e do Medo. Para Schlaffer, esse carro alegórico representa fundamentalmente “a contradição entre o trabalho intelectual e o trabalho manual [*körperlicher Arbeit*]” (SCHLAFFER, 1990, p. 89). Vejamos como a própria Sagacidade descreve a si própria e o carro alegórico:

De inimigos do homem, dois
Agrilhoei, medo e esperança:
São dos piores: folgai, pois,
Já estás em segurança.
O colosso-mor dirijo,
Sustenta em seu lombo a torre:
Passo a passo, calmo e rijo,
Sendas ásperas percorre.
Mas lá, no alto da coluna,
Com o par de asas desfraldado,
Vede a deusa: à fortuna
Seu percurso é sempre aliado.
Banha-a em volta brilho e glória,
Fulge ao longe a irradiação;
Denomina-se Vitória,
Deusa do êxito e da ação. (vv. 5441-5456).

A imagem é evidentemente inspirada nos desfiles dos triunfos militares romanos, em que elefantes montados ocupavam o lugar central do desfile. Curioso notar que, frequentemente, o elefante é um animal lembrado por sua esperteza ou sagacidade. Nessa imagem alegórica, porém, a sagacidade vem montada sobre sua nuca, “guiando-o habilmente” sob um bastão. E assim, o Elefante está sob o poder da sagacidade. “Quão desigualmente os pesos sociais do trabalho manual e do trabalho intelectual são distribuídos”, diz Schlaffer, “nos mostra a alegoria da Vitória através da deficiência básica do animal em comparação com a capacidade teórica da Sagacidade” (SCHLAFFER, 1990, p. 89). Além disso, por sua caracterização como deusa da “fortuna”, “do êxito e da ação”, Vitória é transformada de figura das conquistas militares romanas em alegoria da economia capitalista moderna. Assim

como as demais figuras mitológicas dessa mascarada aparecem sob uma roupagem moderna e irônica, aqui também...

A antiga deusa da vitória militar torna-se uma alegoria do “lucro” comercial numa interpretação moderna e burguesa [...]. Como a “deusa do êxito e da ação”, ela combina o trabalho físico do elefante com o trabalho intelectual da “Sagacidade”, designando o objetivo final de ambo como lucro econômico. Com o mesmo sentido, de forma análoga a “Vitória da Indústria” [é uma alegoria] que adornará os portais das exposições mundiais do século XIX, transfigurada e séria, sem o escárnio com o qual Zoilo-Tersites trata a Vitória na mascarada. (SCHLAFFER, 1990, p. 90).

E a figura dos anões siameses Zoilo-Tersites – que segundo Schöne associam a figura histórica do gramático grego Zoilo, crítico de Homero, com o personagem homérico Tersites, que aparece no canto II da *Ilíada* para maldizer a empreitada dos gregos contra os troianos – é quem desfere críticas duras à deusa Vitória como usurpadora de nações e riquezas:

Hi! Hi! Então em tempo vim,
Ruins todas vós sois pra mim!
Porém, quem mais viso na história,
É no alto a tal Dona Vitória.
Com asas largas, toda branca,
Emproa-se, e ser águia branca.
Crê que onde mete seu nariz,
Pertencem-lhe povo e país.
Mas, se alguém leva algo a bom fim,
Isso me põe fora de mim. (vv. 5457-5466).

Novamente, segundo Schlaffer:

Quando Zoilo-Tersites acusa vitória de usurpar ilegalmente o emblema imperial, a “águia”, e de reivindicar a soberania como se lhes pertencessem “todo povo e país”, ele está se referindo à substituição do poder monárquico pelo capitalista – como acontece na transição que se desenrolará no quarto ato, o último do mundo feudal do passado, para o quinto ato, o primeiro do futuro mundo burguês. (SCHLAFFER, 1990, p. 90).

Após essa alegoria do lucro econômico e sua vitória sobre o trabalho manual, aparece o carro alegórico de Fausto sob a máscara de Pluto e seu caldeirão de dinheiro falso. Algumas coisas interessantes acontecem aqui. Em primeiro lugar, Pluto, senhor das riquezas, deixa-se esquecer que a dignidade de sua aparição foi construída sob as bases do trabalho rude cuja metamorfose vai das Jardineiras e Lenhadores às alegorias da Sagacidade e de Vitória. Com Pluto, a figura do trabalho é completamente abandonada e, com isso, o tema central da

mascarada pode ser entendido como uma espécie de “estética do dinheiro” (SCHLAFFER, 1990, p. 93) cujo momento essencial é a aparência de valor.

Essa estética do dinheiro será expressa pela interação entre o carro alegórico de Fausto-Pluto e a “turba pagã” que acompanha o cortejo do deus Pã, máscara portada pelo próprio imperador em pessoa. Fausto chega numa quadriga de cavalos alados,¹²⁴ puxado por um Mancebo-Guia que enuncia explicitamente os princípios estéticos formais da mascarada carnavalesca, descrevendo a si mesmo e aos demais personagens como *alegorias*:

Anda, Arauto! À tua moda,
Pois de tempo não dispomos,
Trata de nos descrever,
Já que alegorias somos,
E nos deves conhecer. (vv. 5528-5532).

E alguns versos adiante quando, em tom reprobatório, caçoa do papel do Arauto de apenas anunciar as máscaras quando, justamente por serem alegorias, a revelação de sua essência é o mais importante e o mais difícil:

Anunciar máscaras sabes, como e onde.
Mas, a que a essência das criaturas sonde,
Da Corte o arauto jus não faz;
Requer visão mais perspicaz.
Porém da discussão me alijo; (vv. 5606-5610).

A função da máscara-personagem do Mancebo-Guia é central na cena porque, como mostra Heinz Schlaffer, ela torna a função poética das alegorias um tema do *Fausto II* e não um mero princípio formal de composição poética. Em outras palavras, as alegorias não são apenas a forma empregada por Goethe na composição da segunda parte da tragédia, mas é também um conteúdo temático da obra. Mas o Mancebo-Guia também tematiza a função histórica da poesia, primeiro como função decorativa, ornamental da velha vida carnavalesca das cortes renascentistas e, posteriormente, sua função na sociedade burguesa. Essa relação entre riqueza e poesia é particularmente apropriada para a tematização das alegorias pois, como diz Schlaffer, “as alegorias são heterônomas, ou seja, como aparência estética são dependentes de poderes não-estéticos” (SCHLAFFER, 1990,

¹²⁴ Semelhante àquela que Parmênides descreve no início do seu poema filosófico – ou no fragmento que dele restou. Não vimos ninguém reparar ou comentar essa referência na crítica fáustica. Se essa referência for mesmo real, então trata-se de uma ironia com o argumento de Parmênides sobre o “caminho da verdade”.

p. 77). É justamente a entrada do carro alegórico de Pluto no fim da cena que sugere a conclusão da teatralidade das formas estéticas no processo econômico. Pluto, como Deus da Riqueza, entra em cena justamente para representar a função social da poesia como objeto da reflexão estética.

Ao descrever seu mestre (ou pai?), Pluto, diz o Mancebo-Guia: “Chamam-no o Deus do Ouro, é Pluto” (v. 5569) e, posteriormente, refere-se a si mesmo dizendo: “Eu sou o Pródigo, a Poesia” (v. 5573). Riqueza e poesia são, assim, representadas como personalidades alegóricas aparentadas, e, portanto, como funções interrelacionadas na realidade capitalista. “Tenho-me por igual de Pluto” (v. 5577) diz o Mancebo. E com isso passa a distribuir gemas, joias, e objetos de valor para o público da mascarada. O Arauto, porém, nota algo estranho nesses regalos:

Em vez de dádivas concretas,
Colhem supérfluas borboletas.
Reduz-se da promessa o realço
A doar o que reluz em falso. (vv. 5602-5605).

Mais adiante, quando Pluto-Fausto apresenta ao público caldeirões com ouro derretido (“Abre-se, olhai! Turge no fervedouro/ Dos caldeirões de bronze sangue de ouro” (vv. 5711-5712), novamente o tema da estética do dinheiro reaparece verbalizado pelo Arauto que reprova o público que se admira com a fundição:

Que há, que quereis, boçais, com tal?
Brincadeira é de carnaval.
Nada mais hoje se requeira:
Julgais que do ouro haja aqui feira?
Nem tereis, nesta jogatina,
De meras fichas a propina.
Bobões, vós! O que algo aparenta,
Pra vós logo o real representa.
Pra quê? – do erro, ilusão, capricho,
Logo agarrais todo rabicho. –
Pluto embuçado, num relampo,
Dessa cambada limpa o campo (vv. 5727-5738).

É nesse momento que entram em cena os Faunos, Sátiros, Gnomos e outras criaturas associadas às religiões pagãs, lideradas por Pã, máscara portada pelo Imperador em pessoa. Gnomos, seres associados à vida em cavernas e montanhas e, por associação, à cata do ouro e dos metais subterrâneos, assim descrevem o ouro fundido:

Quando o metal rico e nobre
Traça em rochas seu filão,
Labirintos seus descobre
Só à vara de condão;
Troglodítica existência
Temos em cava atra e fria;
Mas riquezas com clemência
Distribuis à luz do dia.
Uma fonte descobrimos,
Milagroso é o seu encanto,
Sem mais, cede os áureos mimos,
O que antes custava tanto.
Senhor leva a termo o agouro,
Sê do manancial padroeiro!
Em tuas mãos todo tesouro
Traz proveito ao reino inteiro. (vv. 5888-5913).

O encerramento tragicômico da cena da mascarada se dá quando o Pã-Imperador, como que enfeitiçado pelo borbulho do caldeirão, debruça-se sobre ele, de modo que a barba da fantasia cai no caldeirão, chamuscando-lhe a fantasia e revelando seu rosto.

Mais se debruça, e o fundo espia. –
Mas cai sua barba adentro, lá –
A face lisa, quem será?
Ao nosso olhar sua mão o oculta. –
Mas que desastre aí resulta!
A barba em fogo catapulta,
Seu peito e sua coroa inflama,
O entrudo transformou-se em drama. (vv. 5930-5937).

Como nos diz Marx, mais uma vez:

A sociedade moderna, que já na sua infância arrancou Pluto das entranhas da terra pelos cabelos, saúda no Graal de ouro a encarnação resplandecente de seu princípio vital mais próprio. (MEW, XXIII, p. 147-148).

4.2.3 Magia, feitiço e dinheiro

O mundo medieval-romântico em franco processo de fragmentação encontra sua solução na invenção de um objeto, o papel moeda. Diferentemente do ouro prometido na cena *Palatinado Imperial*, o que Mefistófeles entrega na cena *Parque de Recreio* é um objeto cujo valor não parece estar atrelado ao trabalho que o projeto original de retirar “ouro cunhado ou não cunhado” das entranhas da terra demandaria. Mas uma nova espécie de dinheiro, cujo vínculo entre aparição e valor não é tão evidente como no ouro.

Assim, quando na cena seguinte à mascarada, *Parque de Recreio*, o Imperador e os demais membros da corte se reúnem após o carnaval, na Quarta-Feira de Cinzas, Fausto pela primeira vez sem máscaras ajuda o imperador a relembrar o “malabarismo com fogo” [*Flammengaukelspiel*]¹²⁵ com que terminou o desfile carnavalesco da cena *Sala Vasta com Aposentos Contíguos*. Fausto, em verdade, pede desculpas [*Verzeihst, du, Herr* (v. 5986)], mas a reação do Imperador com a memória da noite de carnaval é inesperadamente a de um grande entusiasmo. Dirigindo-se a Mefistófeles, cuja atribuição de bobo da corte é justamente a de divertir sua alteza, o Imperador se mostra completamente deliciado com o espetáculo da noite anterior:

Imperador: Favor da sorte aqui perpetrrou-se!
Quem, das Mil e Uma Noites, cá te trouxe?
Se igualas na arte fértil Scheherazade,
Hei de elevar-te à suma dignidade;
Fica-me ao pé, quando o correr do dia,
Como é frequente, a fundo me enfastia. (vv. 6031-6036).¹²⁶

A sorte, porém, do Imperador não acabaria junto com o feriado de carnaval. Ao contrário, nos momentos seguintes da cena, seu regozijo seria ainda maior do ao tomar notícia dos resultados da crise econômica cuja solução fora suspensa três dias antes, na cena do *Palatinado Imperial*. Logo depois dessa lembrança saudosa da festa florentina, é o camareiro real quem entra em cena para dar notícia de uma ventura ainda maior:

Intendente-Mor: Jamais, Altíssimo, cri dar-te parte
De sorte como a que venho anunciar-te.
Ventura que, com alegria imensa,
Me exalta em tua magna presença.
Saldadas vês contas e notas,
Neutralizadas garras dos agiotas.
Livre estou do infernal tormento;
Nem do céu há maior contento. (vv. 6037-6044).

Ato contínuo, é o Chefe do Exército quem anuncia que “Foi pago até o último soldado” (v. 6045), desfrutando o “mercenário” de um novo “sangue fresco” [*frisches Blut*], isso é, um novo ânimo para guerrear, com as novas contratações (v.

¹²⁵ Jenny Klabin Segal traduz como “flâmea ilusão”

¹²⁶ Goethe, como de resto todo o público alemão, travou contato com a primeira tradução das *Mil e Uma Noites*, enquanto escrevia a segunda parte do seu *Fausto*. A influência desse texto para Goethe foi estudada em detalhes por Katherina Mommsen em um clássico da filologia fáustica (MOMMSEN, 1981).

6046-6047). Até mesmo “hospedeiro e prostituta” (v. 6048) lucram nesse novo cenário de fartura.

A reação imediata do Imperador é de ceticismo. Questiona seus conselheiros como foi possível essa solução inesperada da crise financeira, já que dias antes esses mesmos cavalheiros davam conta da mais grave crise em território imperial. É o Tesoureiro quem responde: “Indague a esses, autores da obra” [*Befrage diese: die das Werk getan*] (v. 6053), ou seja, a fala do Tesoureiro aponta Fausto e Mefistófeles como os verdadeiros autores do feito.

Protocolar, Fausto demanda que o Chanceler faça as honras de explicar o acontecido, já que ele mesmo não é membro da corte. A ironia se revela no fato de ser justamente o maior opositor do plano mefistofélico quem é incumbido pelas formalidades da corte a anunciar o seu sucesso. “Aproximando-se lentamente”, como se lê nas notas cênicas, talvez por estar um pouco contrariado, é ele quem saca uma nota de dinheiro e lê o que nela está escrito:

Chanceler: Quem em sua velhice outro dom não requer: -
Ouvi, vede o fatídico folheto,
Que todo o mal transforma em bem concreto.
(Lê)
“Saiba o país para os devidos fins:
Este bilhete vale mil florins.
Garante a sua soma real o vulto
Do tesoureiro imperial no solo oculto.
Dele se extrai logo a riqueza imensa
Com que o valor do papel se compensa”.(vv. 6054-6062).

Em vez do plano econômico apresentado na cena do *Palatinado Imperial*, o que acontece agora, como resultado, é uma magia muito diferente da prometida “caça ao tesouro”. E em que consiste essa magia? Em transformar a situação de completa iliquidez do ouro enterrado em liquidez total. A mágica da liquidez se percebe na frase do próprio Chanceler, “todo o mal transforma em bem concreto”, isso é, o estado generalizado de insolvência se transforma em ampla circulação de uma nova moeda, o dinheiro de papel.

Esses folhetos, cuja cobertura é dada por recursos minerais ainda não extraídas do solo – e aliás, possivelmente inexistentes – estão prenhes de uma contradição entre o valor que representam como signo, e a realidade desse valor,

isso é, a liquidez dos recursos em ouro e prata. Essa contradição aparece explicitamente no diálogo entre o Imperador e o Intendente-Mor:

Imperador: Como ouro os vis papéis à tropa valem?
Do soldo julgam que o valor igualem?
Admito-o, pois, ainda que o ache inviável.
Intendente-Mor: Recuperá-los, seria impossível;
Do raio os espalhou a rapidez,
Casas de câmbio à roda aberta vês.
Todo o papel é pago lá de pronto,
Com ouro e prata, ainda que com desconto.
De carne e vinho faz-se após o gasto;
Meio mundo pensa só num bom repasto,
Faz o ouro em traje novo, espalhafato. (vv. 6083-6093).

Mefistófeles, então descreve a vantagem do dinheiro de papel: “Cômodo é enfiar no seio o papelucho” (v. 6104) e o soldado, que já tem de carregar peso demais em suas campanhas “Do peso vão ver seu cinto aliviado” (v. 6108). Mais um notável discernimento econômico de Goethe, afinal, Mefistófeles parece se referir a um fenômeno observado no capítulo sobre o dinheiro em *O Capital*, a saber, o modo como função de circulação [*Umlauf*] do dinheiro se autonomiza em relação a sua função de medida do valor.¹²⁷Essa autonomização é o que permite, antes de o lastro-ouro ter sido historicamente abandonado com o acordo de Bretton Woods, manter uma dada quantidade de ouro nos cofres, enquanto apenas uma parte do ouro total circula em seu lugar. Com o tempo, é essa função que permite substituir a matéria ouro por outra matéria.

Fausto é quem discursa sobre a magia da liquidez e a define como a fantasia de um pensamento fértil que confere a verdadeira força dessa nova moeda.

Fausto: O excesso congelado da riqueza,
Que em fundo chão de teu reino jaz presa,
Jamais se usou. Até o pensar mais largo
A essa visão opõe fútil embargo,
E a fantasia, em seu voo supremo,
Se esforça, e nunca chega àquele extremo;
Gênios, porém, aos quais nada limita,
Têm no infinito confiança infinita. (vv. 6118-6125).

¹²⁷ “A quantidade de dinheiro lançada, por exemplo, no começo do processo diário de circulação é naturalmente determinada pela soma dos preços das mercadorias que circulam de modo simultâneo e contíguo. Mas no interior do processo, uma peça monetária se torna, por assim dizer, responsável pela outra. Se uma acelera a sua velocidade de circulação, ela retarda a velocidade da outra, ou sai inteiramente da esfera de circulação, pois esta pode absorver apenas uma dada quantidade de ouro, que, multiplicada pelo número de cursos de cada um de seus elementos singulares é igual à soma dos preços a serem realizados” (MEW, XXIII, p. 134).

E Mefistófeles, o economista bufo, é quem explica a centralidade da questão fiduciária nessa nova economia. Em outras palavras, que a circulação do dinheiro e sua aceitação pelo costume, isso é, pela “praxe” são o suficiente para que a iliquidez do ouro seja revertida em livre circulação de dinheiro, operando as trocas econômicas necessárias à superação da crise.

Para quem quiser metal, tem-se um cambista,
E se faltar, cava-se em nova pista;
Colares, cálices, vendem-se em hasta,
Com que o papel logo se salda. Basta
Para que ao cético de asno se tache;
Nada mais se requer: vingou a praxe (vv. 6124-6129).

O veredito final do Imperador não poderia ser outro senão a incumbência de que Fausto atue junto a seu Tesoureiro-Mor para zelar que a “unidade” entre o dinheiro de papel e os recursos enterrados, isto é, entre o “signo” do valor e sua realidade palpável, jamais se rompa.

Mestres, vós, do tesouro, atuai com gosto,
Preenchendo a dignidade do alto posto
Para que ao mundo superior se uma
Do subterrâneo o estouro de fortuna. (vv. 6137-6140).

Segundo Hans Christopher Binswanger em seu *Dinheiro e Magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe* (BINSWANGER, 1985),¹²⁸a magia de Mefistófeles no primeiro ato do *Fausto II*, longe de ser um acontecimento extraordinário da literatura ficcional, é um fenômeno corriqueiro das dinâmicas econômicas modernas. Ela está baseada na “imaginação” das pessoas que se iludem de que as moedas estariam sendo lastreadas e que seriam, portanto, resgatáveis, como o indica o texto que o Chanceler lê em uma das notas.¹²⁹ A lógica é que, conquanto ninguém busque realmente resgatar o ouro enterrado, “a ideia de

¹²⁸O primeiro contato que travamos com a obra foi pela tradução para o português prefaciada pelo ministro Gustavo Franco, com um ensaio, aliás, excelente sobre a obra de Binswanger. No entanto, a versão eletrônica é difícil de citar, razão pela qual aqui citamos a fonte original, cotejada com a leitura em português.

¹²⁹ Não é segredo para ninguém que a ideia de que o dinheiro de papel é lastreado em pesos específicos de metais preciosos é a razão pela qual muitas moedas nacionais modernas têm seu nome retirado de medidas específicas de peso. Assim as *pesetas* da Espanha, antes do Euro, o peso, na Argentina, são moedas que expressam essa relação. Também as libras esterlinas, ou *pounds*, na Inglaterra tem essa origem. Curioso notar o que se lê no verso de uma nota de 5 libras esterlinas: “O Banco da Inglaterra promete pagar ao portador à vista a soma de cinco libras” [The Bank of England promise to the Bearer on demand the sum of five pounds] sem especificar cinco libras de quê. A frase parece escrita pelo próprio Mefistófeles, afinal, ao portador da nota de 5 libras, se prometem 5 libras de alguma coisa que está debaixo da terra, seja lá o que for.

que seria possível fazê-lo – a mera sensação de segurança – é suficiente”, como indica o Fausto com seu discurso sobre a imaginação e o poder do pensamento. Isso tudo é feito com a “auréola do nome imperial” que empresta a “sua majestade” a serviço da fidúcia monetária (BINSWANGER, 1985, p. 26).

Binswanger está convencido da frase de Carl Gustav Jung para quem o “Fausto é um drama alquímico do começo ao fim” (BINSWANGER, 1985, p. 14). Mas é no *Fausto II* que o economista alemão encontra uma importante conexão entre a alquimia medieval e a ciência econômica moderna que somente um gênio como o de Goethe teria sido capaz de perceber ainda na primeira metade do século XIX.

As tentativas de produzir ouro artificial não foram abandonadas por serem inúteis, mas porque a alquimia apareceu *sob outra forma* tão bem-sucedida que tornou obsoleta a árdua produção em laboratório. Não é mais vital para a alquimia que o chumbo seja transmutado realmente em ouro, para que se aumente a riqueza. Será suficiente que uma substância sem valor algum se transforme em outra dotada de valor: papel, por exemplo, em dinheiro (BINSWANGER, 1985, p. 21).

É o que acontece na cena em questão. A magia de Fausto não é muito diferente da magia de alguns economistas liberais contemporâneos, especialmente os brasileiros, que buscam o crescimento da riqueza sem um aumento proporcional no “esforço despendido” pela sociedade produtora, isso é, no trabalho socialmente necessário à produção material da riqueza. Essa ideia que se antagoniza com Adam Smith, David Ricardo e, especialmente com Marx, é explicitamente, para Binswanger, reconhecida por Goethe nos anos de composição de seu *Fausto II*:

A segunda parte do *Fausto*, em contraposição [à economia política moderna], traz a afirmação explícita de que a riqueza tem sua fonte não apenas no trabalho, cuja importância não pode, claro, ser negada, mas também na magia – uma magia que cria valores excedentes, inexplicáveis pelo esforço humano (BINSWANGER, 1985, p. 23).

Essa constatação permite a Binswanger “adaptar o famoso dito de von Clausewitz”, o famoso teórico militar prussiano que disse ser a “guerra a continuação da política por outros meios”, e “afirmar num espírito goetheano, que a *economia moderna é uma continuação da alquimia por outros meios*”¹³⁰(BINSWANGER, 1985, p. 54). Pois em linhas gerais, o processo

¹³⁰ Claus von Clausewitz foi o principal teórico militar de sua época, prussiano, contra quem Napoleão deduziu seus próprios princípios militares. Clausewitz se notabilizou pela frase “a guerra é

econômico moderno está baseado num constante incremento de valores, realizado à semelhança da mágica alquímica que buscava transformar metais vulgares como o chumbo, em metais preciosos como o ouro e a prata.

O constante incremento econômico nos valores produzidos, essa mágica que transforma tudo em ouro, é, segundo Binswanger, algo que contrasta diretamente com alguns dos princípios fundamentais da ciência moderna como as leis da física newtoniana. A primeira lei da “conservação da energia”, segundo a qual os sistemas termodinâmicos tendem a conservar a quantidade de energia inicial (BINSWANGER, 1985, p. 56), é tão contrária ao capitalismo quanto a segunda lei de Newton, que “declara que, embora as quantidades no mundo permaneçam intactas” a “desordem aumenta com o tempo” (BINSWANGER, 1985, p. 64-65), isso se não for alimentada regularmente com mais energia. Na natureza, a energia sempre renovada é, naturalmente a do Sol. Na economia capitalista, entretanto, a coisa é diferente. Pois...

À medida que o homem desbrava terrenos sempre novos da esfera econômica, sua desorientação em outras esferas só faz crescer. A economia claramente priva o homem de forças que, como o Sol da natureza, sempre restabelecem a ordem original (BINSWANGER, 1985, p. 65).

O primeiro exemplo de Goethe de uma tal desorientação ou desordem provocada pela esfera econômica nas demais esferas da vida moderna, é justamente a estética como veremos mais adiante. Inventado o papel-moeda, o problema que se coloca no momento imediatamente seguinte, é o da representação de Helena no palco do teatro da corte. Mas Binswanger também relaciona a completa devastação colonialista de Fausto no quinto ato da peça, com o incêndio das tília e da casa do casal de velhinhos, como o exemplo maior dessa desordem, imagens significativas de “uma monstruosa desfiguração do mundo, sem precedentes no curso da história humana” (BINSWANGER, 1985, p. 66).

A obra de Binswanger é amplamente conhecida na literatura especializada sobre o *Fausto* e certamente não é isenta de críticas. William Carter, por exemplo, na sua resenha sobre o livro (CARTER, 2009), critica sua ênfase demasiada em questões de alquimia, “em vez de explorar mais a fundo a questão do valor em

a continuação da política [...] por outros meios” em sua principal obra *Sobre a Guerra* (CLAUSEWITZ, 2007, p.252).

Fausto e/ou nas teorias econômicas sobre o valor nos séculos dezoito e dezenove” (CARTER, 2009, p. 240). Binswanger tem ele próprio uma teoria do valor econômico e perde a oportunidade, segundo esse ponto de vista, de explorar melhor o contato de Goethe com a teoria econômica de sua época. Jane Brown em outra resenha (BROWN, 1996) aponta também o fato de Binswanger ser insuficiente sob o ponto de vista acadêmico, uma vez que nem sequer aponta os versos que cita no seu texto.

A crítica de Carter faz sentido e, de fato, a maior referência sobre a relação de Goethe com as teorias econômicas de seu tempo ainda é o completo, porém inacessível¹³¹ trabalho de Bernd Mahl, *Goethes ökonomisches Wissen* [O conhecimento econômico de Goethe]. O próprio William Carter, porém, escreveu um importante artigo (CARTER, 2014), em que busca sintetizar o processo do contato de Goethe com a economia política. Em sua análise, ele busca encontrar também no segundo e no terceiro atos alguma pista sobre a evolução intelectual de Goethe sobre a matéria econômica a partir do uso literal das palavras “demanda” [*Begehren*] e “valor” [*Wert*]. E assim Carter conclui por uma mudança ocorrida no entendimento do poeta, de uma concepção de valor mais “immanentista”, isso é, segundo a qual o valor é uma qualidade imanente dos bens e serviços produzidos, apoiada na teoria de Adam Smith, para uma abordagem mais subjetivista do valor, pautada no desejo e na demanda, com base no principal divulgador e crítico de Adam Smith na Alemanha de sua época, o economista Georg Sartorius.¹³²

No entanto, além de produzir uma abordagem totalizante, que parece reduzir o escopo do *Fausto II* ao tema econômico, o que certamente não é o

¹³¹ Dificilmente se encontram no Brasil exemplares dessa obra nas bibliotecas públicas e especializadas. Os preços de um exemplar usado em sites como a *Amazon* chegam próximo de US\$ 100,00 (cem dólares americanos).

¹³² Goethe era padrinho de seu segundo filho, Wolfgang Sartorius, e a proximidade com Sartorius é um ponto importante onde se assenta o argumento de Carter. Reproduzo um parágrafo do artigo que ajuda a ilustrar um pouco a linha argumentativa do autor: “O modelo de valor subjetivo que Goethe apresenta no seu *Fausto II* deriva da ampla experiência que teve em Weimar como conselheiro privado especializado em assuntos fiscais e financeiros, de um lado, e seu extenso conhecimento de textos contemporâneos de economia política, de outro. Em escritos oficiais que vão de 1785 a 1793, Goethe se baseia no conceito de valor intrínseco quando aborda problemas fiscais e monetários respectivamente. Depois da virada do século, seu contato com a obra de Adam Smith através de Georg Sartorius demarca uma mudança em sua abordagem do valor para uma visão subjetiva que ele apresenta no *Fausto II*.” (CARTER, 2014, p. 104).

caso,¹³³ Carter acaba por produzir uma imagem de Goethe como a de um defensor apaixonado de *um* conceito político econômico específico, e não de uma abordagem mais holística da ciência econômica disponível a ele até então. Heinz Schlaffer, por exemplo, afirma que o poeta tinha em sua biblioteca pessoal 46 livros de economia política, 59 de política e ciências políticas e 38 sobre agricultura e silvicultura – o que aliás indica uma proximidade muito maior com a doutrina fisiocrata de François Quesnay (SCHLAFFER, 1990, p. 55).¹³⁴ Assim, que Goethe nutrisse um forte interesse pelo assunto é bastante evidente. Que sua leitura desses diversos conceitos e autores fosse rica, também. Que ele, porém, tivesse se apegado a uma crítica específica da doutrina de Adam Smith é muito pouco plausível, especialmente no século XVIII, quando os alemães ainda lutavam para se apropriar dos conceitos da recém-criada ciência inglesa, em grande parte na tentativa de refutar os seus conceitos fundamentais, como no caso de Sartorius.¹³⁵

Voltando a Binswanger, a questão está em definir esse seu conceito de magia e alquimia como elementos da economia moderna. A crítica de Carter segundo a qual Binswanger “coloca ênfase demais na alquimia em sua interpretação do *Fausto II*” (CARTER, 2009, p. 240), não é de todo justa. A ideia de que a economia moderna é a “continuação da alquimia por outros meios” parece bastante correta, considerando os processos econômicos do mundo capitalista contemporâneo. Sem exagerar nas digressões, é imperativo reconhecer que o atual governo da nossa república, para a desgraça dos brasileiros, conta com um economista que é a um só tempo mago, bobo-da-corte e uma figura mefistofélica. Nesse sentido binswangeriano de pretender crescimento econômico sem a menor preocupação criação de empregos, e, portanto, com o trabalho correspondente, é

¹³³ Nesse sentido, em que pese a contribuição de Carter sobre o papel do episódio de Helena na concepção de um conceito de valor econômico seja muito criativa e interessante, é mais realista colocá-la em perspectiva nos atos em que o tema econômico é explicitamente mencionado. O *Fausto II*, como explicam Lohmeyer e Kommerell, é uma obra de muitos temas, escrita no estilo tardio do poeta, com a típica intenção de abarcar inúmeros temas sob inúmeras perspectivas.

¹³⁴ Schlaffer argumenta inclusive que a sequência de máscaras-personagens na mascarada, Jardineiras, Jardineiros, Lenhadores, remetem a trabalhadores rurais e do campo, em conformidade com a doutrina fisiocrata segundo a qual o valor é derivado dos bens produzidos pelo solo.

¹³⁵ Marx diz que “a economia política na Alemanha permanece[cia] uma ciência estrangeira” [*ausländische Wissenschaft*] no século XVIII (MEW, XXIII, p. 52).

realista equiparar a economia capitalista contemporânea como uma espécie de ciência alquímica.¹³⁶

O problema maior consiste no fato de Binswanger ser bastante ambíguo ao criticar a economia como um “processo alquímico”, sem deixar claro se essa é a sua própria concepção, ou se é este precisamente o *erro* dos economistas modernos. Em outras palavras, os valores são *de fato* produzidos como mágica, como criação *ex nihilo* (a partir do nada), ou trata-se de um *erro* uma ilusão a respeito dos processos econômicos, à qual são induzidos os economistas ao ignorarem as teorias smithianas, ricardianas e marxistas do valor-trabalho? Assim, por exemplo quando o autor afirma que “o sucesso do processo alquímico é a causa de seu próprio fracasso” (BINSWANGER, 1985, p. 72), o autor faz vagas referências á noção de “tempo” no processo alquímico, mas perde a oportunidade de refletir se a fatalidade do fracasso, regra de ouro nos processos de valorização do capitalismo, não decorre precisamente de um certo retorno violento do trabalho como substância material da produção de valor. Marx, por exemplo, fala da lei do valor-trabalho como uma “lei que se impõe com a força de uma lei natural reguladora, assim como a lei da gravidade se impõe quando uma casa desaba sobre a cabeça de alguém” (MEW, XXIII, p. 89).¹³⁷

O capitalismo é “*Leveller*” (nivelador) por excelência (MEW, XXIII, p. 100) e, portanto, todo trabalho é considerado apenas na medida em que se compara com uma média de produtividade geral. Por isso a lei do tempo de trabalho cai na cabeça dos trabalhadores, como a imagem da casa sugere. Mas a imagem da queda de uma casa, também sugere que os processos econômicos capitalistas são incorporadores de trabalho porque toda crise cíclica do capitalismo se resolve em “superprodução” isso é, em mercadorias e serviços que encaixam nos galpões das

¹³⁶ As coincidências também não param por aí, uma vez que o guru do Presidente, falecido em 25 de janeiro deste ano, era um Astrólogo que residia no estado da Virgínia, nos Estados Unidos da América.

¹³⁷ Essa citação diz respeito ao modo como Marx contribui com o conceito smithiano e ricardiano de valor-trabalho. A relação entre valor e trabalho induz ao seguinte erro: “se o valor de uma mercadoria é determinado pela quantidade de trabalho despendido durante sua produção, quanto mais preguiçoso ou inábil [fosse] um homem, tanto maior o valor de sua mercadoria, pois ele necessita[ria] de mais tempo para produzi-la”. A grande contribuição de Marx com o conceito de “trabalho socialmente necessário” foi esclarecer esse erro, provando que “a força de trabalho conjunta da sociedade, que se apresenta nos valores do mundo das mercadorias, vale aqui como uma única força de trabalho humana, embora consista em inumeráveis forças de trabalho individuais” (MEW, XXIII, p. 52-53).

fábricas que fecham em decorrência da retenção dos capitais. Assim, se a mágica da produção capitalista é a “causa de seu próprio fracasso”, como diz Binswanger, isso também pode ser interpretado como uma solução violenta do processo alquímico, que “cria valores sem trabalho correspondente” nos momentos de fartura e virtuosidade, mas que numa crise de superprodução, produz mercadorias encalhadas e, portanto, inúteis. O que no auge do processo é a produção de valores sem o correspondente esforço produtivo, como argumenta Binswanger, na crise se revela numa enorme quantidade de mercadorias encalhadas, ou seja, em trabalhos produtivos que não se realizam como valor, como revela Marx. No final das contas, a lei do valor-trabalho se prova justamente no momento da crise, quando “cai na cabeça” dos mais vulneráveis.

Ademais, em que pese Binswanger seja um economista conservador e não marxista, é evidente que sua associação entre economia e feitiçaria tem seu principal precedente no próprio Marx com o seu conceito de feitiço da mercadoria. E Marx, que coroou a teoria do valor-trabalho, explicando em definitivo a natureza do dinheiro pelo conceito de “trabalho socialmente necessário” é o primeiro a associar a economia capitalista a processos mágicos e feiticeiros, chegando a comparar o mercado global capitalista a uma “retorta alquímica da circulação [...] de dinheiro” (MEW, XXIII, p. 127). Assim, vale a pena retomar o conceito de feitiço da mercadoria com o intuito de distingui-lo da simples ideia de produção de valor sem trabalho correspondente, como aparece no conceito de magia em Binswanger.

A principal distinção reside no processo de reificação da economia capitalista, por meio do qual, uma sociedade de mercado global produz mercadorias que refletem ou coisificam relações sociais de exploração, como se fossem propriedades das coisas mesmas. E ao fazê-lo elas mantêm o que Marx chama de “forma da estranheza” do valor, sendo, portanto, a forma reificada das relações sociais, uma espécie de feitiço do estranhamento.

Notadamente, é do mesmo modo que o feitiço mefistofélico opera sobre Gretchen, por meio de mimos que Fausto lhe presenteia e que refletem relações sociais como propriedades das coisas. Isso aparece de modo explícito na cena *Crepúsculo*, no *Fausto I*. Após a famosa canção sobre o Rei de Thule e o cálice da

sua amada, [*Es war ein König in Thule*],¹³⁸ Margarida encontra escondida em seu armário uma caixinha (v. 2783). Ao abri-la, se depara com colar e brincos que Fausto conseguira com a ajuda de Mefisto, o que de pronto leva a um monólogo de Gretchen a respeito das diferenças sociais entre ela e seu admirador, refletidas nas gemas da joia:

Que é isso? Deus do Céu! à fé,
Em minha vida não vi cousa igual!
Que adorno! A uma fidalga, até,
Não ficaria em festas santas mal!
Ornar-me-ia o colar? Que tal?
De quem tanto esplendor, meu Deus?
(Enfeita-se com as joias e vai mirar-se no espelho)
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;
Quase com dó nos louvam ricos, nobres.
Para o ouro tende,
E do ouro pende,
Mas tudo! Ai de nós, pobres!(vv. 2790-2804).

As joias, que de tão belas poderiam muito bem enfeitar uma “mulher nobre” [*Edelfrau*], a uma moça pobre só enfeitam “pela metade” e apenas “com misericórdia” [*mit Erbarmen*]. Pois, “cativada pelo ouro” [*Nach Golde drängt*], ela, entretanto depende do ouro [*am Golde drängt doch Alles*], como são, em geral, as moças belas, porém pobres. Ai de nós, pobres! [*Doch wir Armen*]. O sentimento de Gretchen em relação ao presente é dividido. Sabe que não orna com sua condição de moça pobre, mas é também esse objeto, que a cativa e que representa para ela, a conta em que a tem seu admirador: a de uma moça de beleza nobre.

Nas palavras de Thomas Metscher, “O mimo [*Schmuck*] é, para Gretchen, um símbolo do status aristocrático. Nele, “ela se vê no papel de uma nobre” (METSCHER, 2003, p. 104). O mesmo efeito de o objeto refletir certas relações sociais é o fator determinante para que sua mãe, ao descobrir o presente que a filha mantinha em seu quarto, confisque o objeto e o doe para a igreja, como ficamos sabendo pela narrativa de Mefistófeles na cena *Passeio* (vv. 2813-2840). Novamente Gretchen é presenteada com novo mimo e mais uma vez o feitiço do colar se repete. “Com qual consciente estratégia erótica o contraste social e a

¹³⁸ Que por si só já prefigura o tema da relação entre duas pessoas reificada num objeto, o cálice dado de presente pela amada do Rei antes de morrer.

orientação ingênua de Gretchen para os padrões aristocráticos são explorados por Fausto” (METSCHER, 2003, p. 104), na cena *Na Casa da Vizinha*. Mefistófeles entra em cena com o pretexto de anunciar à Marta, a vizinha, a morte de seu marido. Ao avistar Margarida com um novo colar de gemas – que ele mesmo arranhou –deliberadamente, finge confundir a moça com uma “visita importante” [*vornehmer Besuch*] (v.2902) e promete “voltar mais tarde” (v. 2904). E Marta, admirada, é quem expressa em palavras: “Imagina, menina! [...] esse senhor a tem por uma dama” (vv. 2905-6).

A tragédia de Gretchen que, segundo Lukács, “era um tema central não apenas nos escritos do jovem Goethe, mas de toda a literatura alemã desta época” (LUKÁCS, 1967, p. 217)¹³⁹ era um “exemplo gritante de opressão de classes” no qual, a classe oprimida, a burguesia alemã em ascensão, ainda não estava em condições de expressar-se como classe. Por essa razão...

No conflito de classes entre a nobreza e a burguesia, casos individuais de injustiça flagrante estavam necessariamente fadados a serem postos em primeiro plano enquanto a classe oprimida ainda não estava suficientemente desenvolvida. (LUKÁCS, 1967, p. 218).

A sedução da moça pobre e religiosa por um jovem rapaz da nobreza aristocrática se dá por meio de uma joia caríssima, que por sua vez expressa a ou reflete esse conflito social. Assim, não é apenas que o conflito se expresse em casos “individuais de injustiça flagrante”, como diz Lukács, mas sobretudo, como sugere Metscher, num objeto que expressa de modo reificado, o abismo social entre Fausto e Margarida. O feitiço do colar se opera numa dupla imagem: na reflexão de si à imagem de uma nobre, no espelho, e da distância que essa imagem evoca de sua posição social concreta nesse *affair* interclasse. Quanto mais valioso o objeto, maior é o poder do sedutor e maior, portanto, é a distância social entre ele e a pobre moça. O “feitiço” se torna tanto mais poderoso quanto mais a pobre donzela especula sobre o seu valor (social) para o rapaz. Presenteada com um colar caro, isso pode significar, assim julga Gretchen, que o rapaz a tem na conta de alguém

¹³⁹ Lukács comenta um trecho de *Poesia e Verdade* em que Goethe acusa seu amigo de juventude, Heinrich Leopold Wagner de plágio pelo tema da tragédia de Gretchen. Lukács argumenta, porém, que esse não era exatamente o caso de plágio, mas de um tema que estava “plenamente de acordo com o espírito da época: um exemplo gritante de opressão de classes da burguesia e da pequena burguesia pela nobreza” (LUKÁCS, 1967, p. 218).

tão “valiosa” quanto as moças da nobreza, isso é, as moças com quem ele naturalmente aceitaria se casar.

O feitiço da mercadoria, segundo Marx, “converte [...] todo produto do trabalho em um hieróglifo social”, e a sua substância, isso é, as relações sociais de exploração do trabalho, num “segredo que se esconde por trás dos movimentos manifestos dos valores relativos das mercadorias”, isso é, por trás das oscilações de preço dos mercados. E, no entanto, o verdadeiro feitiço consiste em que a “descoberta científica tardia” da teoria do valor-trabalho pelos economistas ingleses, de modo algum “elimina a aparência objetiva” do valor (MEW, XXIII, p. 88) ou “sua forma reificada” (MEW, XXIII, p. 89). A estranheza [*Fremdheit*] da relação entre o valor e o trabalho, entre a aparência reificada do valor e as relações sociais, persiste mesmo após o avanço científico da economia política, e isso porque a sociedade burguesa assim a demanda.

O feitiço do colar é um evento disruptivo do pequeno mundo de Gretchen e sua tragédia é bastante tributária desse evento. O *Fausto I* tem como tema central o processo de transformação do mundo medieval em franco processo de decadência, o que reflete as próprias idas e vindas do processo de composição de Goethe. Assim, por exemplo, Lukács lembra que as concepções de Goethe sobre o Fausto “cresceram junto com as experiências de vida de Goethe” nos sessenta anos em que se dedicou ao poema. Assim, a obra é “não apenas um processo de maturação, o desenvolvimento de um germe original; ela é também uma transformação radical” (LUKÁCS, 1967, p. 158). Quando no *Fausto II*, Goethe avança para a forma como esse problema aparece na criação do papel monetário, o problema do feitiço da mercadoria avança para o ponto em que a própria ideia de lastro-ouro é ameaçada pelas demandas econômicas da “retorta alquímica” do mercado.

O lastro da moeda em ouro não é menos fetichista do que a moeda de papel. Talvez o feitiço seja ainda maior, com sua aparência brilhante e a enorme demanda de trabalho social necessário para retirá-lo do granito tendo como único objetivo, no final das contas, o caráter de representação ou *token* do trabalho realizado em outros processos produtivos. No entanto, conforme a circulação de dinheiro aumenta, e com isso a necessidade de tal representação diminui em relação à função de circulação da moeda, o que inclusive abre espaço para a

substituição dos metais preciosos por materiais menos “nobres”, a própria ideia de lastro-ouro entra em xeque, o que Goethe genialmente percebe com a cena *Parque de Recreio*.

A ideia de lastro, nada mais é do que a reificação em um *token* ou talismã, da função de medida de valor de uma moeda. Isso significa que a relação abstrata e conceitual entre valor e trabalho ganha um suporte físico, palpável e visível, portanto, estético – o que, convenhamos, não é essencial para a ciência econômica. No final das contas, a crise da ideia de lastro, provocada pelo aprofundamento da alquimia econômica das sociedades de mercado, é também uma crise da apreciação estética do conceito de valor-trabalho. Goethe, portanto, anteviu em mais de cem anos, o processo histórico que levaria ao fim do lastro-ouro, e sua substituição pela moeda-celulose da economia mundial: o dólar norte-americano. É aqui que o paralelismo entre o dinheiro e Helena, nas demais três cenas do primeiro ato, entra em foco. Pois se a crise do lastro é em grande medida uma crise da apreciação estética, Goethe inverte o raciocínio com as cenas finais do primeiro ato em que a crise da apreciação estética é comparada a uma crise do lastro, ou seja, do lastro cultural com as tradições antigas.

4.2.4 Helena, a “fantasma-trama” e a tradição

Arrastado por Fausto para essa galeria obscura, que dá nome à próxima cena, Mefistófeles pergunta se acaso não há diversão o suficiente no Palácio: “Lá dentro, então, não dá para compor-te/ Com a tropelia e a multidão da corte?” (vv. 6174-6175). Fausto lembra ao diabo o tempo em que, como na *Taberna de Auerbach* ou na *Cozinha da Bruxa*, no *Fausto I*, ele não poupava o desgaste das solas [*an den Sohlen abgetragen*] (v. 6178).

Porém, em realidade, semelhantemente ao que ocorre com Gretchen, mais uma vez Mefistófeles afirmará não ter poder para realizar o que pede Fausto, em que pese conheça um meio, um caminho. No *Fausto I*, será o caminho para os aposentos da amada, aqui, o caminho para o “Reino das Mães”. A demanda de Fausto decorre do fato de o Intendente-Mor e o Camareiro atormentarem-no com uma pitoresca demanda do Imperador, a saber, a de ver Helena e Páris, modelos

máximos das belezas masculina e feminina em “*deutlichen Gestalten*”. Contra a desinvestida de Mefistófeles, Fausto argumenta com uma reflexão já citada anteriormente sobre o “estilo” do diabo: “Rico tornamo-lo primeiro/ Importa agora diverti-lo” (vv. 6191-6192).

Já no *Faustbuch* de 1587 aparece o tema da evocação que Fausto faz dos espíritos de Alexandre, o Grande e sua esposa para o Imperador Maximiliano I, no capítulo XXXIII da obra e, posteriormente, a evocação de Helena para seus alunos num encontro privado por ocasião de seu aniversário, no capítulo XLIX. Aqui o tema é resgatado, mas Mefistófeles se apresentará como instrutor de Fausto nessas artes evocatórias dos espíritos antigos. O caminho que ele aponta, no entanto, não é um caminho, mas uma espécie de mergulho nas profundezas do inefável, onde a experiência prescinde de qualquer materialidade, como veremos adiante.

Porém a diferença mais importante em relação à lenda de 1587 reside no fato de Mefistófeles insistir no impasse argumentando a diferença abissal entre o reino das bruxas e espíritos germânicos e o das Heroínas da Antiguidade. Essa passagem chama a atenção, pois Mefistófeles estabelece uma comparação entre a Helena do mito grego, e o papel moeda: “Crês que de Helena a evocação se plasma/ Sem mais, como o papel-moeda fantasma” (vv. 6197-6198). Mefisto prossegue:

Com bruxas, trasgos, monstros de feitiço,
Sempre e tão logo estou a teu serviço.
Mas em que pesem diabas femininas,
Não poderão passar por Heroínas. (vv. 6199-6202).

A passagem dá uma clara ideia do que está ocorrendo. Diferentemente dos espíritos da realidade germânica medieval como bruxas, monstros, fantasmas ou “trasgos”, Heroínas e seres da mitologia antiga não estão sob o poder do diabo. Eles pertencem a uma realidade anterior à cristandade, e, portanto, são alheios à ideia de pecado e desvio diabólico. O que infelizmente a tradução de Jenny Klabin Segal acaba por abandonar é a expressão “*Gespenst-Gespinsten*” que aparece no verso 6199, uma criação poética aliterativa de Goethe, que evoca a ideia de trama ou teia (*Gespinsten*),¹⁴⁰ provavelmente, nesse caso, teias de aranha cuja realidade

¹⁴⁰ Nesse caso, provavelmente teias de aranha, já que a imagem de um castelo gótico pouco iluminado e repleto de poeiras e teias de aranha é o conjunto cênico que compõe justamente o

é fantasmagórica (*Gespenst*) e não concreta, material. Trata-se de uma imagem que compõe muito bem com o cenário gótico-medieval pintado pelo discurso de Mefisto.

Isso nos importa porque, aparentemente, há uma referência a essa expressão novamente n' *O Capital* de Marx, dessa vez no capítulo 5, sobre o processo de trabalho e o modo como este incorpora valor na mercadoria. Vejamos:

O trabalho se incorporou a seu objeto. Ele está objetivado, e o objeto está trabalhado. O que do lado do trabalhador aparecia sob a forma do movimento, agora se manifesta do lado do produto, como qualidade imóvel, na forma do ser. Ele fiou, e o produto é um fio. (MEW, XXIII, p. 195).

Marx discute aqui não apenas a óbvia decorrência de seu argumento anterior (capítulos 3 e 4), a saber, que todo valor decorre do trabalho, mas ainda mais importante é o fato de que essa incorporação tem de se esconder atrás da aparência de “qualidade imóvel” do objeto. Nesse sentido, a tradução da última frase como “Ele fiou, e o produto é um fio” [*Er hat gesponnen, und das Produkt ist ein Gespinst*] privilegia um sentido de “fio” como o “produto” da fiação, isso é como resultado acabado do ato de fiar. Essa opção de Rubens Enderle, porém, ao traduzir *Gespinst* por “fio” faz um recorte mais particularizante do campo semântico desse termo em alemão, mais correntemente usado no sentido de “trama”. Um fio só é uma “trama” no sentido em que é um emaranhado de fibras torcidas de modo a formar um barbante ou uma corda, como os fios de algodão de que trata o exemplo concreto de Marx.

De todo modo, deve-se notar que a expressão *Gespinst*, que Rubens Enderle traduz como “fio” e que aqui preferimos traduzir como “trama”, Marx a usa em dois sentidos distintos. No sentido mais literal, trata-se do produto da atividade da fiação. Num sentido mais figurativo, porém, *Gespinst* refere-se ao vínculo ou laço entre o produto e a atividade viva do trabalho que, escondida na forma objetiva da mercadoria, torna-se menos evidente, mais invisível ou fantasmagórica. Por isso, a tradução de Rubens Enderle estabelece uma relação possível entre o texto de Marx e o *Fausto II*:

Essa frase remete ao jogo de palavras de Goethe no *Fausto*, no qual os termos “*Gespenst*” (fantasma) e “*Gespinst*” (fio, trama) são unidos para formar uma palavra mágica, de invocação de fantasmas. [...] Marx alude

quarto de Fausto no início da tragédia. A esse tipo de imaginário medieval e romântico, Mefistófeles opõe a realidade clássica e grega de Helena.

aqui, portanto, ao caráter “fantasmagórico” da mercadoria (N.T.). (MARX, 2013, p. 258).

A relação estabelecida por Enderle entre a expressão de Marx e o referido verso de Mefistófeles não está confirmada por nenhuma das grandes edições alemãs de *O Capital*, nem na *Marx und Engels Werke* (MEW), que usamos como referência, nem na *Marx und Engels Gesamte Ausgabe* (MEGA), famosa por sua ambição fáustica de reconstrução das obras completas da dupla. Ainda assim, esse discernimento de uma possível relação entre o texto do Marx e o de Goethe aponta para importantes reflexões sobre a relação entre a cena *Galeria Obscurae* a cena *Palatinado Imperial* no *Fausto II*.

Quando Mefistófeles compara Helena ao papel-moeda e ato contínuo explica que sabe lidar com “tramas-fantasmas”, mas não com “Heroínas da Antiguidade”, é como se a referência a cena anterior e à estética do dinheiro fosse confrontada com a mitologia grega como um problema da trama que vincula o artista com a tradição antiga. Sob essa perspectiva, do mesmo modo que o papel-moeda rompe a “trama” que na moeda-ouro une o valor do dinheiro ao trabalho correspondente, uma evocação fantasmagórica de Helena e Páris romperia a “trama” que liga essas imagens ao seu valor mítico e tradicional. Melhor seria dizer não “romper atrama”, pois se trata justamente de explicar o valor por meio do trabalho. Melhor seria dizeresconder a trama, torná-la fantasmagórica, uma “trama-fantasma” ou “fantasma-trama” já que o termo *Gespensst-Gespinst* não indica a ordem normal dos substantivos e adjetivos.

O problema do lastro que caracteriza o ponto central da economia monetária do mundo capitalista, como anteviu Goethe, é assim transportado para a esfera das criações poéticas e artísticas fechando o paralelismo apontado por Dorothea Lohmeyer entre a questão do dinheiro e a questão de Helena. Assim, se no caso do ouro teatral da mascarada, se coloca o problema da estética do dinheiro como diz Schlaffer ou, por que não dizer, de uma estética do lastro, no caso da evocação teatral Helena, o que ocorre é o problema contrário, o do “lastro estético”. Voltando a cena, é isso que ocorre quando Mefistófeles, após declarar não ter poderes para trazer de volta as heroínas da antiguidade, diz, porém, ter o poder de apontar para Fausto um caminho que ele próprio possa trilhar por conta própria.

Esse caminho será apresentado por Mefistófeles como o “Reino das Mães”.

Mefistófeles: Reluto em revelar um magno arcano.
Tronam deidades em augusta solidão,
Sítio não há, tempo ainda menos, onde estão;
É um embaraço falar delas. São
As Mães.
Fausto (num sobressalto): Mães!
Mefistófeles: Estremeces ao ouvi-lo?
Fausto: As Mães! Mães! – que esquisito soa aquilo! (vv. 6212-6217).

A referência ao “Reino das Mães” é uma das mais herméticas e misteriosas da erudição de Goethe. Numa conversa com Eckermann de 10 de janeiro de 1830, mantendo o clima de mistério e segredo a respeito da cena *Galeria Obscura* Goethe diz o seguinte sobre essa referência:

Não posso lhe revelar nada [...] a não ser que li em Plutarco que na antiga Grécia se falava nas *Mães* como de divindades. Isso é tudo o que eu devo à tradição, o resto é de minha própria invenção. Deixarei que o senhor leve o manuscrito para casa; estude tudo com afinco e veja como se sai dessa. (ECKERMANN, 2016, p. 372-373).

Eckermann que segue a recomendação de Goethe, estuda com afinco o manuscrito e chega à conclusão: “se pudéssemos imaginar que o imenso corpo celeste em que vivemos possui em seu interior um espaço vazio através do qual poderíamos avançar centenas de milhas em uma mesma direção”, então essa “seria a morada” das Mães. Elas vivem, “fora de qualquer lugar, pois não há nada de sólido ao seu redor” bem como vivem “fora de qualquer tempo, pois não as ilumina a luz de nenhum astro” (ECKERMANN, 2016, p. 373).

Essa opinião formada por Eckermann tem base na descrição de Mefistófeles do tal Reino das Mães quando Fausto, estremecido [*Schaudert*] pergunta mais detalhes sobre o tal Reino das Mães.

Fausto: Que caminho é?
Mefistófeles: Nenhum! É o Inexplorável,
Que não e explora. É o Inexorável,
Que não se exora. Estás, pois, preparado? –
Não há trinco a correr, nenhum cadeado.
Em solidões ficas vagueando em vão.
Noções terás do que é o ermo, a solidão. (vv. 6222-6227).

A vaga referência à obra *Vida de Marcelo* de Plutarco (SCHÖNE, 2017, p. 467) e o tom misterioso com que Goethe se nega a dar maiores explicações sobre a cena, levou muitos intérpretes a proporem diversas ideias sobre o assunto. Assim

Wilhelm Emrich, por exemplo acredita que “o caráter sem espaço e atemporal da morada das mães” são motivos para “relacionar a cena com o neoplatonismo e até com a coisa-em-si de Kant” (EMRICH, 1957, p. 212). Thomas Zabka, por sua vez, crítico de Emrich – como aliás a maioria dos intérpretes do Fausto desde os anos 70 do século XX – prefere interpretar a referência às mães como um “mergulho no Eu”.

Zabka faz referência a Friedrich Schlegel que em seus *Discursos sobre a Mitologia*, de 1800, afirma que “a nova mitologia, ao contrário da antiga, deve ser formada a partir das profundezas do espírito” e ainda por cima chega a chamar essa região originária da nova mitologia de um “solo materno” (SCHLEGEL, *apud*ZABKA, 1993, p. 144).¹⁴¹ No contexto de seu estudo sobre a intervenção de Goethe no debate entre românticos e classicistas, Zabka interpreta essa cena do *Fausto II* como uma crítica de Goethe a visão romântica de que se possa fundar uma mitologia a partir de um retorno a si, desvinculado da experiência de mundo:

Goethe vê no pensamento romântico – se com ou sem razão permanece uma questão em aberto – a tentativa idealista de alcançar a mais alta unidade formativa [*höchste formenden Einheit*], desvinculada da experiência e através da autoconsideração do sujeito. (ZABKA, 1993, p. 144).

A concepção de Zabka está de acordo com essa ideia aqui defendida de que o paralelismo entre as cenas da criação do papel-moeda e a da evocação de Helena consiste numa ideia de “lastro” metaforicamente aplicada à ideia de que a arte e a mitologia perdem seu vínculo natural com a tradição, por meio de um mergulho autocentrado na experiência interior e subjetiva do artista.

O que se segue é a entrega de uma chave mágica a Fausto,¹⁴² que ao se aproximar da experiência sombria de mergulhar na morada das mães clama “As Mães! é como um golpe que me abala! / Que palavra é, que em mim tão fundo

¹⁴¹ Outro pensador que dá ênfase ao papel que imagens e figurações maternas influenciaram a poesia e as concepções estéticas dos românticos fundadas no subjetivismo intimista é Friedrich Kittler. Há um desenvolvimento específico do assunto no artigo *Poet, Mother, Child: On the Romantic Invention of Sexuality* (KITTLER, 2013, p. 1-16). Em sua obra prima (KITTLER, 1990), Kittler diz: “A boca da mãe, portanto, libertou as crianças dos livros. Sua voz substituiu as letras pelos sons, do mesmo modo que durante a Tragédia do Acadêmico, Fausto substituiu as palavras pelos sentidos. O experimento fonético deu causa a uma psicologia e uma psicagogia que tornou possível o consumo completo dos textos. Apenas o dedo indicador da mãe reteve alguma relação com a forma óptica da letra. E quando mais tarde em suas vidas as crianças apanharam livros, elas não veriam letras, mas escutariam, com irrepreensível anseio, uma voz entre as linhas.” (KITTLER, 1990, p. 34).

¹⁴² Chave essa na qual Zabka também vê uma referência à crítica da concepção romântica de arte individualista no poema *Kenne dich Selbst* [Conheça-te a ti mesmo] de Novalis (ZABKA, 1993 p. 144-146).

cala?” (vv. 6265-6266). Mefistófeles então aconselha Fausto a fugir das experiências passadas, de tudo quanto já vivera antes dizendo “[...] foge ao que houve, ao que já viste” (v. 6276) e finalmente instrui ao viajante: “O ser impele: abaixo o soltas/ Batendo o pé; batendo-o, ao alto voltas” (vv. 6303-6304). Fausto então mergulha para fora da cena, e só retornará duas cenas depois, quando da ocasião da sua apresentação de Helena e Páris na corte do Imperador.

4.2.5 O Artista e o Público

Na breve cena seguinte, *Salas brilhantemente iluminadas*, Fausto ainda está na sombria solidão da morada das mães e na sua ausência dois dos membros da corte, o Camareiro e o Intendente-Mor, cobram Mefistófeles pelas demandas do Imperador.

Camareiro (a Mefistófeles):
Sois da cena ainda dos fantasmas devedor;
É andar! Já se impacienta o Imperador.
Intendente-Mor:
Dela indagou o Altíssimo ainda agora;
É ofensa à Majestade essa demora. (vv. 6307-6310).

Mefistófeles, por sua vez, se justifica dizendo que seu comparsa [*Kompan*] está ocupado com as diligências que o feito exige: “Exige esforço especial a pesquisa” (v. 6313). Logo em seguida, três moças e um rapaz demandam feitiços milagrosos ou curas milagrosas de Mefistófeles, na ausência do Mago, Fausto. A maioria das demandas dizem respeito a suas respectivas vidas amorosas. O diabo se queixa da demora do retorno de Fausto: “Mães, por quem sois! Ó Mães! largai do Fausto!” (v. 6366). O lamento final de Mefistófeles expressa a agonia [*Die Not ist Groß*] das demandas que o povo lhe faz, sugerindo que sua fama de curandeiro corre a corte. Ao fim, baixam as luzes da sala (v. 6367), todos se aproximam da sala de cerimônias (vv. 6368-6371) e assim se prepara a cena final em que finalmente Fausto reaparece para a apresentação do espetáculo.

A última cena do primeiro ato, *Sala Feudal de Cerimônias*, é a conclusão do ato com a esperada evocação cênica de Helena e Páris. Com ela, Goethe nos apresenta uma comédia das representações sociais que contrapõe o indivíduo ao mundo social. Nas palavras de Erich Trunz, “a sociedade (em seu juízo sobre a arte) se mostra na mais rígida platitude, Fausto encantado interiormente”. Dessa maneira

o mundo social “aparece como comédia, discurso dos tagarelas” enquanto o que se passa com Fausto é “a tragédia do [indivíduo] solitário, criativo, apaixonado”(HA, III, p. 611). Nessa cena fica mais evidente o sentido da interpretação de Zabka da descida ao reino das mães como uma imersão no Eu. Fausto reaparece em cena como mago e como poeta/dramaturgo, talentoso e incompreendido.

Alguns personagens da cena do *Palatinado Imperial* e da mascarada se reúnem pela primeira vez nessa cena, como o Arauto, o Astrólogo, os membros da corte etc. “A meu ofício, anuncio o espetáculo” (v. 6377), diz o Astrólogo abrindo a cena: “Todos na expectativa a mente empenham, / Tudo está pronto, espíritos que venham!” (vv. 6389-90). Na sequência, o Astrólogo descreve objetos cênicos que compõem o espetáculo entre eles:

Surge, a montar-se, um fundo teatro. Um foco
De luz estranha a escuridão dissolve,
E no proscênio à vista me coloco. (vv. 6396-6398).

Mefistófeles, como se lê na nota cênica, surge “da caixa de ponto”, como aquele que sopra a ação: “Soprar a ação, é do diabo a oratória” (v. 6400). E é justamente ao Astrólogo que ele sopra, pois “hás de entender sem mais os meus murmúrios” (v. 6402), como aliás já aconteceu antes no *Palatinado Imperial*. O que o Astrólogo descreve, portanto, é um cenário que remete à arquitetura greco-romana, claramente identificada pelas colunas e frontões:

Surtindo do poder oculto, já contemplo
Maciço, edificado, um velho templo.
Qual Atlas, que arrimou o céu outrora,
Colunas veem-se em fila aí afora.
Hão de bastar para cumprir o ofício;
Sustentaria um par grande edifício. (vv. 6403-6408).

A resposta que dá o Arquiteto da corte à descrição feita pelo Astrólogo, mostra um primeiro sinal dessa comédia do mundo social de que fala Erich Trunz. Isso porque, ao perceber a referência à monumentalidade da arquitetura antiga, ele prontamente desdenha das formas clássicas em defesa apaixonada da arquitetura gótica medieval:

Clássico, antigo, isso é? Não vai conosco!
Chamem-no antes de primário, tosco;
Dizem que o bruto é nobre, o cru bonito.
Gosto de flechas, roçando o infinito.
Ao zênite ogival confiro a palma,

Tal edificação edifica a alma. (vv. 6409-6414).

Marcus Mazzari comenta esse trecho mostrando a “indisfarçável intenção irônica e polêmica” de Goethe, “partidário dos valores clássicos da arquitetura”. Entretanto, vale lembrar que o jovem Goethe foi um defensor apaixonado do reconhecimento do valor estético da arquitetura gótica num mundo (século XVIII) em que o bom gosto dominante era classicista e greco-romano. A reconsideração da arquitetura gótica como um patrimônio cultural da arquitetura europeia, em grande parte, deve-se a Goethe. Em seu ensaio *Sobre a Arquitetura Alemã* de 1772 (HA, XII, p. 7-15), Goethe narra o episódio de quando pela primeira vez se depara com a arquitetura da famosa Catedral de Estrasburgo, também conhecida como “Notre Dame” de Estrasburgo pelo imponente estilo gótico. O texto é uma homenagem ao arquiteto medieval Ervínio de Steinbach, e uma crítica ao gosto “à la Grecque” (HA, XII, p. 8) dos franceses e italianos que por razões de preconceito estético e cultural, torciam o nariz para a autêntica arquitetura alemã. A própria denominação “gótica” é criticada por Goethe, uma vez que o termo deriva da palavra godo, colocando uma arquitetura “bárbara” em oposição à arquitetura “clássica”, termo que gera a falsa ideia de um universalismo supra cultural (HA, XII, p. 12-14).

A ironia talvez consista numa percepção de Goethe de que o confronto das arquiteturas gótica e clássica, nesse breve diálogo entre o Astrólogo e o Arquiteto, demonstra um fenômeno cultural moderno, em que a “raiz” ou “vernaculidade” desses estilos arquitetônicos – vernaculidade entendida aqui como a percepção de que esses estilos estão “de acordo” com os modos de vida comunitários tradicionais – isso está em franco processo de crise. O próprio Frederick Jameson em seu já clássico texto sobre a pós-modernidade aponta um problema semelhante quando trata do termo técnico “historicismo” usado entre os arquitetos para a definição do estilo pós-moderno:

[...] esta palavra (extremamente polissêmica) para o ecletismo complacente da arquitetura pós-moderna, que aleatoriamente e sem princípios, mas com gosto canibaliza todos os estilos arquitetônicos do passado e os combina em conjuntos superestimulantes. (JAMESON, 1991, p. 18-19).

Jameson vai adiante em concluir que isso que ele aponta como uma crise estética do capitalismo avançado se refere à perda do “passado como ‘referente” (JAMESON, 1991, p. 18), contrariamente à arquitetura modernista que a burguesia

erigiu como um projeto de futuro que buscava marcar o passado para superá-lo. O que nos leva à estimulante reflexão sobre a possível comparação entre a crise estética do “capitalismo tardio”, como o denomina Jameson, e a crise do capitalismo nascente, apontada por Goethe nesse ato em particular. Pois em ambos os casos, a perda de referencialidade do passado é expressa na reunião “superestimulante” de estilos anacrônicos. O tema inclusive será retomado no terceiro ato do *Fausto II*, quando o cenário do Peloponeso medieval é evocado como caso exemplar dessa confrontação.

Não é que a pós-modernidade seja um conceito-chave para entender o primeiro ato, mas o que há subjacente nessa ironia de Goethe é sim uma ideia muito próxima da noção de Jameson de que “o passado como ‘referente’ se encontra gradualmente entre parênteses e depois é apagado por completo, deixando-nos apenas textos” (JAMESON, 1991, p. 18). Pois na comparação entre o papel-moeda e a Helena cenográfica, o que está em jogo, para Goethe, é essa ideia de perda da referencialidade do passado, como a perda de um “lastro”, deixando-nos apenas signos rabiscados no papel. E essa ideia é central na comédia das representações sociais que veremos no desenrolar da cena.

Voltando ao início do espetáculo, o Astrólogo convoca a todos que façam calar a razão e deem asas à livre imaginação dizendo: “Cale a razão, e siga, livre, os rastros/ Que se abrem com palavras de magia”, anunciando assim o início iminente da evocação espiritual de Helena e Páris. Fausto, enquanto isso “sobre pelo outro lado do proscênio” como indica a nota cênica trajando roupas “sacerdotais” e um objeto que, a que tudo indica, será decisivo para o espetáculo. Vejamos a descrição do Astrólogo

Em sacerdotal traje, eis o homem do milagre,
O que iniciou o seu arrojo, ora consagre.
Com um tripé do vão da cripta se ala;
A taça já vapor de incenso exala.
Consagrar o alto feito é o que prepara.
Disso só pode advir obra preclara. (vv. 6421-6426).

Fausto chega, portanto, em “traje sacerdotal” [*Priesterkleid*] portando um tripé com uma taça [*der Schale*] da qual exalam incensos [*Weihrauchduff*]. Esse tripé foi um importante objeto de análise de Dorothea Lohmeyer em seu *Faust und die Welt*, no qual um capítulo específico é dedicado ao tema, a saber *Der Dreifuß* [O

Tripé] (LOHMEYER, 1977, p. 137-138). Originalmente, esse objeto aparece no verso 6283, já na cena *Galeria Obscura* quando Mefistófeles pela primeira vez quando instrui Fausto de sua pequena catábase à morada das Mães dizendo “Comunicar-te-á um tripé ardente/ Que no mais fundo estás profundamente” (vv. 6283-6284). O tripé [*Dreifuß*] que Fausto porta nada mais é do que uma cópia, um símile do tripé que as Mães possuem e do qual emanam as imagens produzidas nesse seu mundo do inefável e do inescrutável.

O objeto diz respeito a mitologia grega, na qual se encontra:

O roubo do tripé é um motivo retirado do mito grego: Hércules, o semideus, roubou-o do templo de seu meio-irmão divino, Apolo em Delfos. O tripé – que também lá está no interior mais profundo do templo [*im Innersten des Tempels*] – é o grande Guia dos deuses da poesia sobre o qual a sacerdotisa proclama a verdade divina dos vereditos do oráculo. (LOHMEYER, 1977, p. 137).

Goethe imagina a morada das Mães como um lugar em que, semelhante ao templo de Delfos, elas, as Mães, se reúnem em torno de um tripé oracular para produzirem as imagens que Fausto foi procurar. Fausto, portanto, retorna portando um objeto semelhante que pode emitir, produzir, projetar as imagens que ele obtivera do Reino das Mães.

Diferente do tripé, original, porém a cópia que Fausto porta se distingue por emitir imagens visíveis pelo público à semelhança de uma *Lanterna mágica*, uma das grandes contribuições de Schöne para a filologia fáustica. O objeto é nomeado explicitamente na boca do Arauto na cena da mascarada quando descreve a quadriga de cavalos alados de Pluto que passa por tudo e por todos, [*durch die Menge*] (v. 5511), “mas não corta a multidão” (v. 5512), como os “feitiços” [*Zaubereien*] (v.5502) da lanterna mágica [*Wie von magischer Lanterne*] (v. 5518). A descrição da lanterna mágica por Schöne é a seguinte:

Técnicas de espelhamento mais antigas e a forma inicial da “câmera obscura” foram aperfeiçoadas pela construção dos primeiros dispositivos conhecidos como lanternas mágicas em meados do século XVII. Os raios de uma fonte de luz eram refletidos por um espelho côncavo e lançados através de uma lente ajustável, equipada com duas lentes biconvexas, de modo que se produzia a projeção ampliada de uma imagem transparente, que era empurrada entre a fonte de luz e a lente na forma de uma folha de vidro revestido. (SCHÖNE, 2017, p. 480).

A *Lanterna Mágica* é um artefato, que projeta para fora de uma câmera, através de um orifício, uma imagem existente entre este orifício e a fonte de luz localizada no interior da câmera. Como tal ela é o precursor dos projetores modernos. Em sua obra *Optical Media [Mídia Óptica]* Friedrich Kittler faz uma reconstrução da história científica por trás da invenção desse artefato –como aliás de todas as mídias ópticas desde os mitos de Narciso e a Alegoria da Caverna de Platão, inspirada no teatro de sombras. O precursor da *lanterna mágica*, a *camara obscura* é uma evidente analogia com o olho humano cuja pupila “funciona exatamente como o buraco na *camara obscura*” e ninguém menos do que Leonardo da Vinci em seu manuscrito sobre o objeto, foi o primeiro a articular essa analogia (KITTLER, 1999, p. 57). A *lanterna mágica*, porém, “é o inverso da *camara obscura*”, já que a fonte luminosa se encontra dentro da câmara, em vez de fora, e os raios de luz saem da caixa projetando-se para fora, em vez de entrar pelo buraco ou pupila. Kittler explica que por essa razão alguns historiadores “atribuíram sua invenção aos mesmos pesquisadores renascentistas” que elaboraram a mídia ótica predecessora (KITTLER, 1999, p. 70).

À diferença da *camara obscura*, entretanto, a *lanterna mágica*, segundo seus primeiros relatos não foi “empregada com propósitos científicos, mas para criar ilusões” de óptica. Um grande exemplo é o de Thomas Walgenstein, reportadamente aquele que batizou o artefato com esse nome, e que embora fosse um grande matemático, não empregou o objeto para seus estudos e pesquisas, mas para “espalhar medo e horror entre seus espectadores projetando a morte na forma de um esqueleto” (KITTLER, 1999, p. 73). Da mesma maneira, a projeção de Helena e Páris como uma ilusão de ótica e um *show* de entretenimento está de acordo com essa descrição do objeto e corroborada interpretação de Schöne de que o tripé de Fausto, diferentemente daquele que está lá nas profundezas do templo de Apolo em Delfos e da morada das Mães, é um artefato moderno-renascentista para a exibição de espetáculos carnavalescos em festivais e feiras livres.

Mas uma pequena digressão de Kittler permite ainda tirar uma conclusão talvez um pouco mais ousada. Pois em sua *Optical Media*, o autor busca desenvolver uma reflexão sobre os tipos de metáfora que apreendem o processo de aprendizagem do cérebro humano a partir de desenvolvimentos tecnológicos das mídias de informação. O primeiro exemplo é o que acontece no *Teeteto* de Platão

(PLATÃO, p 191c-e)¹⁴³, em que a alma é comparada a uma tabuleta de cera ou *tabula rasa*, principal *media* portátil de escrita nos tempos de Sócrates. Aprender, significa segundo essa metáfora, imprimir sobre essa placa as experiências ao longo da vida.

Sob o disfarce de uma metáfora que não era apenas uma metáfora, portanto, a nova tecnologia midiática que deu origem à alma acabou sendo vista como o ponto de fuga dessa alma recém-inventada. (KITTLER, 1999, p. 34).

Em torno dos anos 1900, alguns milênios depois quando se inventou o cinema, novamente uma nova “metáfora que não era apenas uma metáfora” apareceu para explicar o processo de aprendizagem da alma, ou melhor sua confrontação consigo mesma nos momentos finais da vida. Trata-se da experiência comumente narrada por sobreviventes de uma experiência de quase morte, que assistem a um “filme” que passa diante dos olhos. Naturalmente, não seria possível ver um “filme” da sua própria vida, antes de o próprio “filme” como mídia ter sido inventado. Nesse sentido, a metáfora só funciona nos seguintes termos:

[...] no momento da morte iminente, um rápido filme de um lapso de tempo de toda uma vida anterior é projetado novamente no olho da mente, embora não esteja claro para mim se ele deve correr para frente ou para trás. Seja como for, é evidente: em 1900, a alma deixou de ser subitamente uma memória em forma de tábuas de cera ou livros, como Platão a descreve; em vez disso foi tecnicamente avançada e transformada em um filme. (KITTLER, 1999, p. 35).

Em linha com essa apreciação de Kittler, também a *lanterna magica* pode, sobre esse ponto de vista, servir de metáfora para uma percepção historicamente datada e culturalmente determinada da experiência da criatividade humana e da imaginação. A criatividade individual da arte romântica, com as teorias de Schlegel sobre a mitologia retirada da própria mente criativa individual, também é uma metáfora do processo de criação estética, concebido como uma *camara luminosa* que emite para fora imagens que emanam misteriosamente *lá de dentro*.

Segundo Zabka, Goethe via com bastante ressalva o conceito de imaginação [*Einbildungskraft*] dos primeiros românticos, com raízes numa

¹⁴³ A citação de Platão segue a tradição que toma por referência a compilação das obras completas do filósofo feita por Trásilo no primeiro século da era cristã. Trásilo organizou os diálogos de Platão em tetralogias e estabeleceu uma ordem entre eles. Na citação, os números correspondem às páginas da compilação original e as letras minúsculas a diferentes posições na página.

apropriação que eles fizeram da doutrina de Espinoza para suas próprias finalidades, e que “pressupõe que o artista pode criar tudo a partir de sua própria imaginação” (ZABKA, 1993, p. 153). Ao contrário de Emrich, para quem a cena da evocação de Páris e Helena no primeiro ato associa o labor poético e a magia como um “topos goetheano” por excelência (EMRICH, 1957, p. 181-184), para Zabka trata de uma relação estabelecida entre a magia e a poética especificamente romântica. Para ele, a chave dessa compreensão está no monólogo do Astrólogo que veremos a seguir.

Após uma evocação às Mães, “*Em vosso nome, Mães, vós que da imensidão/ Povoais eternamente a eterna solidão*” (vv. 6427-6428), Fausto dá início ao espetáculo com suas projeções de imagens sob a névoa dos incensos que exalam da taça. O Astrólogo, que nesse momento assume uma função análoga a do Arauto, descreve então o mecanismo dessa versão cênica da *lanterna mágica*:

A chave ardente mal toca a tigela,
Denso vapor logo o recinto vela.
Qual nuvem flui, adentro se insinua,
Em formas múltiplas voga e flutua,
Surge da mágica, ora, uma obra-mestra.
Ouve-se a soar música, sons de orquestra.
Num não-sei-como, o aéreo som se amplia,
Vai fluindo, e tudo fica melodia.
A colunata o tríglifo ressoa,
Cantares, creio, o templo inteiro entoa.
Baixa o vapor; surge dos véus, do espaço,
Belo mancebo em rítmico compasso.
Calo-me-aí. Não há com que os compares.
Quem não conhece o fabuloso Páris! (vv. 6439-6452).

Quando as figuras de Páris e Helena são descritas como que surgindo “da mágica”, isso significa que se trata de aparições que não guardam relação palpável nenhuma com o mundo objetivo e com a tradição poética, e assim estamos no campo da crítica à produção fantástica da imaginação e da nova mitologia dos Românticos. Zabka esclarece:

Goethe aprendeu com a arte que lhe era contemporânea que a imaginação pode se desprender da sensualidade, do intelecto ou da razão e – para usar o Astrólogo do *Fausto II* – [tornar-se] como sombras ousadas e livres. Ele se opõe a esse distanciamento arbitrário, que não era um problema para Fichte, mas se tornou um programa para os românticos. O recurso de Goethe à filosofia transcendental [de Kant] é a busca de uma base normativa para sua crítica da imaginação romântica, arbitrariamente sombria. (ZABKA, 1993, p. 156).

O que se segue, portanto, são reações do público às aparições de Páris e Helena, que nada tem a ver com o mundo da mitologia, dos épicos e das tragédias, mas apenas à vida prosaica na corte e suas pequenices. Quando surge Páris são as damas, quem primeiro reagem elogiosas ao herói troiano:

Dama: Visão sem-par de juventude em flor!

Segunda Dama: Qual pêssego é, prene de sumo e cor.

Terceira Dama: Que suave linha o doce lábio traça!

Quarta: Bem que os teus embebias em tal taça. (vv. 6453-6456).

Até que a série de comentários elogiosos é interrompida por uma quarta e quinta damas que lhe criticam primeiro “não ser distinto” (v. 6457) e outra que afirma: “do *savoir-faire* falta-lhe a arte, sinto” (v. 6458). Os cavaleiros, cheios de inveja, já que o rapaz desperta a atenção das mulheres, tentam rebaixá-lo tanto quanto podem:

Cavaleiro: Vê-se que de pastor rural se trata,

Nada tem da aura real, do aristocrata.

Um outro: Formoso, o admito, é assim, meio desnudo;

Mas o quisera ver de arnês e escudo! (vv. 6459-6462).

Como se vê, Páris desperta os comentários elogiosos, quase lascivos das mulheres da corte, enquanto os homens se remoem de inveja. Helena terá a função exatamente contrária quando ela aparecer. Numa conversa com Goethe em 30 de dezembro de 1829, Eckermann conta ter escutado a leitura em voz alta da cena por parte do próprio autor, e essa é a sua descrição do que ouviu a respeito da aparição de Páris:

[Ele] é o êxtase das mulheres, que proclamam o encanto de sua juventude em flor; é a execração dos homens, nos quais se agitam a inveja e o ciúme e que o desdenham o quanto podem. Páris adormece e Helena aparece. Ela se aproxima do adormecido, beija-lhe os lábios; afasta-se dele e se volta para olhá-lo. Nesse movimento de corpo, manifesta-se todo o seu extraordinário encanto. Ela impressiona os homens assim como Páris as mulheres. Os homens se inflamam de amor e louvor, as mulheres de ódio e censura (ECKERMANN, 2016, p. 370).

E o ápice da comicidade da cena ocorre, então, quando da entrada em cena de Helena. As damas, antes tão elogiosas de Páris, passam a pôr defeitos na beleza daquela por quem o mundo da era do bronze ruiu. Os homens por sua vez, realizam o papel contrário, agora elogiando a beleza de Helena como de uma princesa. De todo modo o caráter prosaico dos comentários é o determinante nessa comédia do mundo real.

Uma dama mais idosa: Benfeita é, mas demais longo é o pescoço.

Uma mais moça: Onde é que já se viu um pé tão grosso?

Diplomata: Princesas vi dessa categoria:

Beleza do alto até o solo irradia.

Cortesão: Sutil chega ao dormente sem que a ouça.

Dama: Quão feia é junto à estátua esbelta e moça! (vv. 6503-6508).

O encanto de Helena é forte o bastante para atrair até mesmo a atenção de seu “criador”, o Fausto. Com palavras que relembram a primeira vez que Fausto vê o vulto de Helena, ainda na cena *Cozinha da Bruxa*, no *Fausto I*, Fausto demonstra sua paralisia diante da beleza da heroína:

Tenho olhos ainda? Esparze-se em meu peito
Da fonte da beleza o jato fundo?
Traz-me êxtases meu espantoso feito!
Como era um vácuo inexistente o mundo!
E após meu sacerdócio, de repente,
Como é estável, desejável, permanente!
Ah, que eu jamais de tua luz me isente,
Ou que da vida o hálito me suma! –
A aparição que outrora me encantara,
No mágico reflexo deslumbrara,
De tal beleza efígie era, de espuma. –
É a ti que voto o Todo da existência,
Do amor, paixão da idolatria a essência!
Delírio que da insânia toca as raias! (vv. 6487-6500).

Mefistófeles, que esse tempo todo está na caixa de ponto do palco, imediatamente apela a Fausto: “Controla-te, homem, do papel não saias!” (v. 6501). E de fato Fausto sairia do Papel quando no momento final da cena, se deixa enciumar pelo beijo que Páris dá em Helena: “Ousado mentecapto! / Para! Ouve! Isso é demais! Passa da alçada” (vv. 6544-6545), é novamente é Mefistófeles quem grita o ponto para Fausto: “Mas fazes tu mesmo, a espectral palhaçada!” (v. 6546).

A espectral palhaçada [*Fratzengeisterspiel*] novamente reforça a ideia de imagens fantasmagóricas e mágicas que voam livres como nuvens sem nenhuma relação com o mundo real, sem nenhum “lastro” com a tradição poética antiga. Fausto assume aqui o papel pigmaleônico¹⁴⁴ do artista perdidamente apaixonado pela sua própria criação. Para Zabka, trata-se de uma referência sarcástica e bem-humorada à doutrina de Schelling em seu texto de 1807: *Sobre a relação entre as belas artes e a natureza*, no qual ele defende entusiasmadamente que a

¹⁴⁴ Pigmaleão, rei da ilha de Chipre, é o personagem mitológico que construiu uma estátua da deusa Galatea, por quem se apaixonou perdidamente. A referência está em Ovídio, no livro X de suas *Metamorfoses*.

contemplação do artista por sua própria obra prima é a única coisa que permite ao ser humano a “feliz sensação” da identidade do infinito com o finito (ZABKA, 1993, p. 161).

De todo modo, o aspecto cômico da cena é evidente, bem como evidente é uma certa crítica à fruição da cultura clássica nas cortes da Europa moderna, da qual Goethe foi um observador atento. A perda da relação com a tradição estética e literária, foi analisada por Goethe, como vimos, no texto *Einfache nachahmung der Natur, Manier, Stil* [Simples imitação da Natureza, Maneirismo, Estilo] de 1789 (HA, XII, p. 30-35), no ano da Revolução Francesa e, certamente, por causa das transformações radicais que a cultura europeia sofria nesse momento de transição histórica. Quase quarenta anos depois, Goethe ainda demonstra a mesma atitude crítica em relação ao tratamento “maneirista” e afetado do artista moderno, que pensa poder criar as imagens a partir de um mergulho no Eu, no terreno do inefável e do inexorável que se representa, segundo Zabka, com a imagem da morada das Mães.

Porém, a principal diferença entre o texto de 1789 e o primeiro ato do *Fausto II* está no paralelismo que Goethe traça entre a questão econômica e financeira do papel-moeda, e o tema da perda do vínculo com a tradição literária antiga. Esse “fio” que liga o ser-humano a seu passado, nas condições do estranhamento moderno, vai se tornando cada vez mais rarefeito e fantasmagórico, até o ponto em que desapareceria completamente. A busca de Fausto por Helena “real” no terceiro ato, está ligada às contradições que uma Helena “de mentira”, isso é, sem lastro na tradição, gera para a percepção histórica do bom-gosto estético entre os membros da elite cortesã no capitalismo nascente. Por isso entre o primeiro e o terceiro ato, se interpõe a cena *Noite das Valpúrgis Clássica* que trata de modo cômico do nascimento da mitologia como parte da ciência filológica moderna: uma tentativa de sutura de uma ruptura que é irreparável. Uma análise profunda do segundo ato, porém, valeria uma análise inteira. Thomas Zabka expôs com grande detalhe, as referências à mitologia do tempo de Goethe na composição da maior cena do *Fausto II*- e de todo o *Fausto*.

Por fim, é interessante notar que quando Mefistófeles compara Helena ao papel-moeda no diálogo já citado com Fausto em *Galeria Obscura*, sua indagação a

Fausto, “Crês que de Helena se plasma / Sem mais, como o papel-moeda fantasma” (vv. 6197-6198), é respondida positivamente por Goethe. É disso que trata a Helena projetada pela *lanterna magica* de Fausto: um plasma fantasmagórico cuja trama que a vincula ao valor estético é tão frágil quanto a dos papéis-moedas da cena *Parque de Recreio*. E assim se cria uma nova “fantasma-trama” [*Gespens-gepinst*], que agora assombra a estética moderna e a impulsiona na criação de uma mitologia e de uma filologia que tentam reconstruir o “fio-da-meada” da tradição antiga.

5. CONCLUSÃO

As alegorias do último capítulo são apenas um lampejo da grande emblemática alegórica que a obra deixou às gerações futuras. Seria quase impossível reconstruir inteiramente isto que na introdução chamamos de “monstro de mil quilômetros”, segundo as palavras de Aristóteles. O último grande esforço, nesse sentido, foi o estudo de Wilhelm Emrich sobre a simbólica do *Fausto II* (EMRICH, 1957). A obra de Emrich, porém, começa a ser amplamente criticada por sua rejeição radical às interpretações alegóricas do *Fausto II* a partir da década de 1970 do século XX, como explica Thomas Zabka (1993, p. 4). De qualquer modo, seria anacrônico e redundante tentar repetir um tal esforço totalizador da interpretação dos aspectos simbólicos do *Fausto II*, o que nos força a fazer escolhas arbitrárias na seleção dos aspectos mais centrais a serem iluminados naquele universo de problemas e questões que o drama apresenta.

Neste universo, existe um grande número de figurações que apontam paraproblemas ético-estéticos correlatos aos fenômenos da modernidade capitalista que mais preocupavam a filosofia no tempo de Goethe. Entre eles estava o conceito de estranhamento nas sociedades capitalistas estudado por Hegel e Marx, entre outros. O próprio Goethe teria vivido uma espécie de experiência baudelairiana *avant la lettre* com sua crítica ao ambiente dos grandes centros urbanos e sua observação da “timidez poética”, que o poeta atribuía ao frenesi da “aquisição e do consumo” na vida moderna (GB, II, p. 289). O *Fausto II* está repleto de alegorias que expõem um “testamento”, nas palavras de Jaeger (2010), sobre as grandes preocupações de Goethe nos últimos anos de sua vida observando o curso do mundo à sua volta.

Entretanto, no *Fausto II* a forma alegórica não é apenas modo de composição poética, mas problematizada como próprio tema do drama. Existe uma relação entre forma e conteúdo do motivo fáustico, que permitem relacionar a poesia alegórica ao conceito de estranhamento. Para explicar essa relação, o primeiro capítulo buscou mostrar duas maneiras como a poesia alegórica e o conceito de estranhamento estão relacionados. Em primeiro lugar, mostrando como alguns dos textos filosóficos consagrados no estudo do conceito chegam, invariavelmente, num discurso figurativo de sua exposição, intimamente relacionado às figuras da prosopopeia e da personificação. Isso acontece porque o conceito de

estranhamento envolve não apenas a experiência da separação radical entre o sujeito e seu mundo, mas inclui a experiência interior da “renúncia de si” do sujeito e a experiência do outro como realidade exterior “impenetrável”. A consequência é que subjetividade e objetividade invertem seus papéis: a impenetrabilidade da realidade exterior aparece como autoconsciência subjetiva e o sujeito se percebe como um “joguete dos elementos em fúria” (HW, III, p.360) da sociedade politicamente organizada.

A expressão é de Hegel, mas está muito próxima da expressão que Marx usa em seu texto *Sobre a Questão Judaica de Bruno Bauer*, quando chama a pessoa de “joguete [nas mãos] de poderes estranhos” (MEW, I, p. 355) da sociedade burguesa. O conceito de estranhamento em Hegel inclui o momento da personificação da substância ética, que aparece como um Eu autoconsciente em dois momentos: a) na figura do Rei, que aparece como personificação da razão estatal e b) na figura da “riqueza” que nada mais é, para Hegel, do que o Eu aparecendo como objeto e “por ser um objeto, ele é ao mesmo tempo uma realidade estranha” (HW, III, p. 381). Também em Marx, o estranhamento entre os produtores e seu produto, a mercadoria, ocasiona a aparição do objeto-mercadoria como um eu autoconsciente e quase falante. Nas palavras de Marx, a mercadoria estaria repleta de “sutilezas metafísicas e melindres teológicos” porque seriam capazes de “dançar por vontade própria” (MEW, XXIII, p. 85).

Nos tropos do estranhamento reside a grande importância dessa relação entre estranhamento e alegoria. O estudo de Paul de Man sobre a ideologia filosófica e sua “epistemologia da metáfora” (DE MAN, 1996) fortalece essa tese. Porém, não é apenas o discurso filosófico que, de vez em quando, “comete” uma metáfora, um deslize figurativo do discurso. Inversamente, também é possível ver como as alegorias medievais e modernas, por serem “metáforas estendidas”, como as conceitua Quintiliano (QUINTILIANO, 1959, VIII, p. 44), são formas poéticas particularmente adequadas à exposição em verso de questões filosóficas e teológicas sob roupagem imagética, sensível. Aqui está a segunda maneira como alegoria e estranhamento se relacionam. A emergência da forma alegórica de composição poética supõe o estranhamento em dois sentidos. Primeiramente alegorias supõem um sujeito alienado, com a consciência dividida, pois como diria C.S. Lewis “não é possível falar em [...] ‘conflito interior’ sem uma metáfora; e toda

metáfora é uma pequena alegoria” (LEWIS, 2013, p. 76). Em segundo lugar, o estranhamento inclui o momento em que o sujeito percebe a impenetrabilidade do real como um Eu autoconsciente, portanto, como realidade “personificada”. Ora, entre as diversas metáforas e figuras de linguagem que podem compor uma alegoria as prosopopeias “são as mais obviamente alegóricas”, nas palavras de Angus Fletcher (2010, p. 25).

Contudo, não bastaria afirmar a semelhança entre o problema histórico do estranhamento nas sociedades *capitalistas* e os pressupostos históricos da alegoria *medieval*. Deve-se distinguir, portanto, as alegorias medievais das especificamente modernas. É aqui que o trabalho de Benjamin sobre o drama barroco alemão intervém. Pois se a consciência dividida e a aparição de conceitos abstratos sob a forma prosopopeica são pressupostos comuns de toda a alegoria, a alegoria especificamente moderna, ou barroca, *não* deriva seus efeitos de sentido da imagem celestial de um paraíso e do caminho anagógico que nos leva para lá. Ao contrário, a alegoria moderna deriva suas prosopopeias de uma certa “experiência de crucificação” para a qual o significado da história “reside apenas nas estações de seu declínio” (WBGS, I, p. 343). A prosopopeia da Morte, comum nos dramas do barroco alemão, é assim o resultado ou “sintoma de despersonalização” (WBGS, I, p. 318) do poeta, cuja visão de mundo é melancólica como na gravura de Albrecht Dürer. Por isso pode-se dizer que a alegoria moderna tem como principal diferença em relação á alegoria medieval, o seu sentido de declínio *catagógico*, em contraste com a *anagogia* dos alegoristas cristãos.

A partir desse ponto, é possível refletir sobre os elementos comuns ao motivo fáustico e às alegorias do barroco. Entre eles podemos citar, a melancolia do protagonista do *Fausto* de Goethe, sua consciência dividida em almas que “querem em tudo trilhar opostas sendas” (v. 1113), sua *non simplex natura* (PRUDÊNCIO, 1949, p. 342) e a presença de um gênio diabólico que representa para ele a *facies hippocratica* [face doente] da história. Não fosse o bastante, certos elementos formais da composição poética alegórica também aparecem como elementos constituintes do motivo fáustico. Entre eles podemos citar a problematização da agência do protagonista por meio de figuras demoníacas, a ideia de ação simbólica – progressiva ou belicosa – bem como as imagens cósmicas e a causação mágica

da ação são também elementos *formais* da literatura alegórica que estão todos presentes no *Fausto* como demonstramos no item 2.4. do segundo capítulo.

Não obstante, Goethe foi um dos maiores críticos da alegoria barroca em seus escritos sobre arte e literatura. Em que pese as relações entre os elementos formais da alegoria e seu drama trágico sejam pouco perceptíveis na primeira parte da tragédia, a segunda parte, concluída no fim da vida, escancara sua forma alegórica, a ponto de um personagem, o Mancebo Guia, dizê-lo explicitamente no verso 5531. Como e por que Goethe teria escrito em modo alegórico a segunda parte de sua obra prima, tendo sido por longos anos um dos maiores críticos desse modo abstrato de composição poética são perguntas que vêm sendo feitas desde o século XIX.¹⁴⁵

Aceitamos, aqui, a tese de Heinz Schlaffer (1998), segundo a qual Goethe teria vivido uma experiência muito semelhante à que Baudelaire viveria algumas décadas mais tarde, confrontado com a transformação do espaço urbano parisiense na época de Napoleão III. A mesma força econômica que transforma o espaço urbano em alegorias daquilo que a cidade um dia *já foi*, está presente na cidade de Frankfurt no ano de 1797 quando Goethe relata a Schiller, em uma de suas peças epistolares, a experiência de rever a antiga casa de seu avô transformada em um mercado público (GB, II, P.298).¹⁴⁶ A partir daí, nasceria em Goethe uma curiosidade crítica a respeito dos desdobramentos da economia moderna sobre a configuração do espaço físico, os antigos modos de vida, e as tradições estéticas e literárias. Essas condições históricas e econômicas possibilitaram a reabilitação da forma alegórica em torno do ano 1800.

Assim, as novas experiências impulsionadas pelas revoluções industriais do século XIX, que Hegel também observava com um olhar vinte anos mais jovem, e Marx desenvolveria décadas mais tarde em sua crítica da economia política, ganharam uma nova forma de expressão estética com a reabilitação das alegorias. O *Fausto II* representa, assim, o desenvolvimento tardio do longo processo de reflexão ético-estética de Goethe sobre o mundo de seu tempo e as condições históricas da reabilitação do modo alegórico de composição poética. Em Goethe,

¹⁴⁵ Ver item 3.1.

¹⁴⁶ A interpretação de Thomas Zabka (1993) sobre o drama *A Filha Natural* de Goethe vai ao encontro dessa ideia ao interpretar o tempo erigido em homenagem à protagonista Eugênia como uma alegoria do mundo que não volta mais. Vimos essa discussão no item 3.2.2.

segundo Jaeger, pode-se notar uma fenomenologia crítica da nova dinâmica *velociférica* do mundo, fomentada por agências estranhas ao indivíduo e que levam ao impulso colonizador do outro, da natureza e das formas de vida tradicionais. Um “testamento”, nas palavras do intérprete, para as gerações futuras.

No entanto, o estudo de Jaeger exclui da problematização do estranhamento todo o terceiro ato do *Fausto II* e, por consequência, exclui desse debate sobre a fenomenologia do estranhamento, justamente o fenômeno da experiência estética. Um certo dualismo impera na interpretação de Jaeger entre as forças destrutivas da modernidade e o caráter pacificador e eudemonista da experiência estética, como expusemos no item 3.2.1. É aqui que a obra de Thomas Zabka se torna relevante, ao unir o problema ético com o problema estético numa tese que, em que pese não marxista, retoma elementos importantes da investigação de Heinz Schlaffer. Zabka defende que Goethe teria buscado uma dialética entre romantismo e classicismo, diante da constatação de que a fragmentação do mundo impunha um obstáculo à consecução dos ideais estéticos do classicismo de Weimar (item 3.2.2.). O idealismo estético teria se degenerado em *ideologia estética*.

O objeto dessa tese são as *alegorias do estranhamento* no *Fausto II* de Goethe, ou seja, figuras de linguagem textuais e estendidas que testemunham uma profunda crítica de Goethe ao desenvolvimento das sociedades modernas e seus desdobramentos éticos e estéticos. A escolha desse objeto abre inúmeras possibilidades de interpretação, impondo a necessidade de delimitar o número de alegorias, motivo pelo qual duas delas foram privilegiadas, uma oriunda do terceiro ato e outra do primeiro. A ordem embaralhada dessas alegorias foi proposital, para realçar a fragmentariedade da interpretação. A primeira alegoria, oriunda do terceiro ato, tematiza o nascimento da literatura mundial e a segunda, oriunda do primeiro, tematiza a contradição entre idealidade e aparência sensível tanto na economia quanto na arte modernas.

Em suma, o terceiro ato, chamado de “obra de arte métrica da mais alta ordem” por Albrecht Schöne (2017, p. 580), conta a história da violência cultural exercida contra a Grécia na modernidade capitalista como uma metáfora da conquista do território grego pelos cristãos medievais durante as cruzadas. Com isso, a literatura mundial aparece como uma *persona* nascida do encontro amoroso

entre Fausto e Helena. Fausto, que surge sob as vestes de um cavaleiro templário, aporta em esparta com um castelo medieval e, com a ajuda de Mefistófeles, atrai Helena para seu burgo enquanto se desvencilha militarmente de seu rival, Menelau. Seu *affair* com Helena é uma história de subjugação de gênero e de cultura que gera como fruto Eufórion, filho da violência bárbara com a utopia árcade. Eufórion, que o próprio Goethe associava a figura histórica de Lord Byron (ECKERMANN, 2016, P. 252) personifica a literatura mundial como um jovem impetuoso, filho do casamento entre as culturas romântica e clássica. O terceiro ato, porém, vai muito além de referências aos romances de cavalaria e à tragédia ática. Como bem demonstrou Horst Rüdiger (1990), o terceiro ato é a “estrutura estilisticamente mais variável de toda a tragédia” (RÜDIGER, 1990, p. 91) e pressupõe a consciência amadurecida do velho Goethe, que “reconheceu na literatura mundial um contexto de infinitas tradições” (RÜDIGER, 1990, p. 94). Fruto desse encontro de tradições estranhas entre si, o ato de Helena reúne referências à tragédia grega, às canções alemãs de amor cortês, à poesia de amor persa, à pastoral europeia, à ópera ítalo-germânica e à poesia inglesa moderna (RÜDIGER, 2016, p. 116)

A segunda alegoria tematiza de maneira cômica o estranhamento na forma da perda do vínculo cultural com as referências da tradição antiga, motivada pela nova economia capitalista. Com base num paralelismo ou analogia entre questões econômicas e questões estéticas, Goethe faz seu Mefistófeles equiparar Helena e o papel-moeda estabelecendo, assim, uma simetria entre as cenas que apresentam o problema da “riqueza falsa”, o dinheiro de papel, e aquelas que tratam da “origem do teatro moderno” como “representação da verdade”, nas palavras de Dorothea Lohmeyer (1977, p. 116). Idealidade e aparência sensível constituem os termos da contradição mais fundamental tanto da economia de papel quanto da literatura moderna no primeiro ato do *Fausto II*. A financeirização das economias capitalistas altera não apenas a percepção do valor econômico, isso é, a *estética* do dinheiro, mas, também deixa mais abstrata ou fantasmagórica a percepção do *valor* das tradições literárias antigas.

No mundo capitalista, tanto o valor do dinheiro, quanto o valor estético aparecem como produtos da imaginação subjetiva sem relação com a realidade social. O dinheiro como “hieróglifo social”, como diria Marx (MEW, XXIII, p. 97), esconde atrás de si sua origem no trabalho humano. Helena, projetada por Fausto

sob as luzes de uma *lanterna mágica* para o entretenimento da corte imperial, também esconde atrás de si o percurso histórico de sua formação como arquétipo poético, como mito. Portanto, Helena também é um hieróglifo a ser desvendado pela filologia, tão cara aos alemães. Do mesmo modo que no dinheiro de papel a trama que relaciona o valor ao seu trabalho social correspondente é invisível – sendo mais visível no dinheiro de ouro –, na evocação “pirotécnica” de Helena por Fausto também a trama que une a imagem poética a seu valor mito-poético tradicional é apenas uma sombra, um espectro. A analogia entre ética e estética, aqui, é expressa por Mefistófeles em sua referência à “fantasma-trama” [*Gespensst-Gespinst*] (v. 6199) de seu feitiço monetário.

Assim, a emblemática que buscamos compor é o hieróglifo de duas imagens alegóricas: a) a alegoria da literatura mundial, resultado de uma relação amorosa e violenta entre a literatura antiga e a literatura medieval e b) a alegoria da “fantasma-trama” entre a ideia do valor e sua aparição sensível que faz do dinheiro uma “pedra filosofal sem filósofo” e da literatura moderna uma aparência de verdade. Quando Goethe expressou a von Humboldt seu receio quanto à publicação em vida de seu *Fausto II* (GB, IV, p. 481), talvez essas duas alegorias tenham sido determinantes para sua decisão. Por um lado, chocam os mais conservadores quando criticam a tendência à barbárie inerente à hegemonia cultural europeia. Essa hegemonia, juntamente com o feitiço do dinheiro, transforma cada um de nós num pactuário de Mefistófeles. Porém, essas alegorias também chocam os românticos mais impetuosos, pois justamente esse ímpeto é apresentado como filho de uma violência cultural que não se exerce apenas “metaforicamente”, mas de modo bastante palpável nas guerras de colonização e libertação da Grécia, no século XIX. Byron morreu em combate na Batalha de Missolunghi, como mencionamos no item 4.1.2.

Haveria, assim, outros caminhos a explorar ainda sob a mesma fórmula das alegorias do estranhamento. Jaeger, por exemplo, traz para o centro do debate o motivo da Colônia, que Fausto estabelece no 5º ato da tragédia como resultado de seu ímpeto empreendedor. A Colônia de Fausto, segundo Jaeger, é a dominação sobre as pessoas, a natureza e os modos de vida tradicionais que fazem terra arrasada dos lugares por onde passa. Na esteira de unir a preocupação ética com a estética, caberia um esforço de interpretação do 2º ato da tragédia, para investigar

se a ação de Mefistófeles não prefigura uma alegoria da colonização moderna na cena *Noite das Valpúrgis Clássica*. Por exemplo, quando por ocasião de seu encontro com os espíritos do mundo clássico Mefistófeles afirma sentir-se um “estranho” [*entfremdet*] (v. 7081) no ambiente da antiguidade clássica, ele abre a possibilidade de interpretá-lo como um colonizador quando, ato contínuo, traz seu prognóstico: “com senso novo deve-se amestrá-la” [*bemeistern*] (v. 7089) – o diabo chega até mesmo a se referir às criaturas da mitologia grega como um “povo” [*Volk*] (v. 7090). A ação de Mefistófeles na cena em questão já não seria uma alegoria do estranhamento entre povos colonizadores e colonizados, sob o integumento de uma relação literária e estética entre o diabo romântico e a mitologia clássica? O segundo ato poderia ser encarado como uma espécie de mediador entre a alegoria da literatura mundial do terceiro ato – ignorada por Jaeger – e a alegoria da colônia no quinto ato.

O próprio 4º ato da tragédia, o último a ser composto e aquele com o qual Goethe confessa não estar muito “satisfeito” (ECKERMANN, 2016, p. 427),¹⁴⁷ oferece importantes oportunidades de interpretação. A esse respeito, um importante estudo de Wolfgang Heise (1990, pp. 512-533) busca interpretar, para além dos “eventos bélicos mágico-tumultuosos” (HEISE, 1990, p. 512), a representação “simbólico-alegórica-filosófica” (HEISE, 1990, p. 513) contida na conversa entre Mefistófeles e Fausto no início do ato. Para Heise, essa conversa revela um “programa histórico-ideológico em antítese com a mensagem sagrada do Novo Testamento” (HEISE, 1990, p. 512):

[A conversa] se desenrola nesta história do passado que está se tornando irreal, mas que ainda persiste como magia satânico-artística, um truque assassino que transforma aparência em realidade e realidade em aparência – uma piada muito séria e maligna que zomba do passado de uma ordem mundial tão visível como brutal cuja realidade é tanto um pré-requisito como uma ameaça àquilo que Fausto decidiu fazer de uma nova maneira. (HEISE, 1990, p. 512)

Seria possível, portanto, interpretar essa mensagem “séria e maligna”, que inverte os sentidos de aparência e realidade, como um modo de representação alegórica associado com aquilo que Gordon Teskey chamou de “violência metafísica” das alegorias (TESKEY, 1996)? Afinal, os eventos bélicos do 4º

¹⁴⁷ Numa conversa com seu secretário Eckermann em 13 de fevereiro de 1831, Goethe fala das dificuldades de escrita do texto que, para ele, parecia apenas preencher uma lacuna entre o 3º e o 5º ato do drama.

representam duas formas distintas de violência: como imagem explícita, na guerra, e como representação “simbólico-alegórico-filosófica” como descreve Wolfgang Heise, que invertem as noções de aparência e realidade.

O quinto ato, já tão bem interpretado por Michael Jaeger como alegoria da colonização da vida (JAEGER, 2010), também pode oferecer algumas oportunidades de interpretação alegórica e mesmo de crítica ao próprio Jaeger. Vimos no item 3.2.1. como Jaeger interpreta o ato como uma fenomenologia de Goethe, a qual expressa sua crítica ao estranhamento nas sociedades modernas. No entanto, sua ênfase na crítica ao *perfectibilismo* parece revelar um pouco mais do que a mera rejeição às ideologias totalitárias do século XX, como ele pretende. Isso porque sua interpretação da visão de Fausto antes da morte, “um povo livre trabalhando numa terra livre” (v. 11580) como uma ironia de Goethe com as doutrinas socialistas de Saint-Simon não deixa claro, afinal de contas, se o antiperfectibilismo de Goethe seria parte de uma compreensão mais profunda de caminhos alternativos para o futuro da humanidade, menos velociférico do que se apresentou até agora, ou se estamos diante de uma crítica negativa e, até certo ponto, nihilista sobre os caminhos do desenvolvimento. A crítica de Jaeger, portanto, acaba por nos levar a um terreno muito próximo daquele das alegorias barrocas, a saber, o da melancolia do autor e do público que personificam a morte porque esvaziam a história de qualquer conteúdo. Em Jaeger, temos a impressão de estar diante de um Goethe melancólico, que escreveu também para leitores melancólicos, mas afinal isso é mesmo assim? Quais interpretações alternativas do fim da vida de Fausto poderíamos obter confrontando a alegoria da Colônia de Jaeger com a crítica das alegorias ocidentais de Benjamin?

Essas são apenas algumas possibilidades de investigação futura sobre as alegorias do estranhamento no *Fausto II* de Goethe. Com elas, pode-se compor um repertório de temas que relacionam literatura, capitalismo, arte, guerra, cultura e colonização de modo a fortalecer o argumento segundo o qual as alegorias modernas, tão bem analisadas por Benjamin, dão testemunho de um processo de fragmentação do mundo e do conseqüente estranhamento do sujeito com o outro. De modo a fortalecer também o argumento de que a segunda parte do *Fausto* é um testamento de Goethe sobre sua visão de mundo (JAEGER, 2010), o qual convida seus intérpretes a revisitar os tempos do poeta e refletir sobre os desdobramentos

atuais da sociedade capitalista e suas vicissitudes. Na vida material e na cultura, a modernidade realizou muitas das figurações proféticas do *Fausto II* e sua forma alegórica reforça esse efeito premonitório que obra exerce sobre seus leitores contemporâneos.

Por fim, não apenas o repertório das alegorias do estranhamento oferece possibilidades de investigação futura. Também no que diz respeito à fundamentação teórica da relação entre alegoria, modernidade e o *Fausto* de Goethe, existem possibilidades ainda inexploradas. A relação entre a forma alegórica e o *Fausto* foi detalhada no terceiro capítulo sob a ótica do que há de alegórico *no Fausto*, bem como daquilo que há de *fáustico* na alegoria. Esse segundo ponto, sobretudo, pode ser mais bem explorado como um objeto privilegiado de estudo sobre a tendência histórica da literatura moderna. Thomas Zabka quando aborda as possibilidades inexploradas de investigação em seu próprio trabalho, sugere que o *Fausto II* estaria diretamente associado à “superação do realismo poético no romance moderno” (ZABKA, 1993, p. 302), e especula sobre as possibilidades de tratar a obra como uma precursora da literatura pós-moderna. Para tanto ele define a pós-modernidade literária como um “movimento autorreflexivo de não produz nenhuma totalidade semântica” uma vez que nela “o círculo não se fecha mais” (ZABKA, 1993, p. 301).¹⁴⁸ A tendência estaria não na literatura, mas no próprio “projeto da modernidade [de] abolição irrestrita da subjetividade particular na esfera do geral” que “falha tão consistentemente quanto recomeça repetidas vezes” (ZABKA, 1993, p. 302), repetindo ritualisticamente as promessas não cumpridas da modernidade e seus fracassos constantemente reencenados.

As alegorias do estranhamento podem ser um instrumento importante para revisitar o *Fausto II* nos tempos atuais, quando mais uma vez problemas como a guerra total, a fetichização da consciência consumista, a violência física e metafísica do Capital e o feitiço do dinheiro estão longe de serem problemas superados junto com a superação das utopias do século XX. Como tal podem ajudar a refletir sobre uma realidade cada vez mais assombrada por fantasmas do passado e desprovida de perspectiva histórica, realidade em que a história parece só existir como algo que *já passou*. A respeito dessa perspectiva, diz Mefistófeles no quinto ato:

¹⁴⁸ Círculo aqui representa a ideia de totalidade, mas é também uma referência ao círculo que o cão negro do *Fausto I* desenha em torno do protagonista antes da aparição de Mefistófeles.

Mefistófeles: Passou! Palavra estúpida!
Passou por quê? Tolice!
Passou, nada integral, insípida mesmice!
De que serve a perpétua obra criada,
Se logo algo a arremessa para o Nada?
Pronto, passou! Onde há nisso um sentido?
Ora! É tal qual nunca houvesse existido,
E como se existisse, embora, ronda em giro.
Pudera! O Vácuo-Eterno àquilo então prefiro. (vv. 11597-11605)

As alegorias do estranhamento no *Fausto II* de Goethe oferecem uma importante ferramenta de leitura da obra à luz de reflexões bastante atuais sobre a marcha do desenvolvimento contemporâneo e as perspectivas de um futuro histórico. Sobretudo, elas auxiliam na problematização do ponto de vista mefistofélico e negativo da vida como “vácuo-eterno”, sempre arremessado de volta para o Nada e convidam a revisitar o sonho de, afinal, ver-se superado o ímpeto fáustico de destruição. Contra o fim da história, o fim da arte, o fim da vida em coletividade, o fim da democracia e de tantas coisas, haverá alguma perspectiva além da mera confusão entre o sonho da liberdade e as forças que cavam nossas próprias covas? Essa dúvida resume o sentido maior da obra testamentária de Goethe em seu *Fausto II*.

6. REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Aesthetic theory**. Tradução de Robert Hullot-Kentor. New York: Continuum, 1997.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANÔNIMO. **História do Doutor Johann Fausto**. Tradução de Magali Moura. São Paulo: Filocalia, 2019.
- ASCOLI, Albert. Dante and allegory. *In*: COPELAND, Rita; STRUCK, Peter (Ed.) **The Cambridge Companion to allegory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 128-135.
- AUERBACH, Eric. **Figura**. Tradução de Duda Machado e revisão da tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Ática: 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Edição bilingue. Tradução de Richard Howard. New Hampshire: David R. Goodine, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1991.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **The origin of german tragic drama**. Tradução de John Osborne. New York: Verso, 1998.
- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus: 2002.
- BINWANGER, Christopher. **Geld und Magie**: Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes *Faust*. Stuttgart: Weitzbrecht, 1985.
- BLOCH, Ernst. Das Faustmotiv der Phänomenologie des Geistes. **Hegel Studien**, Hamburg, v. 1, 1961, p. 155-171. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26589696>. Acesso em: 8, out. 2022.
- BOOKS recommended by president Xi inspire netizens. **Global Times**, Beijing, 23 apr. 2020. Disponível em: <https://www.globaltimes.cn/page/202004/1186551.shtml>. Acesso em: 8, out. 2022.

BOYLE, Nicholas. The Politics of Faust II: Another look at the stratum of 1831. **Publications of the English Goethe Society**, London, v. 52, n. 1, 7 out. 2016, p. 4-43. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09593683.1982.11785839>. Acesso em: 8, out. 2022.

BROWN, Jane K. Money and Magic: a critique of the modern economy in the light of Goethe's Faust (review). **Goethe Yearbook**, v. 8, 1996, p. 323-325. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/377092>. Acesso em: 8, out. 2022.

BULLITT, Margaret. A Socialist Faust? **Comparative Literature**, Baltimore, v. 32, n. 2, 1980, p. 184-95. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1770508>. Acesso em: 8, out. 2022.

BUTLER, Judith. **Subjects of desire**: hegelian reflections in twentieth-century. Columbia: Columbia University Press, 1999.

CARTER, William H. Binswanger's Geld und Magie: eine ökonomische Deutung von Goethes Faust (review). **Goethe Yearbook**, v. 16, 2009, p. 240-242. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/259387>. Acesso em: 8, out. 2022.

_____. Faust's Begehren: revisiting the history of political economy in Faust II. **Goethe Yearbook**, v. 21, 2014, p. 103-128. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/546378>. Acesso em: 8, out. 2022.

CHAMPLIN, Jeffrey. Hegel's Faust. **Goethe Yearbook**, Columbia, v 18., 2011, p. 115-125. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/431567>. Acesso em: 8, out. 2022.

CLAUSEWITZ, Claus von. **On War**. Tradução de Micheal Howard e Peter Paret. New York: Oxford University Press, 2007.

COPELAND, Rita; STRUCK, Peter (Ed.). **The Cambridge Companion to Allegory**. Cambridge, Cambridge University Press: 2010.

CRISP, Peter. Allegory and Symbol – a fundamental opposition? **Language and Literature**, Thousand Oaks, v 14, issue 4, nov. 2005, p. 323-338. Disponível em <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0963947005051287>. Acesso em: 8, out. 2022.

CROCE, Benedetto. **Goethe**. Tradução de Douglas Ainslee. Londres: Methuen & Co, 1923.

D'ABBIERO, Marcella. **Alienazione in Hegel**: usi e significati di Entäußerung, Entfremdung, Veräusserung. Roma: Ateneo, 1970.

DE BROSSES, Charles. **Du culte des dieux fetiches**: ou parallele de l'ancienne religion de l'Egypte avec la religion actuelle de Nigritte (fac-símile). New York, Kessinger Publishing, 2010.

DE MAN, Paul. **Aesthetic ideology**. Minneapolis, University of Minnesota Press: 1996.

_____. **Allegories of reading**: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. New Haven, Yale University Press: 1979.

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida**: 1823-1832. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: UNESP, 2016.

EMRICH, Wilhelm. **Die Symbolik von Faust II**. Bonn: Athenäum-Verlag, 1957.

FLETCHER, Angus. **Allegory**: the theory of a symbolical mode. New Jersey, Princeton University Press: 2012.

GASPAROV, Mikhail. **A history of european versification**. Tradução de G.S. Smith e Marina Tarlinskaja. Oxford: Clarendon Press, 1996.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Werke**: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.

_____. **Fausto, uma tragédia**: primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segal. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Fausto, uma tragédia**: segunda parte. Tradução de Jenny Klabin Segal. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **Faust**: herausgegeben von Albrecht Schöne. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2017.

_____. **De minha vida**: poesia e verdade. Tradução de Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: UNESP, 2017.

_____. **Viagem à Itália**. Tradução de Wilma Patrícia Maas. São Paulo: UNESP, 2017.

GOETHE, Johann Wolfgang *et alii*. **Goethes Briefe und Briefe an Goethe**: Hamburger Ausgabe in 6 Bänden. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: a construção e interpretação da metáfora. Hedra: Campinas, 2005.

HEGEL, G. W. F. **Werke im 20 Bänden mit Registerband**. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 2010.

_____. **The phenomenology of spirit**. Tradução de A. V. Miller. New York: Oxford University Press, 1977.

_____. **A fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 2003.

HEISE, Wolfgang. **Die Wirklichkeit des Möglichen**: Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850. Berlin: Aufbau Verlag, 1990.

_____. *Goethesches bei Marx*. **Weimarer Beiträge**, Halle, v. 10, 1982, p. 45-65.

HELLER, Agnes. **O homem do renascimento**. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HERÓDOTO. **Historia in four volumes**. Tradução de A. D. Godley. The Loeb Classical Library. London: William Heinemann, 1928.

JAEGER, Michael. **Fausts Kolonie**: Goethes kritische Phänomenologie der moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

_____. **Global Player Faust, oder das Verschwinden der Gegenwart**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.

_____. A aposta de Fausto e o processo da modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe. Tradução de Marcus Mazzari. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 21, 2007, p. 309-322.

JAMESON, Frederick. **Allegory and ideology**. New York: Verso, 2019.

_____. **Postmodernism** or the cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

_____. **The Hegel variations**: on the phenomenology of spirit. New York: Verso, 2010.

KANT, Immanuel. **Critique of the power of judgement**. Tradução de Paul Guyer e Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. **História, ciência, saúde–Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 13, 2006, p. 39-54. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386137997003>. Acesso em: 8, out. 2022.

KITTLER, Friedrich. **Optical Media**: Berlin Lectures 1999. Tradução de Anthony Enns. Cambridge: Polity Press, 2010.

_____. **The truth of the technological world**: essays on the genealogy of presence. Tradução de Eric Butler. Stanford: Stanford University Press, 2013.

_____. **Discourse Networks 1800/1900**. Tradução de Michael Metteer. Stanford: Stanford University Press, 1990.

KOMMERELL, Max. **Geist und Buchstabe der Dichtung**. Frankfurt am Mein: Klostermann, 2009.

LEWIS, C. S. **The allegory of love**: a study in medieval tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

LOHMEYER, Dorothea. **Faust und die Welt**: der Zweite Teil der Dichtung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

LOSURDO, Domenico. **Hegel e a liberdade dos modernos**. Tradução de Diego Silveira. São Paulo: Boitempo, 2019.

LUKÁCS, Gyorg. **Faust und Faustus**: vom Drama der Menschengattung zur Trägödie der modernen Kunst. Hamburg: Rowohlts Taschenbuch Verlag, 1967.

_____. **The young Hegel**: studies in the relations between dialectics and economics. Tradução de Roger Livingstone. Cambridge, MIT Press: 1975.

MARES, Francis Hughes. The origin of the figure called “Vice” in Tudor drama. **Huntington Library Quaterly**, Pennsylvania, v. 22, n. 1, nov., 1958, p. 11-29.

MARLOWE, Christopher. **A trágica história do Doutor Fausto**. Tradução de Caetano Galindo, Luís Bueno e Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Ateliê, 2018.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Werke**. Berlin: Dietz Verlag, 1981.

_____. **Gesamte Ausgabe**. Berlin: Dietz Verlag, 1975.

_____. **O Capital**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2. ed. Tradução e introdução de Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Sobre a questão judaica**. Tradução de Hélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. The Story of the life of Lord Palmerston. **The New York Daily Tribune**, New York, 1853. Disponível em <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/palmerston/index.htm>. Acesso em: 8, out. 2022.

MAZZARI, Marcus. **A dupla noite das tília**: história e natureza no *Fausto* de Goethe. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. Natureza ou Deus: afinidades panteístas entre Goethe e o “brasileiro” Martius. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, 2010.

_____. Alegoria e símbolo em torno do *Fausto* de Goethe. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 29, 2015.

_____. “O humano que jamais nos abandona”: a obra epistolar de Goethe. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 33, 2019.

METSCHER, Thomas. **Welttheater und Geschichtsprozeß: Zu Goethes Faust**. Berlin: Peter Lang, 2003.

MITCHELL, W. J. Thomas. **Iconology**: image, text ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

MOMMSEN, Katherina. **Goethe und 1001 Nacht**. Berlin: Suhrkamp, 1981.

_____. **Natur- und Fabelreich in Goethes Faust.** Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1968.

MOMMSEN, Wilhelm. **Die Politischen Anschauungen Goethes.** Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1948.

NEWMAN, Jane O. **Benjamin's Library: modernity, nation and the baroque.** Ithaca: Cornell University Press, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Menschliches, Allzumenschliches.** Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

_____. **David Strauss: sectário e escritor.** Tradução de Antônio Carlos Braga São Paulo, Escala: 2013.

OBBINK, Dirk. Early Greek allegory. *In*: COPELAND, Rita; STRUCK, Peter (Ed.). **The Cambridge Companion to Allegory.** Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 15-25.

PLATÃO. **Complete Works.** Tradução de John M. Cooper. Indianapolis: Hackett Publishing, 1997.

PRUDÊNCIO. **Psychomachia.** Tradução de H.J. Thomson. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

QUINTILIANO. **The Institutio Oratoria in four volumes.** Tradução de M.A. Butler. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

ROYCE, Josiah. **Lectures on modern idealism.** New Haven: Yale University Press, 1919.

RÜDIGER, Horst. Weltliteratur in Goethes "Helena". *In*: RÜDIGER, Horst. **Goethe und Europa: essays und Aufsätze.** Tübingen: De Gruyter, 1990.

SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo: colonizar o outro.** São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **Letters on the Aesthetic Education of Man.** Tradução de Keith Tribe. London: Penguin Books, 2016.

SCHINGS, Hans-Jürgen. **Klassik in Zeiten der Revolution.** Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.

- SCHLAFFER, Heinz. **Faust Zweiter Teil**: Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: J.B. Metzler, 1998.
- SCHLEGEL, August Wilhelm; SCHLEGEL, Friedrich. **Athenäum**. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1960.
- SCHNEIDER, Sylk. **Goethes Reise nach Brasilien**: Gedankenreise eines Genies. Weimar: Weimarer Taschenbuch Verlag, 2008.
- SCHÖNE, Albrecht. **Faust, Kommentare**. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2017.
- SILVESTRIS, Bernardus. **Cosmographia**. Tradução de Winthrop Whetherbee. New York: Columbia University Press, 1990.
- SPEIGHT, Alan. **Hegel, literature and the problem of agency**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- STEIGEWALD, Joan. Goethe's Morphology: Urphänomene and Aesthetic Appraisal. **Journal of the History of Biology**, Toronto, v. 35, 2002, p. 291-328.
- STRAUSS, David Friedrich. **The Life of Jesus critically examined**. Tradução de George Eliot. New York: Continuum, 2005.
- TESKEY, Gordon. **Allegory and violence**. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- TREMBLING, Jeremy. **Allegory**. New York: Routledge, 2010.
- VISCHER, Friedrich Theodor. **Faust, der Tragödie dritter Teil**. Tübingen: Verlag der Laupp'schen Buchhandlung, 1886. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/vischer/faust3/faust3.html>. Acesso em: 8, out. 2022.
- WHITMAN, Jon. Twelfth-century allegory: philosophy and imagination. In: COPELAND, Rita; STRUCK, Peter (Ed.). **The Cambridge Companion to Allegory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 101-116.
- ZABKA, Thomas. **Faust II – Das Klassische und das Romantische**: Goethes Eingriff in die neueste Literatur. Tübingen: De Gruyter, 1993.