

“ORA DIZ LÁ, TENS RELIGIÃO?” – “CADA UM TEM A SUA RELIGIÃO”.
QUESTÕES ACERCA DO DISCURSO RELIGIOSO NO *FAUSTO I* DE GOETHE

Magali Moura*

RESUMO: Neste ensaio colocam-se em pauta as variadas questões filosófico-teológicas que se apresentam no drama goethiano através da análise de algumas cenas do *Fausto*. Ao longo dos milhares de versos, distintas vertentes da relação com o divino se fazem presentes, tecendo um arco que se estende desde os primórdios do pensamento ocidental até as primeiras décadas do século XIX. Nele inseridas estão ideias que remontam às ideias de Platão, dos Escolásticos, do pensamento hermético, dos místicos alemães, dos filósofos renascentistas, dos alquimistas e da filosofia moderna desde Espinosa até Schelling. Procurar-se-á mostrar em que medida os dilemas de *Fausto* revelam as dúvidas do homem moderno acerca da presença do divino no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Goethe; *Fausto*; religião; modernidade.

ABSTRACT: In this essay, the various philosophical and theological issues that arise in Goethe's *Faust* are discussed analyzing some scenes from this drama. Over the thousands of verses, different aspects of the relationship with the divine are present, weaving an arc extending from the beginnings of Western thought until the first decades of the nineteenth century. Among these ideas are some dating back to Plato's ideas, Scholastics, hermetic thought, the German mystics of the Renaissance philosophers, alchemists and modern philosophy from Spinoza to Schelling. I will try to show the extent to which the Faustian dilemmas reveal the questions of modern man about the divine presence in the world.

KEYWORDS: Goethe; *Fausto*; Religion; Modernity.

Margarida:

Ora diz lá, tens religião?
És um bom homem, mas quer-me parecer
Que não ligas muito à devoção.

(Goethe, *Fausto I*, p. 197)

Todo homem leva consigo o espírito de contradições e o gosto do paradoxo. Eu estudava atentamente as diversas opiniões, e, como ouvira repetir que afinal de contas cada um tem a sua religião, pareceu-me naturalmente que também poderia construir a minha.

(Goethe, *Poesia e Verdade*, I, p. 272-73)

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Goethe, “o Grande Pagão”. Foi desse modo que em 1834 Heinrich Heine (1991, p. 108) se referiu ao autor de *Fausto* em seu magnífico relato sobre a história da religião e da filosofia na Alemanha: “O Grande Pagão é o nome que se dá a Goethe na Alemanha. Esse nome, porém, não é de todo adequado. O paganismo de Goethe é um paganismo modernizado”. Eis uma fórmula bastante peculiar cunhada por Heine. Em tempos pós-iluministas, Goethe reunia em seu ideário o rol dos preceitos antigos que ia dos pré-socráticos, passando por Aristóteles e chegava a Plotino. Resgatava também em seus escritos místicos alemães como Paracelsus e Jakob Böhme, incluindo também Nicolau de Cusa e Espinosa. Através deste filósofo, Goethe cunhou seu moderno panteísmo que incluía concepções religiosas cristãs e orientais. Sabidamente, *Fausto* é um drama do homem moderno, mais precisamente do individualismo moderno (Watt, 1997). Nesse sentido, Goethe cunha em sua obra máxima pensamentos que intentam, de forma alegórico-dramática, apresentar um extenso panorama da sociedade moderna.

O tema da religião na obra de Wolfgang Goethe é assunto de envergadura pela amplitude com a qual essa questão se faz presente, já que o poeta transita livremente por diversas searas. De educação protestante, Goethe passa pela leitura de místicos e alquimistas em sua juventude e entra em intenso contato com o mundo católico nos anos em que se deteve na Itália. Isso sem falar em suas constantes leituras da Bíblia e da Cabala. Em 1814, já com 65 anos, lê a tradução feita por Joseph von Hammer-Purgstall da coletânea de poemas, *Divã*, do poeta persa da época medieval Hafis, o que lhe abre ainda mais as portas para o mundo islâmico. Anos antes Christian Martin Wieland já havia trazido o Oriente para o território intelectual alemão através de seu poema épico-dramático *Oberon* (1780). A poesia islâmica inspira Goethe que redige sua própria coletânea de poemas com uma perspectiva que poderíamos chamar hoje de transcultural: *Divã oriental-ocidental* (1819)². Décadas antes, a intensa leitura de Espinosa o ajudara a conceber a ideia de uma natureza pulsante e livre de determinações divinas, tornando-a uma contra-figura do próprio divino em várias de suas produções literárias: “Quisera Goethe ter à mão outro livro em latim que não fosse Espinosa” (HERDER, apud HEINE, 1991, p. 109). Ainda digno de nota é seu conhecimento da filosofia e religião indianas, cujos vestígios são perceptíveis em obras como a balada “*Gott und die Bajadere. Indische Legende*” (“Deus e a dançarina. Lenda indiana”), composta em 1794 a partir da leitura da obra do suíço Pierre Sonnerat, *Reise nach Ostindien und China in den Jahren 1774-1781 (Viagem pela Índia ocidental e China nos anos 1774-1781)*.

Não sendo adepto de qualquer dessas religiões, Goethe desenvolveu um sentimento religioso particular, revelando a liberdade com que se apropriava de diversos conceitos teológicos e religiosos para criar a sua relação bastante peculiar do trato com o divino. Livre de

² Segundo Leder (2001, p. 216): “A língua árabe, o Alcorão, a figura de Maomé, a religião do Islã e o mundo cultural islâmico, sobretudo a poesia, exerceram uma grande atração em Goethe. Eles concederam impulso e estímulo a sua forma de pensar e a sua criação poética e constantemente despertaram um anseio por um profundo mergulho interior”. Trad. da autora.

qualquer dogmatismo, esmerava-se em conceber um humanismo, no qual o homem poderia estabelecer um laço particular e moral com o divino não mediado por preceitos advindos de um credo religioso:

Sua religiosidade não era dogmática e ela não deveria ser formadora de sentimento de culpa. Ela não conhecia um Deus trans-mundano, ela era orientada pelo mundo do terreno, era imbuída de humanismo e ética: o divino do homem consiste em sua humanidade. Poder-se-ia alcançar uma religião própria, caso se orientasse na vida pelo bom – esse era seu credo. (SIMM, 2000, p. 10)

As várias acepções religiosas se interligam e criam uma intrincada teia, complexa e ímpar – fios de uma trama que se estende por toda a obra goethiana, quer literária, quer crítica ou científica: “Os elementos das distintas religiões tornaram-se componentes essenciais de sua concepção de mundo, de sua poética, de sua vida, de sua arte de viver” (SIMM, 2000, p.10).

Um exemplo da excêntrica e complexa cosmologia criada por Goethe está contido em seu livro de memórias *Poesia e Verdade* (8º Livro), quando elabora o chamado “Mito de Lúcifer”. Distante da interpretação de Lúcifer como um representante do mal absoluto, Goethe retoma uma concepção antiga que associa essa figura com o anjo que concede aos humanos a luz, ou seja, a capacidade de livre-arbítrio³. Lúcifer recupera, por meio dessa acepção de Goethe, seu significado latino de “portador de luz”, antes que interpretações medievais-escolásticas o transformassem em sinônimo de Diabo, representante absoluto do mal⁴. O substrato para a elaboração dessa mitologia goethiana, inserida em meio a seu relato biográfico, é a leitura do livro *História da igreja e das heresias* (*Kirchen- und Ketzergeschichte*; 1699) de Gottfried Arnold, teólogo pietista que resgatou diversos conceitos dos místicos alemães em sua obra que também foi importante para Herder, Lessing e Schleiermacher. Acerca do livro de Arnold diz Goethe (1986, I, p. 271): “Suas ideias concordavam muito bem com as minhas, e o que sobretudo me encantou na sua obra foi o ter-me dado uma ideia mais favorável de vários heréticos que até então me haviam sido pontados como loucos ou ímpios”.

Dentre os diversos aspectos que podem ser discutidos a partir da análise dessa cosmologia criada pelo “pagão”⁵, o que se ressalta aqui é o resultado, ampliado para a vida humana, da intensa movimentação gerada no episódio da criação do mundo, cuja fórmula de movimento originador da vida foi expressa pelos neologismos: *Verselbstung* (centrar-se em si mesmo) e *Entselbstigung* (sair de si mesmo). Segundo o mito, as ações de Lúcifer e dos Elohim⁶ têm por

³ Um pouco deste caráter de Lúcifer, conforme descrito na cosmogonia goethiana, pode ser visto em Mefistófeles, o acompanhante de Fausto. Nesta análise, ambas figuras não são interpretadas como representantes do mal absoluto, mas como caracteriza Goethe: “Da força uma parcela / Que sempre quer o Mal e o Bem faz nascer dela.” (GOETHE, 1991, p.89).

⁴ Segundo Lurker (1993, p. 124): “O nome foi aplicado pelos padres da Igreja a Satã com base em Lucas 10, 18, onde se diz que Satanás cai como um poder divino por si só, ou como o “primogênito de Deus””.

⁵ Vide MOURA, 2011.

⁶ Assim como fez com a figura de Lúcifer, Goethe cria um novo sentido para Elohim, nome que na língua hebraica é usado no livro Bereshit/Gênesis na forma do plural para se referir à divindade criadora do mundo. No texto de Goethe, os Elohim criam o homem após a ação de Lúcifer.

resultado a criação da vida, sendo esses últimos os responsáveis pela criação do homem: “[...] foi então criado o homem, que devia ser semelhante e mesmo igual em tudo à Divindade, mas que, por sua vez, se encontrou assim na situação de Lúcifer – isto é, ao mesmo tempo absoluto e limitado” (GOETHE, 1986, I, p.273). Não se precisa ser versado em estudos teológicos para perceber uma acepção presente em várias religiões, aqui repetida por Goethe, de entender o homem como partícipe da mesma força criadora ou divina que geriu o mundo: “a criação inteira não é nem nunca foi outra coisa senão uma separação e um retorno à origem” (GOETHE, Idem). Distante de uma concepção deísta do divino, Goethe se torna adepto e representante de um monismo moderno e programático, encontrado de formas variadas em suas obras. Dessa forma, a origem tanto do bem, como do mal, se radicam na força criadora primordial.⁷

Em *Fausto* se encontra essa mesma ideia. A vida humana seria um incessante processo, um estar em ininterrupto e necessário movimento em um caminho que ruma para um reencontro com a origem divinal. Mas esse trajeto, como se quer os preceitos religiosos, quaisquer que sejam, devem seguir determinadas e rígidas normas de conduta. Tal ideia se distancia da acepção religiosa de Goethe que procura adaptar um sentimento religioso monista com a complexa dialética da vida humana.

O drama se inicia com a cena “Prólogo no Céu”, local de origem do homem e para onde este deveria retornar após seu período de vida na Terra. Lá encontram-se o Senhor e os anjos: Rafael, Gabriel e Miguel, de um lado, a louvar a obra da criação e, de outro lado, está Mefistófeles⁸ a zombar da pequenez dos homens. A ironia mefistofélica objetiva demonstrar a nulidade da obra máxima da criação: “O pequeno deus do mundo não mudou, / Desde o primeiro dia mui singular ficou.” (GOETHE, 1999, p.40, v.281-282)⁹. O intuito de Mefistófeles e de toda sua estratégia de ação no drama têm por finalidade reduzir a vontade e razão do homem à satisfação de seus mais primitivos instintos, demonstrando para o Senhor e para toda sua legião de adoradores celestiais que o homem em nada se distingue dos animais e que, por conseguinte, a Terra poderia ser o lugar mais apropriado para o homem. Desprovido de qualquer aura celestial, o homem não se assemelharia a Deus, estando mais próximo do anjo decaído. Com isso, o mundo do aquém é o único reino do homem, que não pertence mais, assim como ele, Mefistófeles, ao mundo celeste. Ao comprovar que não haveria mais nada no íntimo humano a não ser sua mediocridade, a ação divina cai no vazio e se mostraria também pequena, o que arruína o projeto altivo do Senhor de ter criado os homens à Sua semelhança. Repetiu-se o feito: o Senhor criou outro ser que dele se separou. O homem assemelha-se a Mefistófeles, cujo propósito passa a ser a comprovação de que o homem é um ser restrito ao aqui e agora,

⁷ Assim Goethe se aproxima também de um monismo cabalístico: “Místico e unitivo, o pensamento cabalístico tendeu para o monismo e de vez em quando podia localizar a maldade dentro da cabeça de Deus. O livro *Bahir*, o mais recente trabalho cabalístico, datando do fim do século XII, diz que a maldade é um princípio de Deus e ‘mentiras na boca de Deus’”. (RUSSEL, 2003, p. 25).

⁸ A figura de Mefistófeles como representante do mal, “um espírito que está sempre a negar” (verso 1338) em oposição ao princípio divino é parte integrante das narrativas em torno da história de Fausto.

⁹ Todas as citações de *Fausto* neste artigo se referem à tradução de João Barrento (GOETHE, 1999) e serão referenciadas a partir desse trecho apenas pelos números dos versos.

sem história, sem porvir, uma eterna repetição do mesmo. Em uma fala dirigida ao Senhor diz o “parente da serpente”:

Viveria melhor, se não fosse enganado
Pelo lampejo da luz com que o haveis dotado;
Razão lhe chama, e serve-lhe afinal
Para ser mais bicho que qualquer animal.
(V.283-286)

Como contraponto à visão de Mefistófeles que considera o homem como um ser eternamente mesquinho, o Senhor menciona Fausto na conversa com Mefistófeles. A partir desse momento Fausto se torna o objeto de uma aposta entre ele e Mefistófeles. Uma disputa pela alma de Fausto é deflagrada e o drama inicia com a intercalação nas primeiras cenas de vozes de anjos e da presença de Mefistófeles¹⁰. Dessa forma, Mefistófeles é caracterizado no drama como o espírito que sempre está empenhado em reduzir a magnificência da obra divina a uma imagem de unilateralidade (GAIER, 2001), de conduzir o homem à simples vivência de desejos egocêntricos. Entretanto, distanciando-se da imagem do tentador, conforme se apresenta no *Livro de Jó*, o diabo moderno de Goethe serve a Deus como companheiro do homem, como agente dialético do processo controverso de descoberta do humano: “Se é certo que hoje [Fausto] me serve em confusão, / Em breve eu o trarei à claridade” (V.308-309). Conforme esclarece Gaier (2001), não se trata de uma revelação no íntimo de Fausto de modo a fazer com que este faça uma descoberta da natureza de Deus ou de um esclarecimento que poderia levar ao entendimento racional do que seria Deus. Ao se analisar detidamente as falas das duas personagens, nota-se que há uma indicação para um processo de transformação através do uso de jargões correntes em livros de alquimia, dando a entender que Fausto passaria por uma mudança sob a batuta de Mefistófeles. Nesse sentido, se aproximaria também do que Dante descreve acerca do princípio formador da divindade que a partir de si mesmo deu origem ao turvo e ao claro.¹¹ Ou seja, a divindade enquanto unidade é composta de uma duplicidade, de uma oposição primordial.

Muito embora o drama goethiano se passe na época entre o fim da Idade Média e início da Modernidade, tempo no qual a ideia de processo e de desenvolvimento ainda germinava nas mentes dos pensadores renascentistas, é com esta ideia de algo em movimento que Goethe entende a vida, tanto a do homem como a do mundo. Fazer uma divisão da vida reduzindo-a a uma fórmula dualista e maniqueísta entre bem e mal, entre certo e errado, entre razão e emoção, não poderia ser suficiente para abarcar a complexidade da vida humana: “A porfia no Homem segue caminhos tortos” (V. 317). A primeira constatação então que se faz necessária para a análise proposta neste ensaio é a de que o drama goethiano procura abarcar, no sentido de tornar

¹⁰ Cabe apenas mencionar a proximidade desse mote, a partir do qual o drama se desenvolve, com a história de Jó, episódio bíblico descrito em Jó 1:1-22, no qual se dá a disputa entre Deus e Satanás pela alma do homem “íntegro, reto e temente a Deus e [que] desviava-se do mal” (Jó 1:1).

¹¹ Ver Dante, *Divina Comédia*, Paraíso, Canto II, vv. 131-148.

presente (*darstellen*) através da literatura ou do teatro, como se quiser interpretar a obra, a gama de ideias que embasava o projeto de modernidade desde a Renascença até as primeiras décadas do século XIX.

Nesse período de cerca de trezentos anos, foram cunhados conceitos basilares que sustentam o modo contemporâneo de ver e estar no mundo. Razão, liberdade, livre arbítrio, individualidade e subjetividade são os que se realçam neste ensaio. Goethe apresenta seu drama do humano de forma simbólica, livre das pretensas amarras do discurso racionalista filosófico, como ele assim definia a forma de se expressar dos filósofos, o que não o impedia de tomar parte nas mais contundentes discussões de sua época, período de pujantes contendas. Já o espaço de tempo da chamada “Época de Goethe”, na qual se inserem os movimentos literários da Aufklärung, do *Sturm und Drang*, do Classicismo alemão e dos variados Romantismos, pode ser caracterizado como um período bastante narcísico, do qual talvez ainda não se tenha saído. Nele o homem passa um longo tempo se admirando no espelho para obter, através desse gesto de autoexame, uma visão de sua interioridade. Tempo em que se encontrava atônito devido à velocidade com que adquiria o tempo artificial por meio da criação de máquinas cada vez mais velozes, de motores cada vez mais potentes, invenções que suplantavam o tempo natural. Em consequência disso, o tempo do mundo divino acenava com gesto de adeus. Apreço pelo aquém, desdenho pelo além¹². O homem adquiria cada vez mais pressa, ávido por fazer um novo mundo, todo seu, e por se descobrir. Goethe levou sessenta anos para produzir seu mundo alegórico-simbólico, tempo necessário para a escritura de *Fausto* que, como apontado anteriormente, abarca esse largo período de tempo de implantação do projeto moderno.

A ação do drama abrange aspectos histórico, políticos e sociológicos que vão do Renascimento ao início da Revolução Industrial. Seu mote central é a busca da compreensão do homem, de sua individualidade e da teia de relações que trava no mundo. Assim resume Mancebo (2002) o espírito de época no qual transita Fausto:

Da Renascença às Luzes assiste-se, portanto, a profundas mudanças no plano político, econômico e social, aos quais um novo ingrediente é acrescido, mesmo que sob concepções distintas e até antagônicas: uma concepção de indivíduo. Trata-se de um período de transição, e no caso específico da subjetividade, da vida íntima, assiste-se a uma sociedade que nem é holística, tal como descrita por Dumont (1985), na sua indistinção das pessoas e almas; nem uma vida privada, com Estado e sociedade civil claramente delineados. Entre a indistinção feudal da primeira Idade Média e a separação formal que se instaura com as revoluções liberais, abre-se, portanto, um período em que as esferas do público e do privado já não estão indistintas, mas ainda não estão separadas - estão imbricadas (Novais, 1997, p. 16).

A partir do século XVIII, pode-se afirmar que tem início verdadeiramente o teste do cumprimento histórico do projeto da modernidade, do qual a ideia do indivíduo como centro microcósico do mundo é parte orgânica. (MANCEBO, 2002, em tela)

¹² Vide *Fausto*: “O mundo de lá pouco me importa a mim” (V. 1660).

De certa forma, é este o mote que rege Goethe ao tomar Fausto como a personagem representante do homem moderno e ao transformá-lo no centro desse pequeno mundo com todas as suas oscilações e natureza dupla, duplicidade que, como em sua cosmogonia, dá origem a um terceiro, realizando uma obra que se vale de princípios orgânico-dialéticos.¹³ Fausto caracteriza a si mesmo como um ser duplo e atribui a essa duplicidade o sofrimento no qual renovadamente se encontra:

Duas almas tenho em meu coração,
Uma da outra a querer-se separar:
Uma apega-se, em paixão rasteira,
Com todos os seus órgãos à matéria;
A outra quer erguer-se da poeira
E subir ao reino da sua origem etérea.
(*Fausto*, v. 1112-1117)

A autocaracterização de Fausto assemelha-se com a que faz Hércules na opereta de Wieland, *A escolha de Hércules (Die Wahl des Hercules; 1775)*: “Ó deusa, resolvi / o enigma de meu coração. / Duas almas – Ah! Eu o sinto com certeza! – / Lutam entre si em meu peito. / Com a mesma força[...].” (WIELAND, 1857, em tela). O pensamento de uma duplicidade, de um dualismo da alma já era conhecido desde a Antiguidade, presente em Platão e Xenofonte (FRIEDRICH; SCHEITHAUER, 1980; SCHÖNE, 2005), assim como também em Marsilio Ficino que vê o homem como um microcosmo, cuja alma possui a marca dos dois mundos ao qual pertence, do mundo de “cima” e do mundo de “baixo (GAIER, 2001). Baseado nas acepções dos filósofos-místicos renascentistas como Pico de la Mirandola e Ficino, Goethe cria uma obra em tensão: entre o pequeno mundo, *Fausto I*, e o grande mundo, *Fausto II*, consideração corrente na crítica consagrada à análise da obra. A tensão interna da personagem título também se espelha na tensão interna da composição do drama, sobretudo da primeira parte, comumente dividida pelos estudiosos da obra entre a “Tragédia do Sábio”, dedicada aos limites do conhecimento, e a “Tragédia de Margarida”, sobre os desejos ilimitados.

Polaridade é um conceito caro a Goethe e está presente desde seus primeiros escritos. Exemplo disso é seu texto em homenagem a Shakespeare:

O que chamamos de “mal” é apenas a outra face do bem e é tão necessário para a existência deste como para o conjunto, assim como a zona tórrida necessariamente tem de arder e a Lapônia de gelar, para que possa existir um clima moderado” (GOETHE, 1992, p. 69).

Duas almas, duas faces: razão e desejo; bem e mal. Assim cria-se a tensão fáustica que está em relação com o descrito no mito cosmogônico de Lúcifer como forças polares. Goethe caracteriza os dois movimentos que fornecem ritmo de alternância ao processo de geração da vida como “centrar-se” (*Verselbstung*) e “descentrar-se” (*Entselbstigung*). As várias

¹³ Em relação à correlação entre ciência da natureza e poética de Goethe, vide MOURA, 2006.

metamorfoses engendradas a partir do impulso da força original (evitando-se aqui lançar mão do termo Deus)¹⁴, revertem-se em outras que, por sua vez, se desdobram em tantas outras forças criativas em um ritmo infinito. Esse desdobramento criador baseia-se no movimento oscilante e pendular entre a contração (*Zusammenziehung*) e a expansão (*Ausdehnung*), o mesmo princípio do qual Goethe se vale para esclarecer seu conceito de metamorfose. Assim o poeta, enquanto cientista da natureza, descreve a “formação da corola” em uma planta:

41. Ora, já observamos que das folhas seminais para cima se dá uma grande expansão e desenvolvimento das folhas, em particular da sua periferia, e que daí até ao cálice se dá uma contração (*Zusammenziehung*) de sua periferia; observamos agora que a corola é produzida novamente através de uma expansão (*Ausdehnung*). As pétalas são habitualmente maiores do que as sépalas e podemos observar que, enquanto os órgãos se contraem no cálice, se expandem agora como pétalas, refinadas no mais alto grau, por meio de seivas mais puras e filtradas através do cálice, e prefiguram-nos um órgão novo e completamente diferente. A sua fina organização, a sua cor, o seu odor, tornar-nos ia completamente a sua origem, se não conseguíssemos surpreender a Natureza em vários casos extraordinários. [...]

50. [...] tornar-nos-emos cada vez mais atentos a esta acção alternada da contração e expansão, pela qual a Natureza chega finalmente a seu alvo. (GOETHE, 1993, p. 42; 44)

Assim Goethe sintetiza o movimento da metamorfose que rege, segundo ele, o mundo vegetal. Ao finalizar seu estudo, a partir da observação de como “uma planta exterioriza a sua força vital”, resume o movimento cíclico de desenvolvimento da planta: “O mesmo órgão, que no caule se expande como folha e assume uma forma altamente variada, contrai-se agora no cálice, expande-se outra vez nas pétalas, contrai-se nos órgãos sexuais, para se expandir pela última vez como fruto” (GOETHE, 1993, p. 57). A incessante força de criação se submete às leis polares que pela intensificação (*Steigerung*) mune o mundo de novas formas. Dessa mesma forma, Fausto necessita se tornar consciente de sua polaridade, de sua duplicidade d’alma e de sua dupla face para criar a si mesmo, revelando para si mesmo sua “força vital”. Ao criar a si mesmo, descobre seu pertencimento ao princípio absoluto, divino e pode, ao ser resgatado pelos anjos ao final do drama, retornar aos céus, ao seio do Senhor.

Os mesmos princípios formadores da plástica do mundo se voltam para a construção da plástica de si mesmo, processo em meio ao qual o homem descobre a si mesmo enquanto ser em si e ser no mundo, compreendendo as duas partes do drama fáustico. Se há uma necessidade é essa: a da formação (*Bildung*), descrita em forma de discurso religioso-estético-científico. Espelha-se nessa concepção um saber hermético e gnóstico formando a mesma base para o criar estético e o do mundo orgânico. Após a exposição de seu mito, conclui Goethe:

Mas é suficiente reconhecer que nos encontramos numa situação que, (...) nos incita e nos obriga mesmo a elevar-nos e cumprir os desígnios da Divindade,

¹⁴ Nesse sentido, veremos que em muito se aproxima das ideias de Schelling.

sem nos esquecermos, muito embora forçados, por um lado, a encerrar-nos no nosso eu, de nos desprender dele, por outro lado, mediante uma atividade regular. (GOETHE, I, 1989, p. 273)

Esta atividade regular, baseada na instância do eu, cria uma relação dinâmica e sintetiza um fenômeno complexo que reflete a relação entre eu e mundo: Ora concentra-se em si mesmo, ora volta-se para o criar/agir no mundo. Mas além disso, o que se gostaria de frisar aqui é que Goethe admite a existência de “desígnios da Divindade”, o que de, de certa forma, poderia ser interpretado como uma interferência no princípio da liberdade, base da individualidade. Essa posição poderia, em se tratando de um pensador atento à preservação de sua própria liberdade, ser contraditória já que afirma a existência de um domínio divino agindo no mundo. Mas a alternativa surge em forma de um outro elemento: o amor, elemento chave para o entendimento do final de *Fausto* e que comparece sob diversos aspectos ao longo do drama. Assim temos a enigmática fala na cena final do drama:

Se espírito potente
Assimilou
A si os elementos,
Nunca anjo separou
O uno e íntimo par,
A dupla metade
Que só o eterno amor
Dividir pode.
(V. 11958-11965)

Segundo Laan (2007), nesta fala dos anjos mais perfeitos (*die vollendeteren Engel*) entrevê-se o pensamento gnóstico que permeia o drama goethiano e que já se encontrava espelhada na fala anterior das duas almas. Esta duplicidade está em relação direta com a dupla metade (*geeinte Zwiennatur*; v.11962) aqui mencionada. A dualidade constante nos versos, como analisa Laan, faria menção à concepção gnóstica de polaridade entre espírito e matéria, aqui transformada na dualidade entre bem e mal, já que Fausto se encontra sendo alçado aos céus pelos anjos, afastando-se dos espíritos do mal que queriam apoderar-se de sua alma. Ainda de acordo com o crítico, a cena final é permeada de uma acepção teológico-filosófica neoplatônica, segundo a qual haveria o retorno ao Um (retorno à unidade; *apokatastasis panton*) como a finalidade da vida humana. A menção à dinâmica polarizada ao retornar na cena final do drama atribui ao amor (ao “eterno amor”; *ewige Liebe*) a força que age sobre Fausto possibilitando a intensificação (*Steigerung*). Ao se fazer uma correlação com o mito de Lúcifer, a passagem fica mais clara. Se pensarmos em Mefistófeles como “Da força uma parcela / Que sempre quer o Mal e o Bem faz nascer dela” (V. 1336-1337) e como a parte da força criadora que do criador se apartou, vemos como mal a outra face do bem. A dupla face e a dupla alma se reintegram na acepção goethiana que atribui ao homem um parentesco com a divindade. A força do amor, que como na planta, pode ser vista como a “força vital” será responsável pela metamorfose /

intensificação de Fausto. Mas antes de se chegar a ágape, Fausto ainda necessita experimentar o amor erótico.

Essas questões fornecem uma chave de entendimento acerca da relevância com que o conceito de divino assume no pensamento de Goethe e nos guiarão na análise da cena “Jardim de Marta” (*Marthens Garten*) da primeira parte do *Fausto*. A cena tem como mote a pergunta de Margarida a Fausto: “Ora diz lá, tens religião?” (“*Nun sag, wie hast du’s mit der Religion?*”), nomeada nos textos críticos de forma geral como “a pergunta de Margarida” (*Gretchenfrage*).

Antes de se passar à análise do trecho do drama em questão, faz-se interessante dirigir a atenção para um aspecto linguístico que denota a influência da obra na vida cotidiana dos falantes da língua alemã, pela popularização do uso do recurso retórico com o qual esta cena foi construída e com o qual ficou conhecida. Trata-se de uma estratégia para que se obtenha do inquirido uma posição em relação a um determinado tema, assunto acerca do qual não se pretende externar uma opinião direta. Esquivando-se da resposta, o inquirido tenta desviar-se da resposta com outras perguntas dirigidas ao inquiridor. Tal estratégia ficou conhecida por meio desta cena e é tamanha a maestria de Goethe que o vocábulo *Gretchenfrage*, “a pergunta de Margarida”, foi incorporado ao léxico da língua alemã (DWDS, em tela). Tornado referência, seu significado no dicionário é explicado de forma abrangente: “*sehr wichtige und schwierige Frage, von der vieles abhängt, Schicksalsfrage, Gewissensfrage*” (“uma pergunta/questão muito importante e difícil, da qual muita coisa depende; questão de destino; questão de consciência”), ou ainda, segundo o Deutscher Wortschatz (em tela): „*delikate Frage, eine schöne Geschichte, gespannte Lage, Gretchenfrage, harte Arbeit, Schicksalsfrage, schwere Zeit, verwickelte Geschichte*“ (“pergunta delicada, uma bela história, situação tensa, questão de Margarida, trabalho árduo, questão de destino, tempo difícil, história complicada”). Ou seja, a expressão tornou-se sinônimo de pergunta difícil de ser respondida e requer uma boa habilidade por parte daquele que tenta respondê-la, de modo a não tecer uma consideração peremptória, já que não deseja mostrar de forma clara seu pensamento. Essa é a atitude de Fausto, enredar Margarida para não lhe dar uma resposta que a levasse a fugir do jogo de sedução que se estabeleceu desde o primeiro encontro entre eles.

Nesta cena, Margarida insiste por saber de Fausto sua posição em relação à religião. O leitor sabe que os princípios de Fausto estão em conflito com os de Margarida, ameaçando os planos de Fausto. Segundo a análise de Hermes (2004, p.65), com esta cena se inicia a vertiginosa e trágica queda de Margarida que finda em sua execução no último ato da primeira parte do drama. A união ansiada por Fausto e, por fim, também por Margarida não pode se dar sem que recaia em ambos uma culpa: a da vivência do desejo que requer a quebra de várias barreiras. Conforme atenta Albrecht Schöne (2005, p. 322), Fausto se encontra nesta cena já com o plano de sedução preparado, pois em seu bolso está o “frasquinho” com o veneno que Margarida inocentemente dará para a mãe e que causará a morte de ambas.

As duas cenas anteriores mostram as dúvidas interiores de Fausto e Margarida em relação à livre satisfação dos sentidos e nelas se dá a opção pela consumação do ato sexual. Em “Floresta e gruta” (*Wald und Höhle*), Fausto se dirige em seu monólogo ao Espírito Sublime (*Erhabner Geist*), menção direta ao Espírito da Natureza (*Erdgeist*) cuja aparição na cena “Noite” lhe causara tremenda aflição, terror e decepção. De forma contrária, esse espírito de forma surpreendente possibilita agora a Fausto a vivência da “maravilhosa natureza” que passa a descrever seu sentimento de união com a natureza, entidade que passa a conhecer de forma não racional, mas sim penetrando no “profundo coração” da natureza, como se fosse o “coração de um amigo”. O êxtase de Fausto, seu sentimento de ligação íntima com a força de potência da natureza prepara o terreno para a consumação do ato sexual com Margarida, sempre apresentada no drama como uma inocente criança, ou seja, como um ser ainda em “estado natural”. Em seu solilóquio, Fausto descreve esse processo de intimidade com o uso do verbo olhar, por meio do qual penetra na natureza, saboreando pela visão o mundo natural. Nesse estado de íntima ligação, sente-se irmanado a todos os seres da natureza. Reconhece, em estado de “êxtase” a magnificência da obra divinal, o que poderia ser um canto semelhante ao dos anjos no “Prólogo no céu”. Mas logo após experimentar a potência da tempestade que arruína pinheiros gigantes, expressa por meio de versos que evocam o som da queda da árvore, Fausto é levado para uma caverna, para o interior de si mesmo, como se houvesse uma mão condutora, e lá, através de um exercício reflexivo, tem uma visão de si, de seus próprios sentimentos. Nesse instante descobre uma “profunda e secreta maravilha” (V. 3234). Entretanto, logo após o júbilo reconhece também a insuficiência e incompletude do ser humano: “Que nada ao homem de perfeito é dado, / Sinto-o agora!” (V. 3240).

Recordando o jogo das cenas anteriores ao pacto, nas quais se dá a alternância entre esperança e frustração, entre júbilo e melancolia depressiva, Fausto ao reconhecer a limitação humana, finca resolutamente seus pés no aquém, mergulhando no anseio da vivência sensorial: “Assim salto do desejo para o gozo / E no gozo aspiro novo desejo” (V. 3249-3250). Ao resolver se tornar um homem dos sentidos do aquém, Fausto, não pode mais prescindir do “companheiro” cujo objetivo é reduzir todo anseio a nada: “Quiseste vir juntar o companheiro / Que não dispense, embora insolente / E frio me humilhe, e a nada reduza / Teus dons c’o sopro da sua palavra.” (V. 3243-3245). A dialética polar que Goethe expôs na criação do mundo natural em seu trabalho sobre a metamorfose das plantas é agora negada por Fausto, para ser resgatada, como vimos, apenas ao final do drama. Não vendo possibilidade de se reconhecer como ser ilimitado, ou melhor, como potência ilimitada, resolve experimentar o ilimitado pelo gozo das sensações dadas pelos sentidos. Esse era o mote do pacto, a condição que Fausto interpõe em forma de aposta com Mefistófeles:

Se um dia, acomodado, na cama da preguiça
Me deitar, que esse seja o meu fim!
Se um dia a tua lisonja me cegar,
A ponto de parar minha porfia,

Se com gozos me puderes enganar
Que esse seja o meu último dia!
Queres apostar?

[...]

Se alguma vez ao momento disser:
Fica, tu que és tão belo!
Serás então livre de me prender,
Afundar-me-ei sem agravo nem apelo!
Que se ouça então o sino derradeiro,
Cesse o serviço que aceitei de ti,
Pare o relógio e caia o ponteiro,
E que chegue o meu tempo então ao fim!
(V. 1692-1706)

Diante da impossibilidade de realização do desejo pelo conhecimento absoluto, experimenta um sentimento de profunda insatisfação. A melancolia e o desengano o assolam de tal maneira, que desdenha da proposta de Mefistófeles de que neste mundo o fará encontrar a saciedade de seus anseios. Essa firme convicção de Fausto ocasiona a “morte” do doutor, ou seja, consuma-se a Tragédia do Sábio. Após sucumbir o velho doutor, surge através das artes mágicas um novo Fausto, nasce o Fausto-Amante, acompanhado de seu serviçal, Mefistófeles.

A altivez e autoconfiança de Fausto o impedem de atribuir a Mefistófeles qualquer superioridade em relação a si próprio. Se por si mesmo não conseguiu satisfazer suas ânsias, não será através do futuro “companheiro” que conseguirá. Não almeja as graças do além, mas sim satisfazer seus anseios na terra, por seus próprios meios. Quer tornar-se um “pequeno Deus do mundo” (V. 281) ao gozar da beleza que o levaria a experimentar a eternidade, o absoluto, a Deus, nem que fosse por um instante.

Mas através de Mefistófeles, Fausto se torna pequeno e transfere naquela cena o êxtase que sente em meio à natureza para o desejo que sente por Margarida: “Cada vez mais atíça o fogo vivo / Que no meu peito arde pela bela imagem” (V.3247-3248). Enreda-se na teia mefistofélica com perigo de se prender eternamente no ciclo meramente humano, pendular, vivendo entre desejo e gozo e de gozo a novo desejo: “[Mefistófeles] Acho bem que se queira experimentar, / Mas depois tem de vir novidade!” (V.3253-3254). Aqui fica clara a missão dada a Mefistófeles: incitar os sentidos até que dominem a vontade do indivíduo, encarcerá-lo nessa cadeia do “pequeno mundo”, do qual quer se assenhorear ao torná-lo uma sequência de eterna busca pelo mesmo, negando a metamorfose. Esse artifício de despertar Fausto para a vivência do elemento sensual, enreda-o na busca pelo gozo e faz com que se afaste definitivamente de sua vida de doutor das ciências, quando a vivência do divino era seu maior anseio, e a frustração de não conseguir viver constantemente em êxtase leva-o a tentar várias vezes o suicídio.

Apesar da construção do texto que faz com que o mundo do aquém seja aparentemente menosprezado em relação ao absoluto, isso se trata de uma estratégia que o autor utiliza para defender sua ideia de metamorfose, de formação. O apreço de Goethe pela observação dos fenômenos liga-o estreitamente com o mundo terreno e através desse gesto observador, voltado

e aberto para o mundo terreno que se dá o “*Aperçu*” aquilo que Fausto anseia fervorosa e desesperadamente¹⁵:

[...] é sempre uma operação espiritual genial; chega-se a isso através da observação (*Anschauung*), não pela reflexão, nem pelo ensinamento ou tradição. [...] Um tal *aperçu* dá ao descobridor a maior alegria, porque, de modo original, se aponta para o infinito, não se necessita qualquer lapso de tempo para o convencimento, surge inteira e completamente no instante (*Augenblick*). (Goethe, apud FÖRSTER, 2013, p. 71).

Segundo Förster, esse *Aperçu* pode ser interpretado de quatro maneiras. Primeiramente, não pode ser explicado de modo causal, nem é algo arbitrário, se aproximando do que Kant expõe em sua *Crítica do juízo* (§9) como “o livre jogo da capacidade de conhecimento que é característico do gênio artístico” (FÖRSTER, 2013, p. 71). Não é uma conclusão que se possa transmitir em forma de discurso. Não é algo adquirido, mas sim algo dado, vivenciado como uma dádiva: “É como se a natureza se explicasse de modo imediato, confidenciasse seus segredos, na medida em que ela mesma fornece a chave para seu conhecimento” (Idem), similar ao que Espinosa conceitua como *scientia intuitiva*. Por último, Förster argumenta que essa descoberta descrita por Goethe não se dá de modo gradual, pelo contrário, se faz repentina e imediatamente compreensível no íntimo do observador, similar ao “*exaiphnes*” de Platão.

Assim resume Castro (2013, p. 107) o conceito platônico de instante (*exaiphnes*):

Em Platão destacam-se três ocorrências decisivas de *exaiphnes*: no *Banquete*, referindo-se à subida de Eros e à visão da beleza; na *Epístola VII*, a propósito da interrupção dos trabalhos do filósofo por aquela que pode ser considerada uma visão da divindade; e no *Parménides*, precisamente na sua terceira hipótese, a saber, o momento em que ocorre a mudança, esse instante em que o estado de coisas se altera, o ponto nevrálgico de contacto entre o eterno e o temporal, entre o inamovível e o fluxo.

A ânsia fáustica é a de se sentir plenamente tomado por essa sensação, ter a vivência desse *aperçu*, experimentar o *exaiphnes*. Almeja reunir-se por meio dessa experiência epifânica ao absoluto: “Súbito é aquilo que, contra a expectativa, e até então invisível, surge visível.” (Platão, apud CASTRO, 2013, p. 107). Mas, ao longo do drama, todos os meios e caminhos que dispunha para isso lhe são sucessivamente interditos. Para mais uma vez lembrar Fausto da experiência inacessível, representa Mefistófeles nesta cena o sentimento de volúpia diante da natureza por meio de um gesto obsceno, como se fosse um ato de masturbação e logo a seguir passa a descrever o interesse de Margarida por Fausto, como forma de trazê-lo para o domínio da sensação: “Chega! A tua querida está lá dentro, / E tudo lhe parece escuro e estreito. / Tu já não lhe saís do pensamento, / Tem por ti um amor infinito. / [...] / E sempre apaixonada.” (v. 3303-3306; 3323).

¹⁵ Mais sobre o tema vide: FÖRSTER (2013).

Assim resolve Fausto apartar-se de toda e qualquer barreira moral, seguindo com Mefistófeles rumo à conquista-posses de Margarida:

Estou perto dela, por longa que possa estar,
Jamais a esquecerei, a vou perder;
Até já invejo o corpo do Senhor
Quando os lábios dela o vão beijar.
[...]
Que são os prazeres do céu em seus enleios?
Quero sentir o calor de seus seios!
Pesa-me a culpa de sua má sorte.
(V. 3332-3335; 3345-3347)

Na cena seguinte, encontra-se a contraface de Fausto, Margarida, a “de casto coração” (v. 3296), a “criança inocente” (v.3352), a cantar a perda da paz por meio de uma canção popular, cujo refrão refere-se à perda da tranquilidade: “Paz não tenho já, / Coração de chumbo, / Nada neste mundo / Ma devolverá. (v. 3374-3377). A dramaticidade desta cena é potencializada pelos versos com que Fausto encerra a anterior, deixando clara a tragédia inevitável:

Vem, diabo, a esta angústia pôr fim!
O que há-de ser, que seja agora mesmo!
Que o seu destino desabe sobre mim
E rolemos juntos para o abismo!
(V. 3362-3365)

Assim já se sabe que o plano de Fausto levará à queda de Margarida e que ele tudo fará para conseguir a satisfação de seu desejo sexual. Portanto, a pergunta de Margarida na cena do jardim já vem envolvida pela rede de sedução, o leitor espectador já sabe que Fausto não a responderá de modo verdadeiro, assim encontramos preparados para os volteios retóricos necessários para se esquivar da verdade: Fausto não respeita, nem tem o menor apreço pelo credo católico, muito pelo contrário, assumiu Mefistófeles como seu “companheiro” de jornada, revelada sua face do mal.

A posição de Margarida, assim como a de Fausto em relação à crença em Deus já foi apresentada ao leitor/espectador de forma bastante clara. Na primeira cena da chamada Tragédia de Margarida, que sucede à chamada Tragédia do Sábio e que corresponde à sétima cena do *Fausto I*, Fausto encontra Margarida, uma jovem de cerca de 14 anos, na saída da missa. Sob o efeito da magia mefistofélica¹⁶, Fausto se encanta por Margarida de forma avassaladora e passa a desejar ardentemente ter um contato mais íntimo com a púbere. Nas cenas seguintes ela surge como uma católica praticante que segue rigorosamente os ditames da Igreja, sendo esses preceitos determinantes para sua forma de agir e pensar. Por isso é bastante importante que ela se esclareça acerca da opinião de Fausto em relação à questão da religião antes de um envolvimento maior com seu amado para que não recaia nela a culpa da entrega, mesmo já se

¹⁶ Vide cena “Cozinha da bruxa”.

sentindo, literalmente, perdidamente apaixonada. Cumpre notar que é através da personagem de Margarida que se tem oportunidade de debater as questões religiosas no drama de forma direta. Assim como se relaciona diretamente à Margarida a questão da salvação e condenação divina, tanto dela própria quanto a de Fausto.

Desde o início do envolvimento entre Margarida e Fausto estão colocadas duas esferas e, por conseguinte, duas interdições: a social e a religiosa. Esses impedimentos, Fausto pretende superar com a ajuda direta de Mefistófeles, seja pela magia, seja pelo engano. Goethe também incrementa o contexto do envolvimento entre os personagens ao incluir a questão da interdição social como impedimento (isso é feito explicitamente em vários momentos desta parte do drama e de forma mais intensa na cena seguinte “Junto à fonte”).

Retomando a análise da cena, cumpre ainda assinalar que este é o terceiro encontro entre os dois futuros amantes. Margarida é apresentada ao público no momento da saída da missa, quando se depara com Fausto que lhe oferece sua companhia. Neste momento começa o dilema de Margarida: passa a lhe atormentar a dúvida entre a entrega a Fausto, que significa a vivência da paixão, ou o atendimento aos preceitos morais-religiosos e sociais, aos quais está acostumada a se submeter. Através da pergunta feita a Fausto acerca da religião, Margarida tenta estabelecer com seu amado uma relação de equivalência e similaridade, baseada na sintonia em relação à crença, como se fosse a última esperança de amenizar a quebra das interdições. Sua entrega a Fausto já está dada como certa, já sabe que é um ato irrefreável: Margarida irá pecar, irá se entregar a Fausto, mas uma última legitimação dessa entrega poderia ser encontrada pelo compartilhamento das mesmas crenças religiosas.

Goethe se aproveita desse diálogo para esboçar um outro contraponto. Através de Fausto se revela um credo agnóstico. Entretanto o sentimento de frustração de experiência do absoluto suplanta seu anseio de re-ligação com qualquer força parente do divinal. Por meio das falas de Margarida se está diante de um sentimento devocional natural¹⁷, mas atado aos ritos devocionais católicos.

Estão, portanto, estabelecidos desde o princípio dois pontos de vista. Através de Margarida estamos apresentados a um Deus cujos contornos são delineados pela retidão ditada pela teologia católica. Os ritos religiosos fornecem à Margarida a base para sua crença. Já Fausto não reconhece qualquer validade na crença que seja mediada por um segundo, seja padre, pastor ou pelo próprio Mefistófeles. Enquanto doutor em teologia, a crença institucionalizada lhe é completamente estranha e avessa.¹⁸ Ao longo de suas colocações nesta cena será feita uma diferenciação entre o sentimento de existência de Deus e a prática religiosa, atitude que não possui o aspecto experimental da ciência e que, portanto, não lhe serve. O anseio de Fausto pelo conhecimento não fora satisfeito. Não conseguiu obter pelos estudos a revelação

¹⁷ Por sentimento religioso natural, entende-se aqui a relação intuitiva que Margarida possui de rejeitar Mefistófeles e sentir-se mal em sua presença. Os reflexos dessa intuição relacionam-se diretamente com sua salvação e com a salvação de Fausto.

¹⁸ Vide a primeira cena da Tragédia do Sábio, “Noite”.

dos segredos do mundo, entregando-se às artes mágicas: "Para conhecer os segredos que o mundo / Sustentam no seu âmago mais fundo" (V. 383-384). Essa insatisfação melancólica o coloca com indiferença ao lado de Mefistófeles em busca da sensação absoluta de prazer.

Segundo Smith (2011), a conversa no jardim entre Fausto e Margarida acerca da religião compreende questões da filosofia alemã entre 1790 e 1815 e o drama como um todo exerceu um papel importante para o desenvolvimento das ideias filosóficas na Alemanha. Em março de 1801, encontram-se na correspondência entre Goethe e Schiller evidências disso. Escreve Schiller: "Boa sorte com os progressos no Fausto, pelo qual os filósofos daqui [de Jena] estão indizivelmente ansiosos" (Schiller, apud SMITH, 2011, p. 194). Em resposta a missiva escreve Goethe dois dias depois: "Já que os filósofos estão curiosos por esse trabalho, tenho de me concentrar de verdade. (Goethe, apud SMITH, idem).

Poucos anos antes da publicação da *Crítica de Juízo* de Kant em 1790, deu-se a contenda acerca do panteísmo travada entre Friedrich Heinrich Jacobi, de um lado, e, de outro, Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Herder e o próprio Goethe. Enquanto Jacobi interpreta as ideias de Espinosa como o caminho para um ateísmo racional, todos os outros encontraram no filósofo a senda para o desenvolvimento de um pensamento holístico, baseado na fórmula *Deus sive natur*, Deus ou natureza. Logo a seguir, Kant desenvolve seus pensamentos, surgindo em sequência no cenário filosófico Fichte, Schelling e Hegel.

Seguindo a pista deixada por Smith, passemos à cena que se abre relacionando a discussão acerca da religião ao componente moral, o que está em sintonia com o postulado por Kant:

Kant tentou trazer a fé pela porta dos fundos através do apelo à moralidade e julgamento teleológico, introduzindo o início daquilo que posteriormente se tornou *Natur – und Lebensphilosophie* (Filosofia da natureza e da vida). Goethe e seu *Fausto* estão implicados direta ou indiretamente nesses desenvolvimentos. [...] Para Kant, um organismo vivo é o que por ser uno (moldado, formado) segundo um princípio ou força interna. [...] Para Kant, haveria para nós apenas a necessidade de desenvolver a concepção de natureza, na qual subsiste uma força plástica, um intelecto divino, 'mas isso não é real'. Por isso ele gasta páginas e mais páginas de sua terceira *Crítica* atacando as "provas" da existência de Deus. Só podemos fazer ciência através dessa forma, ficcionalmente 'como se' existisse tal ser. A faculdade de juízos teleológicos fornece a nós somente proposições 'reflexivas' que nos ajudam a usar nossa razão, mas não a fazer afirmações sobre o que existe. (SMITH, 2011, p.186)

Dessa forma, o conhecimento acerca de Deus é impedido pelos limites constitutivos de nossas leis da razão, cabendo à moral a tarefa de ser a base da crença em Deus. Pode-se então fazer a pergunta: caso não se tenha moral, então não se pode ter crença? Com esse jogo, Goethe abre para o espectador a cena sobre a religião, antes da consumação do ato sexual, com a pergunta de Margarida a Fausto:

Margarida:
Henrique, prometes?

Fausto:
- O que eu puder!
Margarida:
Ora diz lá, tens religião?
És um bom homem, mas quer-me parecer
Que não ligas muito à devoção.
Fausto:
Deixa lá isso! Sabes que me és muito querida,
Que por quem amo daria sangue e vida;
Igreja e crença a ninguém quero roubar.
Margarida:
Mas isso não basta, temos de acreditar!
Fausto:
Temos?
(V. 3413-3421)

Ao perguntar sobre a possibilidade de Fausto fazer uma promessa, este responde que só seria possível, caso o prometido esteja em relação a sua medida, no sentido de que há limitações para a concretização do prometido. Nada que não estivesse contido em sua própria medida poderia ser almejado, ou seja, Fausto é autocentrado, está concentrado em si, sendo-lhe nesse momento de sua vida impossível ser descentrado, estar fora de si, expandir-se até o outro. Seus movimentos requerem a satisfação de seus próprios desejos, olhar para o outro, viver para o outro só acontecerá no ato final da segunda parte da tragédia. Dessa forma, esse ser que só age a partir de si, que vê em si as regulações e formas de estar e ver o mundo, poderia ser um modelo para os preceitos de Fichte que originaram na Alemanha a querela sobre o ateísmo (1798-1799), quando o filósofo foi acusado de ateu, sendo, por fim, despedido de seu emprego na Universidade de Jena.

Assim, o pôr do eu por si mesmo é a sua atividade pura. – *O eu põe a si mesmo e é*, em virtude desse mero pôr-se por si mesmo; e vice-versa: o eu é e, em virtude de seu mero ser, *põe* seu ser. Ele é ao mesmo tempo o agente e o produto da ação; o ativo e aquilo que é produzido pela atividade; ação e feito são um e o mesmo; e por isso o *eu sou* é expressão de um estado-de-ação; mas também do único possível, como resultará da doutrina-da-ciência inteira. (FICHTE, 1984, p.46)

Segundo Torres Filho (FICHTE, 1984, p. 46), “temos aqui a primeira expressão da *identidade de sujeito e objeto*, que inspirou todo o idealismo alemão”. Assim o é Fausto que almeja a partir de si e só a partir de si entender o mundo. Ao responder ironicamente a Margarida, “Temos?”, Fausto quebra com todo imperativo moralmente categórico acerca da profissão de fé. A única fé que agora possui em mente é a crença no imperativo do desejo, do seu desejo. Margarida, ao renovar a pergunta: “Acreditas em Deus?”(V.3426), recebe como resposta a menção aos limites do conhecimento: “– Quem pode, meu amor, dizer: / Eu acredito em Deus?” (V.3426-3427). Já que há uma impossibilidade de se dar explicação em forma conceitual da existência de Deus, não resta senão apelar para o sentimento, para a intuição, para

a sensação de Deus, o que aproxima o texto das ideias do idealismo alemão, sobretudo de Schelling. Assim o filósofo se expressa e relação a *Fausto*:

[...] é uma obra original no todo e em cada aspecto, uma obra só comparável a si mesma, que repousa sobre si mesma. [...]

Por esse conflito próprio, que começa no saber, o poema ganhou um lado científico, de modo que, se algum poema pode ser chamado de filosófico, tal predicado tem de ser atribuído unicamente ao *Fausto* de Goethe. Nesse poema, o magnífico espírito que une a profundidade do filósofo à força do poeta extraordinário, abriu uma fonte eternamente nova de ciência, que sozinha bastava para rejuvenescer a ciência desta época e e espalhar o frescor de uma nova vida sobre ela. Quem quer penetrar no verdadeiro santuário da natureza, que se aproxime desses sons de um mundo superior e sorva, em tenra juventude, a força que como em densos raios de luz, vem desse poema e move o mais íntimo do mundo. (SCHELLING, 2001, p. 348)

A afinidade de pensamento entre os dois é atestada não só pelo próprio filósofo como pode ser notada nos seguintes versos:

Anjo do céu, não me interpretes mal!
Quem o pode nomear?
E quem confessar:
Eu creio nele?
Quem pode sentir
E ousar dizer:
Não creio nele?
(V. 3431-3437)

A resposta de Fausto reapresenta o espinosismo de Goethe compartilhado por Schelling, a ideia de unidade natureza, homem, divino/absoluto que só pode ser sentida e não entendida racionalmente. A fala inicia com o questionamento da necessidade de se concentrar toda a fé em um mero nome, o que seria então somente possível através de uma concepção racional, já que o significado do divinal, por ser transcendental, não caberia em uma esfera comedida à razão. A recusa de Goethe de se exprimir através do discurso conceitual da filosofia é assim descrita em carta a Schiller (19 fev. 1802):

Passei uma noite muito agradável com Schelling. A grande clareza, aliada à grande profundidade, é sempre muito satisfatória. Gostaria de vê-lo frequentemente, se ainda não esperasse por momentos poéticos, e a filosofia estraga em mim a poesia, porque me impele ao objeto, na medida em que não posso comportar-me nunca com pura especulação, mas imediatamente devo procurar para aquela sentença um conceito, fugindo logo para a natureza. (Goethe, 1993, p. 198)

E assim prossegue a resposta de Fausto à Margarida na cena do jardim:

O que tudo contém
O que tudo sustém,
Não contém, nem sustém

Ele, a ti, a mim, a si próprio?
Não se abre o arco do céu lá em cima?
E a terra firme não se estende cá embaixo?
E não sobem, olhando-nos propícios,
Eternamente os astros?
Não te vejo eu, olhos nos olhos, a ti,
E não sentes tu tudo afluir-te
Ao coração e à mente?
E não actua tudo isso em eterno mistério,
Invisivelmente visível a teu lado?
Enche desse sentir o coração imenso,
E quando a transbordar em êxtase o tiveres,
Nomeia-o então como quiseres:
Felicidade! Amor! Coração! Deus!
Para isso não tenho nome
Algum! O sentimento é tudo!
Nome é rumor e fumo
Que tolda o brilho dos céus.
(V. 3438-3458)

Em relação à vacuidade atribuída por Goethe ao uso do nome de Deus, podemos nos valer de uma explicação dada pelo próprio Goethe, a qual é utilizada por Rudolf Otto (2007, p. 65) para exemplificar “a diferença entre glorificação do meramente ‘racional’ da divindade e aquela que também transmite uma sensação do irracional, do numinoso segundo aspectos do *tremendum mysterium*”. Eis a passagem citada por Otto, tomada aqui de empréstimo:

Falamos depois em assuntos religiosos condenando o uso excessivo do nome de Deus. “Tratam-no”, observou Goethe, “como se fosse o incompreensível, inconcebível e mais elevado Ser, fosse pouco mais do que um igual. Do contrário não diriam; o Altíssimo. O bom Deus, Deus Nosso Senhor, mormente para os sacerdotes que o pronunciam quotidianamente, é uma mera frase, uma simples denominação, na qual nem mesmo pensam. Estivessem compenetrados de Sua Grandeza, emudeceriam e por veneração nem citariam seu Nome”. (*Conversações com Eckermann*, apud OTTO, 2007, p. 65)

Nela fica clara a dificuldade de apreensão do divino através da capacidade racional do homem, cabendo ao exercício da compreensão através do sentimento a apreensão do divino:

Cara criança, – disse Goethe – o que sabemos, pois, da ideia do divino, e o que querem dizer nossos estreitos conceitos sobre o mais elevado Ser! Se eu quisesse, como os turcos, chamar por centenas de nomes, então não chegaria nem perto e não teria dito nada em comparação com qualidades tão ilimitadas. (GOETHE, 1998)

Fica claro, assim, o final da resposta que Fausto dá a Margarida. Estes versos concluem a exposição do pensamento de Fausto e são, segundo o ponto de vista defendido neste trabalho, comumente citados fora do contexto desta cena para demonstrar erroneamente um suposto romantismo de Goethe que adjudica ao sentimento a razão de tudo. Goethe não é só romântico, é clássico, iluminista, órfico e mais tantas outras designações possíveis. O sentimento que aqui

é descrito não se refere a um sentimento particular, afeito a um só indivíduo, mas sim um sentimento geral, do todos os seres, dirigido a um ente transcendental que insuficientemente não consegue ultrapassar os limites do nomeado, do que se poderia nomear pela sua magnitude. Portanto, amplia-se e descentra-se o sujeito, fundindo-se com o absoluto etéreo, indo para além dos limites da razão.

Em relação à incapacidade de as palavras reterem o conteúdo da alma, diz-nos Schiller no dístico denominado *Sprache* (Língua): “Por que não pode o espírito vivente surgir diante do espírito? / Fala a alma, então fala ah! Não mais a alma” (SCHILLER, 2001). Como então expressarmos o transcendental, inominável e infinito sem sermos deuses? A saída colocada por Goethe, diferente da assinalada em *Fausto* é a arte. Através da arte se pode ter a sensação em relação a uma obra humana, como diante da obra divina. Esta afirmação pode ser confirmada na seguinte passagem de Goethe:

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada (*angeschaut*), sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito. (GOETHE 2008: 117)

A arte assume um valor de revelação, de produto simbólico que enreda e reúne o homem com o inominado absoluto. Assim, o drama de Goethe sobre o humano, não pode se realizar sem nomear as complexidades do humano, assim como não pode deixar de se relacionar com o divino que tudo envolve. A aposta de Goethe é a realização de uma obra que nos possibilite experimentar essa sensação de infinitude diante da complexidade polar-dialética inserida no processo de metamorfose de Fausto. Essa seria a missão “religiosa” de seu *Fausto*, nos religando com o humano através da experiência literária.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, Tomás N. Cinco hipóteses do PARMÉNIDES de Platão em cinco cartas de Pseudo-Dionísio Areopagita? Ecos de uma tradição exegética neoplatónica. In: SOARES, C.; BORDOY, F. C.; FIALHO, M. C. Redes Culturais nos Primórdios da Europa - 2400 Anos da Fundação da Academia de Platão. Coimbra; São Paulo: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra; Annablume, 2016.
- DEUTSCHER Wortschatz. Editado online pela Universidade de Leipzig. <http://wortschatz.uni-leipzig.de/cgi-bin/wort_www.exe?site=1&Wort=Gretchenfrage>. Último acesso em 06/06/2011.
- DWDS. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Site editado pela Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Disponível em <<http://www.dwds.de/>>. Último acesso em 06/06/2011.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Seleção de textos, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

- FÖRSTER, Eckart. „Zum Schauen bestellt“ – Goethes Naturreligion. In: GOLZ, J.; MEIER, A.; ZEHM, E. *Goethe-Jahrbuch*. 130. Band. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, p. 65-74.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Briefe, Tagebücher, Gespräche*. Ed.: Mathias Bertram. Berlin: Directmedia Publishing, 1998. (Digitale Bibliothek; Werke; 10); CD-Rom.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Companheiros de viagem: Goethe e Schiller*. Apresentação, seleção e notas Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Tradução, introdução e glossário de João Barrento. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Memórias: Poesia e Verdade*. Tradução de Leonel Vallandro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília / HUCITEC, 1986.
- HEINE, Heinrich. Contribuição à história da religião e da filosofia na Alemanha. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HERMES, Eberhard. *Johann Wolfgang Goethe: Faust, der Tragödie erster Teil*. Leipzig, Düsseldorf, Stuttgart: Klett, 2004.
- LAAN, J. M. van der. *Seeking Meaning for Goethe's Faust*. London/New York: Continuum, 2007.
- LEDER, Stefan. Die Botschaft Mahomets und sein Wirken in der Vorstellung Goethes. IN: SELHEIM, G.; ENDRESS, G. *Oriens*. Volume 36. Leiden (Holanda): Brill, 2001.
- LURKER, Manfred. *Dicionário dos deuses e demônios*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MANCEBO, Deise. Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico. *Psicol. cienc. prof., Brasília*, v. 22, n. 1, p. 100-111, Mar. 2002. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000100011&lng=en&nrm=iso>. access on 31 Mar 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932002000100011>.
- MOURA, Magali. *A poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência*. 2006. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-09082007-141708/>>. Acesso em: 2016-03-02.
- MOURA, Magali. Goethe e a religião com o mundo In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura. Questões teóricas e de hermenêutica*. Campinas: PUBLIEL, 2011, v.1, p. 173-183.
- OSTEN, Manfred. “I'd rather have Eternal Emptiness”. Goethe and Buddhism. In: *The Journal of Oriental Studies*. Vol. 16, October 2006, p. 113-123.
- OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

- RUSSEL, Jeffrey B. *Lúcifer. O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras, 2003.
- SCHELLING, F. W. *Filosofia da arte*. Tradução, introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001)
- SCHILLER, Friedrich. *Werke*. Berlin: Directmedia Publishing, 2001. (Digitale Bibliothek; Werke; 103); CD-Rom.
- SCHÖNE, Albrecht. *Kommentare zu Faust*. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bände*. Frankfurt am Main: Deutsche Klassik Verlag, 2005.
- SIMM, Hans-Joachim (Org.). *Goethe und die Religion*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 2000.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno – Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WIELAND, Christoph Martin. *Die Wahl des Herkules*. In: *Sämtliche Werke*. Achtundzwanzigster Band. Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1857 (1775).