

A RECEPÇÃO DA POÉTICA NO FAUSTO DE GOETHE

Claudio de Souza Castro Filho
Instituto de Artes/UERJ

Resumo: Os escritos teóricos de Johann Wolfgang von Goethe deixam clara a participação do poeta alemão nas discussões acerca da *Poética* de Aristóteles que, percebidas desde a Renascença, retomam o fôlego a partir do Classicismo francês, no século XVII). Em meio à produção dramaturgica e às discussões filosóficas do século XVIII, Goethe caminha na direção contrária de visões conservadoras que interpretam a letra aristotélica de forma dogmática, prescritiva. Pelo contrário, o poeta incorpora em sua obra teatral, especialmente no *Primeiro Fausto*, noções substanciais da *Poética*, como a peripécia e o reconhecimento trágicos, sobretudo no que se refere à *Gretchentragödie*. Por outro lado, a escrita goethiana subverte os cânones clássicos ao construir uma obra dramática episódica, similar à forma épica do teatro medieval. É sobre as aproximações e diferenças entre a filosofia aristotélica e a poesia goethiana que este artigo pretende tratar.

Palavras-chave: *Poética* de Aristóteles, *Fausto* de Goethe, *Gretchentragödie*, tragédia, Romantismo alemão.

Abstract: Johann Wolfgang von Goethe's theoretic texts presents the participation of the German poet inside discussions about Aristotle's *Poetic*, that started in Renaissance and had a new force in French classicism, in the 17th century. Between dramatic production and philosophic discussions in the 18th century, Goethe disagrees of conservative visions that understand Aristotle's letter like a formal rule. Although, the poet puts in his dramas, especially in the *First Faust*, important notions of Aristotle's *Poetic*, and this done is more perceptive in the *Gretchentragödie*. In an other hand, Goethe changes the classic rules when he builds in his *Faust* an episodic drama, more similar with medieval theater. This article compares Aristotle's philosophy and Goethe's poetry.

Keywords: Aristotle's *Poetic*, Goethe's *Faust*, *Gretchentragödie*, Tragedy, German romanticism.

Fausto, de Johann Wolfgang von Goethe, é, sem sombra de dúvidas, uma das obras-primas da literatura ocidental e, desde o último quartel do século XVIII, logo após o começo de sua incansável escrita, tem acumulado um sem número de interpretações, estudos críticos e desdobramentos poéticos que só fazem aumentar o prestígio e a relevância da escrita goethiana para o pensamento moderno. Pensamento, aqui, diz respeito a uma espécie de novo estatuto que os grandes clássicos parecem adquirir para, justamente, alçarem à condição de clássicos. No caso do *Fausto* goethiano, tal estatuto aponta,

Castro Filho, Cláudio de Souza
A recepção da *Poética* no *Fausto* de Goethe

provavelmente, para a complexidade estilística e conteudística do ostensivo texto, que reúne, num mesmo caldeirão, elementos das mais variadas feições, mesclando teatro, poesia, ciência, filosofia.

Nos quase sessenta anos através dos quais o poeta de Frankfurt se dedicou ao livro, seu *Fausto* – e digo "seu" porque, como sabemos, o mito fáustico remonta no mínimo à Idade Média, popularizando-se na literatura, antes mesmo da versão de Goethe, com a comédia elisabetana de Christopher Marlowe – tratou de agregar as diferentes fases, estilos e preocupações estéticas do autor, tornando-se, com isso, uma espécie de síntese da célebre existência literária de Goethe. Ou seja, é impossível encerrar *Fausto*, artística ou filosoficamente, dentro de um único estilo ou escola, já que, onde os elementos românticos parecem predominar, emerge sempre algo de neoclássico, onde a metafísica idealista parece ditar as regras, eis que surge uma inesperada estética da imanência. Curiosamente, parece ser justo por conta dessa interessante teia de referências, que dota o texto com inúmeras contradições e ambigüidades, que se torna possível pensar sobre a inserção do *Fausto* de Goethe na tradição trágica do teatro europeu, legada dos gregos do século V a.C., e que tem na *Poética* de Aristóteles (texto de, aproximadamente, 330 a.C.) uma de suas mais antigas e significativas reflexões.

Segundo informam os próprios subtítulos que organizam o texto de Goethe, em especial na sua *Primeira Parte*, *Fausto* "é" uma tragédia – ou melhor, Goethe intencionava, com *Fausto*, compor uma tragédia. Mas se a Europa moderna já não corresponde mais às condições espirituais da Atenas clássica, berço da tragédia, é preciso deixar claro o que significa, em *Fausto*, a palavra "tragédia". O teatro de Goethe coincide com o surgimento da estética como disciplina filosófica autônoma, como bem observa Roberto Machado em *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Segundo Machado (2006, p. 9), "o mais importante para a delimitação do nascimento do trágico é levar em conta que essa primeira reflexão sobre a modernidade se entrelaça (...) com uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais especificamente, a tragédia". A "primeira reflexão", a que se refere o autor, aponta para a "constituição histórica do pensamento sobre o trágico desde seu surgimento, com a modernidade, até Nietzsche, filósofo que talvez represente o ápice dessa trajetória e, ao mesmo tempo, a crítica mais radical do projeto moderno" (Machado, 2006, p. 7).

Goethe participa ativamente das discussões estéticas de seu tempo, de tal modo que sua implicação com as contemporâneas reflexões sobre a tragédia e o trágico se dá, não só pela criação poética, mas, igualmente, por suas preocupações teóricas, o que se pode comprovar, por exemplo, nas suas correspondências trocadas com Friedrich Schiller. No que diz respeito à *Poética* de Aristóteles (e às relações do texto grego com as perspectivas teatrais vigentes à época de Goethe), vale considerar, de um lado, a leitura declaradamente prescritiva que, no século XVII, os classicistas franceses fizeram da letra aristotélica, e, de outro lado, a nascente prática interpretativa dos escritos clássicos, que tem em Lessing um de seus principais representantes. É nesse campo de discussão que podemos encontrar algumas definições goethianas para a matéria trágica, como a que diz que

“todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico (...). No fundo, trata-se, simplesmente, do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico” (Goethe, citado por Lesky, 2003, p. 31-35).

Há, pois, dois caminhos que se entrecruzam ao abordarmos a relação de Goethe com a tradição clássica e com o pensamento acerca da tragédia: ao mesmo tempo em que se percebe a preocupação goethiana em conhecer e interpretar as fontes clássicas da cultura greco-romana (o que ficará claro com a proximidade entre Goethe e as reflexões históricas de Winckelmann), há, também, uma efetiva atualização da temática trágica – isto é, a construção conceitual de uma tragicidade moderna – que se dá em consonância com a literatura romântica e com a filosofia idealista.

Nessa perspectiva, é inevitável propor um recorte de *Fausto*, tendo como objetivo perceber como a noção de tragédia ali constituída se posiciona frente às idéias herdadas da *Poética* aristotélica, de maneira a compreender a estética trágica intrínseca ao drama goethiano em algumas de suas relações com a arte poética antiga. E quando nos deparamos com a "primeiríssima" versão da maior obra teatral de Goethe, conhecida como *Urfaust* (Fausto Original) e datada de 1773, chama a atenção o espaço que a trajetória da personagem Gretchen (ou Margarida) ocupa na trama, de tal modo que há quem defenda a

Castro Filho, Cláudio de Souza
A recepção da *Poética* no *Fausto* de Goethe

idéia de que, inicialmente, o intuito de Goethe fora a composição de um drama trágico protagonizado, na verdade, por uma figura feminina.

É possível crer em tal suposição na medida em que, desde os classicistas franceses, mas também entre os românticos alemães, os grandes dramaturgos vinham se empenhando na pintura de figuras femininas fortes – assim o fez Racine, com *Fedra*, e assim o fez Schiller, com *Maria Stuart*. É também uma das características típicas da tragédia grega a tendência a dar voz a figuras que, do ponto de vista da noção de cidadania vigente na Atenas clássica, fazem coro aos politicamente excluídos, daí a ocorrência quase regular de personagens femininas (como Hécuba, Medéia, Antígona) protagonizando os dramas clássicos.

Por outro lado, ao contrário das referidas personagens gregas, a Margarida de Goethe nada tem de nobre em sua genealogia, não passando de uma jovem camponesa de vida simples, dedicada à família e aos afazeres domésticos. Já neste ponto, é possível perceber uma interessante fricção entre a *Poética* de Aristóteles e a *Tragédia de Margarida* (ou *Gretchentragödie*, como ficou conhecido o fragmento do *Primeiro Fausto* que concentra a derrocada trágica de Gretchen, consagrando-se, dada a sua singularidade, como uma espécie de "obra dentro da obra"). No segundo capítulo da *Poética*, Aristóteles observa que, quanto aos objetos imitados (isto é, quanto aos objetos a partir dos quais o poeta constitui a *mimesis* poética), o que diferencia a tragédia da comédia é, justamente, a origem nobre do herói épico-trágico. Segundo o Estagirita, "procura esta [a comédia] imitar os homens piores, e aquela [a tragédia], melhores do que eles ordinariamente são" (Aristóteles, *Poética*, 1448 a 16).

Mas a observação de Aristóteles acerca da nobreza diz respeito tanto a um passado genealógico quanto a uma nobreza espiritual, a uma índole elevada. Nesse sentido, há que se resguardar o decisivo fato de Margarida encontrar-se num contexto histórico de plena formulação da moderna categoria de "sujeito interiorizado", categoria que terá em Freud seu modelo mais bem acabado e que em tudo se difere da noção grega de *ethos*, que diz respeito a uma pré-disposição de caráter não-apriorística, a se manifestar diretamente na ação praticada pelo herói. Ainda assim, embora não tenha "sangue azul", Margarida

Castro Filho, Cláudio de Souza
A recepção da *Poética* no *Fausto* de Goethe

apresenta características psico-espirituais que, em alguma medida, a aproximam das observações aristotélicas e a qualificam como legítima heroína dramática.

Se confrontamos a ação dramática goethiana com as reflexões aristotélicas, o *ethos*, a disposição espiritual que qualifica Margarida como heroína trágica moderna é, possivelmente, a mesma disposição espiritual que filia Édipo, Hamlet e Fausto a uma única linhagem de heróis trágicos. Trata-se do desejo de conhecer, de experienciar o novo, de desvelar o mistério da existência, pagando, para isso, o preço trágico da transgressão heroína, do desejo de alçar vôo para superar os limites da lei e da condição humana.

O percurso trágico de Margarida é marcado, nesse sentido, por um erro, por uma *hamartía* fundamental, qual seja, apaixonar-se "perdidamente". Fausto (amparado por Mefisto, sua alteridade demoníaca), para consumir sexualmente seu amor por Gretchen, persuade-a a adormecer a própria mãe, como estratégia para uma visita noturna ao quarto da jovem. No entanto, o líquido contido no frasco entorpecente é letal e Margarida torna-se responsável pela morte de sua própria mãe. A experiência desoladora da dor de Margarida é vivida em dilacerante solidão, já que Fausto segue adiante em sua ânsia por novas vivências. Margarida está grávida e, na esfera social, entregue à má sorte de uma pureza perdida. Louca, condenada à morte por conta do matricídio, é presa. Já à beira da execução, tendo dado à luz seu filho com Fausto, assassina o bebê, afogando-o com o leite materno ao sufocá-lo contra o seio. Ao tomar consciência do padecimento da amante, Fausto tenta libertá-la do cárcere, mas Margarida – dando-se conta do esgotamento do amor de Fausto, em contraste com a intensa experiência afetiva que viveram – recusa a oferta de liberdade, optando por enfrentar a contingência da morte, morte que é tomada, assim, como redenção religiosa que a faz expiar sua culpa pelas consecutivas perdas familiares.

No que tange à tragédia, Aristóteles festeja os poetas capazes de imbricar na trama – no *mythos* – níveis elevados de excitação dramática (Aristóteles, *Poética*, 1455 a 27), capazes, por conseguinte, de levarem o espectador à experiência catártica, finalidade imediata da poesia trágica, "suscitando o terror e a piedade, tendo por efeito a purificação dessas (ou por essas) emoções" (Aristóteles, *Poética*, 1449 b 21). Embora a experiência moderna da fruição estética não dê conta, sozinha, da complexidade da *kátharsis* grega, um dos aspectos fundamentais da excitação dramática admirada pelo Estagirita deve-se,

Castro Filho, Cláudio de Souza
A recepção da *Poética* no *Fausto* de Goethe

precisamente, à *performance* da personagem, isto é, à notícia do mito pelo viés da linguagem dramática, em primeira pessoa, à diferença da narrativa épica, em terceira pessoa, em que há uma maior distância entre o poeta e a trama.

Entretanto, Aristóteles é um incondicional adepto da "justamedida", de tal maneira que mesmo a excitação dramática elogiada nas paixões violentamente agitadas pela caneta do poeta trágico devem ser administradas com a elegância do comedimento. A razão de tal apuro técnico, no que diz respeito ao ofício da poesia, no tratamento de temas arrebatadores é também uma razão teleológica, já que, para que o drama atinja o fim de provocar a catarse, é preciso que o *mythos* seja verossímil. O Capítulo IX da *Poética* traz um importante esclarecimento sobre a questão da verossimilhança. Diz Aristóteles que "não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer..." (Aristóteles, *Poética*, 1451 a 36). Ou seja, o simples fato de ter-se dado na realidade não faz de uma ação algo verossímil. É preciso que haja uma necessidade no plano ficcional para que tal ação encontre, na cena, seu sentido pleno, sua perspectiva verossímil. A partir de tal esclarecimento, Aristóteles diferencia o papel do poeta (representar o universal) do papel do historiador (narrar o particular). O filósofo exclui das atribuições do poeta, em boa medida, prerrogativas mnemônicas, já que a trama, para atingir seu caráter universal, não precisa corresponder à realidade, mas, até mesmo e pelo contrário, marcar sua diferença com a realidade, ao tomar como critérios para o sucesso da poesia trágica as idéias de verossimilhança e de necessidade. Haja vista que "não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos igualmente" (Aristóteles, *Poética*, 1451 b 19).

E entre os "absurdos" que, embora povoem a vida real, não encontram lugar confortável numa cena verossímil, está a violência física representada explicitamente. Por conseguinte, a *Poética* ressalta que "o poeta dispõe de outros méritos que lhe consentem mascarar o absurdo por meio de atavios" (Aristóteles, *Poética*, 1460 a 26). É deste ponto da letra aristotélica que retornamos à *Tragédia de Margarida*, já que, embora o enredo goethiano promova exacerbadas experiências de sofrimento, a ação trágica decorre sem uma explicitação que comprometa a verossimilhança do drama trágico. Assim, o espectador

Castro Filho, Cláudio de Souza
A recepção da *Poética* no *Fausto* de Goethe

é informado do matricídio já na missa funeral, quando o Espírito Mal atormenta a consciência culpada de Gretchen:

"Gretchen!
Tua cabeça, onde anda?
No coração
Tens que delito?
Pela alma de tua mãe oras
Que adormeceu por ti a interminável pena?" (Goethe, 1997, p. 172)

Já no episódio do Cárcere, a notícia da morte da criança é, igualmente, trazida à cena não pela explicitação dramática, mas pelo recurso narrativo. O exagero inverossímil, então, permanece em sua condição "obscena" – isto é, fora da cena –, uma vez que, em verdade, não é encenado, mas tão-somente narrado, noticiado. Enlouquecida, tomando Fausto pelo carrasco que a conduzirá à guilhotina, Margarida exclama:

"Estou toda sob teu poder, bem sei.
Só deixes que o nenê ainda amamente;
A noite toda o acalentei;
Por malvadez roubaram-me o inocente,
E agora dizem que o matei" (Goethe, 1997 p. 198)

Pouco depois, recobrando a consciência, ela declina à ajuda de Fausto, que tenta libertá-la da prisão, e assume o crime infanticida:

"Como é, amigo, e não te vais de mim?
Ignoras quem pões livre assim?
(...)
Não sabes? Minha mãe, matei-a!
Afoguei meu filhinho amado.
Não nos fora ele a ambos nós dado?" (Goethe, 1997, p. 201)

Os dois crimes diretamente perpetrados por Gretchen, então, são encenados à maneira aristotélica, poupando o espectador dos excessos anti-clássicos, por meio do recurso épico, ao mesmo tempo buscando construir uma atmosfera de forte impacto dramático. Assim, pode-se notar algum parentesco entre a habilidade homérica de tornar belo o que pertence à ordem do absurdo, talento este claramente percebido por Aristóteles,

Castro Filho, Cláudio de Souza
A recepção da *Poética* no *Fausto* de Goethe

e a habilidade goethiana em tornar "sublime" o que, de outra maneira, poderia parecer "grotesco".

Esse duplo movimento espiritual de Margarida, entre a loucura e a consciência, entre o escapismo e a realidade, empenha-se como ambigüidade que re-atualiza a questão trágica, ao apontar para um dos problemas cruciais que preocuparam, entre os gregos, os heróis e heroínas teatrais. Trata-se da situação do herói frente à responsabilidade pelos atos por ele realizados. Nesse sentido, embora muito da consciência criminosa de Margarida tenha a ver com a esfera cristã da "culpa" (já que, numa perspectiva bíblica, o arrependimento pelos pecados traz como recompensa o perdão redentor), não se pode negar o fato de que, ao término do *Primeiro Fausto*, Margarida toma inteiramente para si a responsabilidade pela sanguinolência que dizimou sua família. Afinal de contas, a singela e virgem camponesa, que encantou Fausto à saída da missa dominical, mostra-se, pouco depois, uma mulher decidida à transgressão, já que parte dela a escolha pela aposta no amor de Fausto, amor que, romanticamente, está fadado ao fracasso. É interessante notar que, se na tragédia ática a impossibilidade do sucesso deve-se à radical interferência da potência divina, do *daímon* – como instância externa a solapar o indivíduo –, já no amor romântico, o fracasso deve-se, simplesmente, à total irreducibilidade do "eu" ao "tu", do "mesmo" ao "outro", já que cada sujeito parece mergulhar, por completo, em sua própria interioridade.

Aristóteles, confirmado pela moderna tradição interpretativa, considera *Édipo Rei*, de Sófocles, um dos mais bem acabados modelos de tragédia, exatamente pelo fato de peripécia e reconhecimento trágicos darem-se, no drama sofocliano, em simultaneidade. Na *Gretchentragödie*, por sua vez, a peripécia e o reconhecimento são elementos-chave para a percepção de uma legítima veia trágica em uma obra que, por outros ângulos, poderia não passar de um drama burguês. Entretanto, na trajetória descensional de Gretchen, a queda, uma vez anunciada, é sentida passo a passo, com o agravamento da dor da personagem – ao mesmo tempo criminosa e vítima – a cada crime encenado: a morte do Irmão, da Mãe e, por último, do Filho. Já no que tange ao reconhecimento – isto é, à tomada de consciência, pelo herói, com relação à queda decorrente de seu erro trágico –, a tragicidade goethiana dá-se de forma igualmente particular, contaminada pelo comprometimento emocional de Margarida, oscilante entre a loucura e a sanidade. Ainda assim, Gretchen mostra-se

Castro Filho, Cláudio de Souza
A recepção da *Poética* no *Fausto* de Goethe

determinada ao enfrentamento da morte, encarada, de um lado, como transcendência espiritual, e, de outro, como contingência jurídica capaz de re-estabelecer, pela redenção religiosa, o equilíbrio cósmico necessário a um desfecho dramático autenticamente trágico.

Ao situarmos a tragédia de Goethe diante da *Poética* de Aristóteles, percebemos, portanto, a relevância que as discussões filosóficas clássicas tiveram para a formulação das modernas categorias de "tragédia" e "trágico". Entretanto, um dos aspectos que definem a singularidade da poesia teatral de Goethe está na construção de uma tragicidade que lhe é própria, descomprometida com interpretações canônicas e aberta às mais híbridas referências, como a tradição literária anglo-saxônica (em especial o teatro de Shakespeare), os autos religiosos e as farsas medievais, as tradições folclóricas germânicas e, finalmente, as preocupações filosóficas de seu tempo, entre as quais se destacam as leituras setecentistas da *Poética*.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho; introdução e notas Jean Voilquin e Jean Capelle. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

ARISTÓTELES. "Poética". Tradução Eudoro de Souza. In: _____. *Os Pensadores: Aristóteles (II)*, pp. 237- 329. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang von. "Faust". In: _____. *Goethes Werke*, herausgegeben in Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Hermann Bohlau, 1892.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução Jenny Kalbin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto Zero [Urfaust]*. Tradução Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Jerson de Souza & Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

[Recebido em dezembro de 2007; aceito em abril de 2008.]