

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

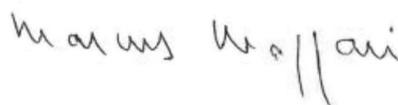
Nome do (a) aluno (a): Irene Bitinas Carvalho

Data da defesa: 04 / 07 / 2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcus Vinicius Mazzari

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08 / 08 / 2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

IRENE BITINAS CARVALHO

O motivo do esquecimento no *Fausto* de Goethe

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2022

IRENE BITINAS CARVALHO

O motivo do esquecimento no *Fausto* de Goethe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C257m Carvalho, Irene
 O motivo do esquecimento no Fausto de Goethe /
Irene Carvalho; orientador Marcus Vinicius Mazzari -
São Paulo, 2022.
 141 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Literatura Comparada. 2. Goethe. 3. Fausto. 4.
Esquecimento. 5. Memória. I. Mazzari, Marcus
Vinicius, orient. II. Título.

BITINAS, Irene. **O motivo do esquecimento no *Fausto* de Goethe.**
Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre
em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedico esta dissertação aos meus pais e aos meus avós.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eduardo e Deise, à minha irmã, Bruna, e ao meu companheiro Sebastian pelo apoio, carinho e compreensão.

À minha avó, Irene, por tudo.

À Maria, minha querida mãe austríaca, pelo apoio e carinho.

À querida Eliana por compartilhar bibliografia, reflexões - medos, angústias e risadas.

Ao querido Gabriel pelo apoio e pelas correções gramaticais.

Ao Prof. Marcus Mazzari pela grande ajuda durante todo o meu percurso acadêmico até agora, por fornecer uma vasta bibliografia, pela generosidade de compartilhar sua erudição e pelos agradáveis passeios pelo Campus.

Aos professores da banca de qualificação, Magali e Helmut, pelas correções e pelos direcionamentos - de grande ajuda para este trabalho.

À equipe da secretaria do Departamento pelo apoio e auxílio.

À Goethe-Gesellschaft e ao Senhor Golz, que muito contribuíram para esse trabalho.

À CAPES pelo auxílio.

RESUMO

O trabalho propõe uma análise do motivo literário do esquecimento na primeira e na segunda parte do *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe. Tentou-se relacionar o esquecimento com diferentes cenas, procurando observar as nuances do olvido e como ele estabelece ligações com outros temas caros à obra do poeta alemão, como o caráter do pacto-aposta, o gênero trágico e a questão existencial do protagonista. Procurou-se associar as diferentes modulações do olvido a teóricos e teorias acerca do assunto e à modernidade, que possui um papel essencial no drama.

PALAVRAS-CHAVE: Esquecimento, memória, Goethe, tragédia, Fausto.

ABSTRACT

This dissertation is an attempt to analyse the literary motif of oblivion in the first and second parts of Johann Wolfgang von Goethe's *Faust*. The main goal was to relate the forgetfulness to various scenes, by trying to observe the nuances of the oblivion and how it establishes connections to other themes which are dear to the German poet's work, such as the character of the bet-pact, the tragic genre and the existential question of the protagonist. The aim consisted in associating the different ways in which the oblivion was presented with theoreticians and theories about the topic and with modernity, which has an essential role in the drama.

KEY-WORDS: Oblivion, memory, Goethe, tragedy, Faust.

SUMÁRIO

1. Introdução...	p.9
1.1. O esquecimento.....	p.9
1.2. O esquecimento em <i>Fausto</i>	p.24
1.3. Mefistófeles como facilitador do esquecimento.....	p.33
2. O esquecimento na primeira parte de <i>Fausto</i>	p.39
2.1. Cena “Noite”.....	p.39
2.2. A Tragédia de Gretchen.....	p.43
2.2.1. A experiência em <i>Fausto</i>	p.43
2.2.2. O embate entre memória e esquecimento.....	p.54
2.2.3. Esquecimento e tragédia.....	p.67
3. O esquecimento na segunda parte de <i>Fausto</i>	p.73
3.1. Cena “Região Amena”.....	p.77
3.2. Terceiro ato.....	p.90
3.3. Cena “Alta Região Montanhosa”.....	p.104
3.4. Quinto ato.....	p.107
4. Conclusão.....	p.130
5. Bibliografia.....	p.134

1. Introdução

1.1. O esquecimento

O esquecimento é, assim como a memória, inerente ao ser humano. Ao longo da história e da literatura, encontramos diversas de suas faces cujos traços característicos são também nuançados. No nível etimológico, o esquecimento define-se de várias formas, a depender da língua. Harald Weinrich, grande estudioso do olvido, mostra como o verbo “esquecer” é construído no alemão:

Das Element *-gessen* (vgl. englisch *-get in forget*) drückt wortgeschichtlich eine Bewegung aus, die her zu mir verläuft: ich ‘kriege’ etwas. Diese Bewegung wird aber nun - ebenso wie bei dem Wortpaar *kaufen/verkaufen* - durch die Vorsilbe *ver-* in die Gegenrichtung verkehrt. Jetzt drückt das Wort ein ‘Wegkriegen’ aus. Es liegt etwas Irritierendes in dieser Umkehrbewegung, die auf andere Weise auch darin zum Ausdruck kommt, dass *vergessen* in der deutschen Sprache ein aktives Verb ist, also eine Tätigkeit bezeichnet, während doch unsere innere Wahrnehmung von Vorgängen des Vergessens eher darauf deutet, dass uns das Vergessen ohne unser aktives Zutun widerfährt oder ereilt¹ (Weinrich, 2000, p.11).

Um outro ponto que diz respeito ao esquecimento é sua relação aparentemente contraditória com a memória, que muitos chamam de seu oposto. Weinrich esclarece, quanto a isso, a falta de vocabulário para expressar o esquecimento oposto aos diferentes tipos de memória. No alemão, estes são expressados pelos seguintes substantivos: *Erinnerung* e *Gedächtnis*. A diferença entre ambos reside no caráter pessoal de um dos tipos de memória, em um contraponto a uma memória coletiva: “Zu ihrer Unterscheidung wollen wir uns fürs erste mit der Feststellung begnügen, dass dem Gedächtnis eine mehr umfassende und öffentlich-schulmäßige, der Erinnerung eine eher subjektiv-private Bedeutung zukommt”² (Weinrich, 2000, p.12)³.

¹ “O elemento *-gessen* (cf. inglês *-get in forget*) expressa, etimologicamente, um movimento que corre na minha direção: eu ‘recebo’ alguma coisa. Entretanto, este movimento é agora revertido - assim como na palavra compra/venda do par - pelo prefixo *ver-*. Agora a palavra expressa um ‘fugir’. Há algo irritante neste movimento de reversão, que também se expressa de outra forma no fato de que, na língua alemã, *vergessen* é um verbo ativo, ou seja, denota uma atividade, enquanto nossa percepção interior dos processos de esquecimento tende a indicar que o esquecimento nos acontece ou se abate sobre nós sem nossa intervenção ativa.” [Tradução nossa]

² “A fim de distingui-los, contentar-nos-emos por enquanto com a observação de que a *Gedächtnis* tem um significado mais abrangente e público - escolar, enquanto a *Erinnerung* tem um significado mais subjetivo - privado.” [Tradução nossa]

³ O que estaria em consonância com o pensamento de Hegel: “Hegel hat das Gedächtnis mit der Exteriorität, mit dem Auswendigen, mit dem Speicherbaren und dem Mechanismus, das Erinnern aber mit dem Innerlichen, Inwendigen und Lebendigen verknüpft” (Krämer, 2000, p.265) (“Hegel ligou a *Gedächtnis* com a exterioridade, com o memorável, com o mecanismo, já *das Erinnern* com o interno, o interior e o vivo.” [Tradução nossa])

Para além disso, existe o conceito de memória semântica, aproximando-se de um conhecimento, e a memória episódica, representando experiências pessoais, ou seja, episódios da vida de uma pessoa:

A memória semântica, também chamada de “sistema de conhecimento”, armazena fatos, vocábulos e conceitos de todo tipo de forma organizada e desvinculada do momento, do lugar e da situação subjetiva nos quais a informação foi apreendida. Típico dessa memória é o fato de que me lembro de Washington ser a capital dos EUA e, ao mesmo tempo, o nome do seu primeiro presidente, mas que dificilmente poderia dizer como, quando e em que circunstâncias me inteirei disso. A memória episódica, em contrapartida, faz exatamente isso: vincula o fato com a memória da situação da vivência e a sensação de que fui eu mesmo quem a vivenciei. Esse aspecto da memória episódica está em relação estreita com a capacidade de indicar a fonte de uma memória, chamada em inglês *source monitoring* (Mitchell / Johnson, 2000) (Galle, 2011, p.182).

Não poderemos nos aprofundar nas diferentes discussões acerca dos diversos tipos de memória, mas, ainda assim, gostaríamos de apontar que a distinção entre a memória episódica e a memória semântica também é constituída pela diferença temporal. A semântica foca-se no presente, em que alguma informação que ela guarda deve ser usada, já, a episódica proporciona essa “viagem no tempo”, voltando para o passado:

Nos dados da memória semântica, a atenção se orienta, principalmente, no presente, no qual o conhecimento deve ser aplicado. Os conteúdos da memória episódica, no entanto, estão marcados por sua pertinência ao passado. Recuperando-os, o sujeito empreende uma “viagem mental no tempo” – vivencia, novamente, um acontecimento anterior, distingue essa modalidade cognitiva claramente da percepção da realidade presente (Galle, 2011, p.183).

Observamos o fato de que o esquecimento de uma memória episódica não significa esquecer-se de uma identidade geral ligada a si mesma. Isso acontece, pois há uma necessidade de dar atenção à memória episódica para que ela não caia no esquecimento, reforçando a ênfase que certas lembranças precisam para não serem olvidadas:

Se os acontecimentos do dia não recebem nenhum tipo de atenção, eles desaparecem do horizonte e não podem ser reconstruídos. (...) Os episódios lembrados nessas ocasiões desvanecem logo se não recebem uma atribuição de significado e, por consequência, uma recordação repetida (Galle, 2011, p.185).

Em relação à identidade, há a memória autobiográfica, cuja definição encontra discrepâncias entre autores. Ela está ligada tanto à memória episódica quanto à memória semântica, mas aproxima-se mais de uma memória semântica por parar de depender de lembranças de situações específicas para existir:

Ainda que as reminiscências genuínas pertençam, aparentemente, à memória episódica, existe um grande número de informações sobre nosso passado que possuímos e reproduzimos na conversa mas que, provavelmente, está desvinculado das situações vivenciadas, e essas informações não são “lembradas”, mas “sabidas”. Isso vale, em todo caso,

para os acontecimentos que não podem ser lembrados: o próprio nascimento e a fase seguinte que cai sob a chamada “amnésia infantil”. Da mesma forma, a recordação intencional de certas matérias escolares pode, talvez, despertar a recuperação cênica de uma aula concreta, mas uma afirmação como “fui um aluno fraco em esporte” pertence ao repertório da memória semântica. Do mesmo modo, a experiência de vida individual está necessariamente relacionada a vivências pessoais que, mediante a generalização, foram providas de um significado. Essa experiência pode separar-se dos acontecimentos concretos, apoiar-se na sabedoria coletiva e cristalizar-se em frases gnômicas, que são passadas aos jovens como essência da experiência. Memória autobiográfica, portanto, abarca certamente os dois sistemas declarativos (Galle, 2011, p.187).

De qualquer modo, está posta a dependência que a memória sempre terá do sujeito que lembra. Nesse sentido, é interessante pensar que a própria etimologia de *erinnern* já aponta para um movimento direcionado ao interno: “Ist abgeleitet von dem Raumadjektiv ahd. *innaro* ‘der Innere, innerer’ und bedeutet ursprünglich ‘machen, dass jmd. etwas inne wird’” (Seebold, 2011)⁴. Já o *vergessen*, como explicitou Weinrich, representa o oposto:

Die Präfigierung mit *ver-* mit Bedeutung ‘vergessen’ ist westgermanisch (ae. *forġitan*, afr. *forjeta*, *urjeta*), in der älteren Bedeutung gt. *bigitan*, anord. *geta*, ae. *bigitan*, as. *begetan*, ahd. *bigezzan* ‘erlangen, finden, erfassen’. *Vergessen* ist seiner Bedeutung nach also eigentlich ‘verlieren’. Vermutlich zu der Verbalwurzel, die nasalisiert in *beginnen* vorliegt⁵ (Seebold, 2011).

Assim, mostra-se como o esquecimento aponta, no nível das palavras, por vezes, a uma espécie de perda. Quando alguém se esquece, algo que costumava estar presente deixa de existir. Os efeitos do esquecimento englobam não só experiências pessoais, como também diversos eventos, sentimentos, ou traços de uma identidade, entre outros, uma vez que a abrangência do olvido é vasta - pode-se esquecer quase tudo. O olvido, portanto, relacionar-se-ia a algo já ausente, ou seja, já perdido.

A etimologia de tal palavra no grego antigo, no entanto, amplifica o campo pragmático do esquecimento, relacionando a ele a palavra “verdade”, tendo essa o possível significado de algo não-esquecido ou não-escondido:

Eine besondere Betrachtung verdient in diesem Zusammenhang die (alt-)griechische Sprache. In ihr erhalten wir zur Begriffsgeschichte des Vergessens den interessantesten Aufschluß von einem Wort, das in diesem Zusammenhang zunächst fremd anmutet. Ich meine das Wort *aletheia* ‘Wahrheit’, das im Denken der griechischen Philosophen naturgemäß eine zentrale Stellung einnimmt. Das erste Element dieses Wortes, *a-*, ist zweifellos ein Negations-Präfix (*alpha privativum*). Das anschließende, durch *a-* negierte Element *-leth-* bezeichnet ein Verdecktes, Verborgenes, ‘Latentes’ (dieses Wort aus dem Lateinischen ist damit verwandt), so

⁴ “É derivado do adjetivo espacial ahd. *innaro* ‘o interior’ e originalmente significa ‘fazer com que alguém internalize algo’.” [Tradução nossa]. Kluge. *Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitung von Elmar Seebold. Walter de Gruyter GmbH&Co. KG: Berlin/Boston, 2011.

⁵ “A prefiguração com *ver-* significando ‘esquecer’ é do germânico ocidental (ae. *forġitan*, afr. *forjeta*, *urjeta*), no antigo significado gt. *bigitan*, anord. *geta*, ae. *bigitan*, as. *begetan*, ahd. *bigezzan* ‘alcançar, encontrar, agarrar’. De acordo com seu significado, esquecer é na verdade ‘perder’. Presumivelmente está até na raiz verbal de *beginnen*, que está nasalizada.” [Tradução nossa]

daß die Wahrheit von der Wortbedeutung her - mit Heidegger - als Unverdeckte, Unverborgene, Nicht-’Latente’, erscheint⁶ (Weinrich, 2000, p.15).

Um outro aspecto do esquecimento abordado no livro de Weinrich seria sua profundidade, presente em certas metáforas utilizadas para entender e expressar o ato do olvido. Os exemplos usados para a memória geralmente referem-se a um lugar onde pode-se “estocar coisas”, como uma espécie de “prédio da memória” - assim o esquecimento apresenta-se com essa qualidade de profundidade: “dann kommt man dem Vergessen um so näher, je tiefer man in dessen Kellerräume hinabsteigt”⁷ (Weinrich, 2000, p.15). A profundidade encontra-se ilustrada pela imagem do poço, usada por Hegel e Mann. Esta mostra como o esquecimento relaciona-se, por vezes, ao escuro. Nesse sentido, Weinrich evidencia que, mesmo à luz do dia, o olvido geralmente se encontra perto de nuvens ou neblina, fazendo com que haja um escurecer. A semelhança entre esquecer e dormir está também posta, não só diretamente no *Fausto* de Goethe, como também por Paul Valéry e Nietzsche (Weinrich, 2000, p.17).

Seria interessante, no entanto, retornar à origem mitológica do esquecimento, especificamente a da mitologia grega. De acordo com Weinrich (2000, p.18), *Lethe* seria uma deusa que formava par com seu oposto: a *Mnemosyne*. Segundo a Teogonia, a deusa *Lethe* possui sua origem na deusa da noite, *Nyx*, e na *Eris*, discórdia. No entanto, como Weinrich também aponta, grande parte da recepção do mito concentra-se não na genealogia, mas sim no rio mitológico do submundo, “in seinem weichen Fließen lösen sich die harten Konturen der Wirklichkeits-Erinnerung auf und werden so *liquidiert*”⁸ (Weinrich, 2000, p.18). Podemos, ainda, relacionar o sentido do verbo “liquidar” à sua etimologia: fazer algo virar líquido, dissolver-se e, ao mesmo tempo, acabar-se. A água, dessa forma, ligar-se-ia ao estado líquido das coisas que faz com que elas se esparramem e percam forma.

O esquecer e o lembrar são, para além disso, simplesmente características humanas, atos que praticamos diariamente, sejam eles considerados negativos ou positivos, como lembra Jan Reemtsma: “Erinnert muss werden, erinnern hat eine imperativische Semantik. Doch was

⁶ “A (antiga) língua grega merece uma consideração especial neste contexto. Nela, obtemos a visão mais interessante da história do conceito de esquecer a partir de uma palavra que, a princípio, parece estranha neste contexto. Refiro-me à palavra *aletheia*, ‘verdade’, que ocupa naturalmente uma posição central no pensamento dos filósofos gregos. O primeiro elemento desta palavra, *a-*, é sem dúvida um prefixo de negação (*alpha privativum*). O elemento subsequente *-leth-*, negado por *a-*, caracteriza um oculto, escondido, ‘latente’ (esta palavra do latim está relacionada a ela [*-leth-*]), de modo que na base de seu significado, ‘verdade’ parece ser – como sugere Heidegger - ‘não-oculto’, não-‘latente’.” [Tradução nossa]

⁷ “Então, quanto mais fundo você desce em seus porões, mais perto você se aproxima do esquecimento.” [Tradução nossa]

⁸ “Em seu fluxo suave os contornos duros da memória da realidade se dissolvem e são assim liquidados.” [Tradução nossa]

soll am Erinnern positiv sein? Erinnern wie Vergessen sind menschliche Eigenschaften, die weder gut noch schlecht sind, sondern beide dazu gehören, das Leben zu bewältigen”⁹ (Reemtsma apud. Assmann, 2016, p.11).

Se até agora entendemos que o esquecimento conecta-se com a perda de algo, existe um outro tipo de esquecer, que Friedrich Jünger separa deste primeiro: “Er [Jünger] hat zwischen zwei Formen des Vergessens unterschieden, solchen, die mit *Verlust* und solchen, die mit *Erhaltung* verbunden sind: ‘Das Vergessen, das die Verwahrung des Gedachten und seine Rückkehr ins Denken ermöglicht, ist das unwahrnehmbare Verwahrensvergessen”¹⁰ (Assmann, 2016, p.16). Essa ideia é compartilhada por Ricoeur, como se verá mais adiante. A partir disso, Assmann formula diversas técnicas de fazer esquecer, que serão agora brevemente explicitadas, de modo a entendermos como o ato de esquecer encontra-se conectado com outros tipos de ações, revelando diversos significados para esse já abrangente verbo.

A primeira técnica seria *löschen*, eliminar. Esta constitui a forma mais radical de esquecer, pois configurar-se-ia como uma ruptura irreversível entre o passado e o presente (Assmann, 2016, p.21). A segunda seria *zudecken*, acobertar, que não é irreversível como *löschen*: nesse caso, um evento ou problema é distanciado da comunicação. Quando algo não é necessariamente esquecido, mas perde sua urgência emocional, *emotionale Aufdringlichkeit*, temos então *verbergen*, ocultar, cujo impulso, *Drang*, Freud chama de *Verdrängung*, repressão (ou recalque). O *verbergen* seria uma necessidade de se livrar de um evento doloroso, mas não de forma definitiva: “Verbergen führt jedoch nicht zur Auflösung einer belastenden Erinnerung, sondern ähnlich wie das deklarative Leugnen zu ihrer Verfestigung im psychischen Haushalt”¹¹ (Assmann, 2016, p.22). Um outro tipo de esquecimento apresentado é o *schweigen*, silêncio, que novamente expressa um evento não-destruído, mas apenas banido da comunicação. Já *überschreiben*, escrever por cima, é “uma operação universal do esquecimento”, e ocorre quando algo que representa o passado (uma igreja por exemplo) ganha um outro significado no presente (torna-se um cinema). Assmann considera também o *ignorieren*, ignorar, como esquecimento, por meio do qual pessoas e coisas não mais se encontram no foco da atenção. Eles seriam um “Schattendasein, denn ‘man sieht nur, die im

⁹ “Lembrar tem que ser feito, lembrar tem uma semântica imperativa. Mas o que há de positivo em se lembrar? Lembrare esquecer são qualidades humanas que não são boas nem más, mas ambas fazem parte de lidar com a vida.” [Tradução nossa]

¹⁰ “Ele [Jünger] distinguiu entre duas formas de esquecimento, aquelas associadas à perda e aquelas associadas à preservação: ‘O esquecimento que torna possível a retenção do que foi pensado e seu retorno ao pensamento é o esquecimento imperceptível de retenção’.” [Tradução nossa]

¹¹ “No entanto, a ocultação não leva à dissolução de uma memória incriminatória, mas, semelhante à negação declarativa, à sua consolidação no lar mental.” [Tradução nossa]

Licht sind, die im Dunkeln sieht man nicht”¹² (Assmann, 2016, p.24). A próxima técnica de esquecer seria *neutralisieren*, neutralizar, que muda a perspectiva que a sociedade tinha de algo: “In diesem Fall muss sich der Deutungs- und Werterahmen einer Gesellschaft radikal ändern, damit sich eine neue Betrachtungsweise durchsetzen kann”¹³ (Assmann, 2016, p.25). Para além disso, temos *leugnen*, negar, contrastando o tópico anterior: “Es ist die hartnäckige Erhaltung eines Ereignisses oder einer Person im Gedächtnis der Gruppe unter der Verwendung einer negativen Vorzeichens. Die Operation des Leugnens erfordert permanente Verlautbarungen und impliziert einen großen Aufwand”¹⁴ (Assmann, 2016, p.25). Por fim, tem-se o *verlieren*, perder, que é a experiência primária do olvido:

die primäre Erfahrung des Vergessens stellt sich aus individueller Perspektive als ein Verlust dar. Dinge und Wissensbestände, die bis vor kurzem zugriffsbereit waren und einen wichtigen Teil des eigenen Lebens und der eigenen Erinnerung ausmachten, sind allmählich oder plötzlich irreversibel entzogen¹⁵ (Assmann, 2016, p.26).

Seria interessante notar como o esquecimento está relacionado, a partir dessas técnicas apresentadas, à perspectiva humana: à forma como entendemos eventos, experiências, pessoas, objetos ou o mundo no geral - assim nos mostram *neutralisieren*, neutralizar, e *leugnen*, negar, de modo mais direto. Mas uma transformação da perspectiva também está posta quando mudamos o significado de algo, ou simplesmente o ignoramos, pois a importância de alguma coisa, ao ser dissipada, permite a consolidação do esquecimento. Nesse sentido, um outro aspecto importante que se tem do olvido a partir da categorização de Assmann seria justamente sua relação à atenção concedida a algo. Tudo que é destituído de ênfase está mais propenso ao esquecimento. Não só se esquece daquilo que se ignora, mas também a perda de significado de algo que ainda existe configura esquecimento. O olvido é, como veremos também por meio de Krämer, uma forma de esvaziamento de significado.

A partir dessas técnicas de esquecimento, Assmann desenvolve sete formas de esquecer, que agora serão brevemente apresentadas. A primeira forma seria “*automatisches Vergessen - materiell, biologisch, technisch*” - esquecimento automático, material, biológico e técnico. Nela, o ato de esquecer é aquele natural e inerente ao ser humano. Assim, entende-se

¹² “Seres na sombra, porque ‘só se pode ver os que estão na luz, não se pode ver os que estão na escuridão’.” [Tradução nossa]

¹³ “Neste caso, a estrutura interpretativa e de valores de uma sociedade deve mudar radicalmente para que uma nova maneira de ver as coisas possa prevalecer.” [Tradução nossa]

¹⁴ “É a preservação persistente de um evento ou pessoa na memória do grupo usando um traço característico negativo. A operação de negação requer proclamações permanentes e implica um grande esforço.” [Tradução nossa]

¹⁵ “A experiência primária do esquecimento se apresenta como uma perda de uma perspectiva individual. Coisas e conhecimentos que até recentemente eram acessíveis e constituíam uma parte importante da vida e da memória de uma pessoa são gradualmente ou de repente retirados de forma irreversível.” [Tradução nossa]

que o esquecer é necessário e é a norma, principalmente em relação ao modo como o progresso moderno estabeleceu-se em sociedades ocidentais:

Jede neue Generation ist bestrebt, sich mit ihren eigenen Erinnerungen, ihrer Agenda und ihren Projekten von der vorangehenden Generation ab- und gegen sie durchzusetzen. Die *materielle Entsorgung* beruht auf immer schnelleren Zyklen von Produkt-Serien. Die technischen Gegenstände, die uns umgeben, müssen zu Lebzeiten wiederholt ersetzt werden. Dieses Ersetzungs- und Überholungsprinzip ist ein konstitutiver Teil der wissenschaftlich-technischen Evolution und des damit verbundenen Konsumverhaltens. Die Forcierung des Generationenbruchs und die Beschleunigung der Warenproduktion sind also keine naturgegebenen Universalien, sondern zentrale Elemente des kulturellen Programms der Modernisierung in westlichen Gesellschaften. In dieser Sicht gelten Zerstörung und Vergessen als ein wichtiger Motor des Fortschritts. Diese Modernisierungsdynamik von Erneuern und Veralten, von Innovation und Obsoleszenz hat bereits Mitte des 19. Jahrhunderts im Aufschwung der industriellen Revolution der amerikanische Philosoph Ralph Waldo Emerson sehr genau beschrieben¹⁶ (Assmann, 2016, p.32).

Nesse sentido, o progresso moderno como conhecemos, aquele que é ilustrado pelos avanços científicos e tecnológicos, depende do esquecimento e da destruição. Apenas desse modo o consumo e a produção podem continuar. Observa-se também o aspecto da perda, uma vez que a introdução da Modernidade significa, então, essa ruptura com a geração anterior - a perda de certos valores e de um modo de viver. Ainda em relação ao papel do esquecimento na Modernidade, percebe-se como o olvido está arraigado no modo de agir do Homem, numa espécie de posicionamento, postura (*Haltung*).

Für Nietzsche ist dieser amerikanische Philosoph [Ralph Emerson], der sich selbst als einen ‘unentwegten Sucher ohne Vergangenheit’ (an endless seeker with no past at my back) bezeichnete, zu einem Vorbild für eine kritische Haltung im Umgang mit der Vergangenheit geworden. Diese Haltung hatte Überzeugungskraft, solange die Zukunft noch mit dem Versprechen eines unerschöpflichen Fortschritts verbunden war¹⁷ (Assmann, 2016, p.33).

O homem sem passado que busca o futuro - um futuro sempre promissor, relacionado ao progresso, parece estar em consonância com o próprio comportamento de Fausto, no quinto

¹⁶ “Cada nova geração se esforça para se diferenciar da geração anterior com suas próprias memórias, agenda e projetos. O descarte de material é baseado em ciclos cada vez mais rápidos de séries de produtos. Os objetos técnicos que nos rodeiam têm que ser substituídos repetidamente durante nossa vida útil. Este princípio de substituição e obsolescência é uma parte constitutiva da evolução científico-técnica e do comportamento do consumidor associado. O forçamento da quebra geracional e a aceleração da produção de mercadorias não são, portanto, universais naturais, mas elementos centrais do programa cultural de modernização das sociedades ocidentais. Nesta visão, a destruição e o esquecimento são considerados um importante motor de progresso. Esta dinâmica de modernização de renovação e obsolescência, de inovação e obsolescência, foi descrita com muita precisão pelo filósofo americano Ralph Waldo Emerson já em meados do século XIX, durante a ascensão da revolução industrial.” [Tradução nossa]

¹⁷ “Para Nietzsche, este filósofo americano [Ralph Emerson], que se descreveu como um ‘buscador sem fim sem passado às minhas costas’, tornou-se um modelo para uma atitude crítica ao lidar com o passado. Esta atitude tinha um poder persuasivo enquanto o futuro ainda estivesse associado à promessa de progresso inesgotável.” [Tradução nossa]

ato da segunda parte, como se tentará analisar nesta dissertação. Assmann ainda explicita que os limites desse “esquecer automático” encontram-se em eventos traumáticos. Principalmente após o século XX, o esquecimento começa a ser considerado problemático, pois ele leva a uma indiferença direcionada ao sofrimento humano e à impossibilidade de aprender algo sobre a história. A forma como Assmann formula esse pensamento é a partir de um poema sobre a grama que cobre os mortos¹⁸. A história volta a ser natureza, mas com isso instaura-se a ignorância sobre o que se passou e a problemática ética de quando devemos escolher entre esquecer e lembrar (Assmann, 2016, p.35). Isso, no entanto, seria realmente uma questão humana de como lidar com o esquecimento automático quando ele encontra eventos históricos permeados por violência. O esquecimento automático permanece, por si só, neutro.

A segunda forma de esquecimento seria “*Verwahrensvergessen - der Eintritt ins Archiv*” - esquecimento armazenado, a entrada no arquivo. Esta diz respeito às noções de arquivo e cânone, onde muitas vezes guardamos informações que não são mais usadas e, por isso, caem no esquecimento. A terceira é o “*Selektives Vergessen - Fokussierung und die Bedeutung von Gedächtnisrahmen*”, esquecimento seletivo, foco e significado na estrutura da memória (Gedächtnis). Essa forma reitera como o esquecimento é crucial para a organização da memória, de modo que o olvido funciona como um filtro para o que devemos reter:

Vergessen ist heilsam, denn es reduziert überschüssige Information. Tatsächlich ist das Gedächtnis dringend angewiesen auf den Filter des Vergessens, der aus der Fülle der Wahrnehmungen, die unser Gehirn durch die Sinneskanäle aufnimmt, nur wenig aufnimmt und damit allererst die Voraussetzungen für Perspektive, Relevanz, Identität und damit für das Erinnern schafft. (...) Vergessen ist mit seinen Formen des Übersehens, Ausblendens, Ignorierens ein immanenter Bestandteil des Erinnerns, denn die Leerstellen des Vergessens sind konstitutiv für die Organisation jedes Gedächtnisses¹⁹ (Assmann, 2016, p.43).

Assim, olvidar representa, em certos momentos, a possibilidade de organizar a memória, uma vez que a partir do esquecimento é possível filtrar as informações que serão fixadas na memória e até mesmo que constituirão um sujeito. Por meio desse aspecto do esquecimento, podemos entender sua importância em relação à percepção do indivíduo em referência ao mundo. Sendo partes ou aspectos de algum acontecimento ignorados ou

¹⁸ “Pile the bodies high at Austerlitz and Waterloo./ Shovel them under and let me work -/ I am the grass; I cover all./ And pile them high at Gettysburg/ And pile them high at Ypres and Verdun./ Shovel them under and let me work./ Two years, ten years, and passengers ask the conductor:/ What place is this?/ Where are we now?/ I am the grass. Let me work” (Carl Sandburg, 1919, p.205, *apud* Assmann, 2016, p.34).

¹⁹ “O esquecimento é benéfico porque reduz o excesso de informação. De fato, a memória depende urgentemente do filtro do esquecimento, que toma apenas algumas das percepções abundantes que nosso cérebro absorve através dos canais sensoriais e assim cria as condições para perspectiva, relevância, identidade e, portanto, para a memória em primeiro lugar. (...) O esquecimento, com suas formas de olhar, desvanecer, ignorar, é um componente imane da memória, porque os vazios do esquecimento são constitutivos para a organização de toda memória.” [Tradução nossa]

esquecidos, esse acontecimento pode ser modificado. Muitas vezes, isso aponta para uma mudança de significado, que é uma mudança de perspectiva sobre algo. Tal mudança de uma perspectiva propiciada pelo esquecimento foi posta por Nietzsche, quando ele discorre sobre o fato de que muitas vezes o esquecimento ajuda o “orgulho” (*Stolz*): o ser humano precisa esquecer que certas ações já ocorreram, para que se possa manter uma autoimagem - mesmo que não condizente com suas ações passadas. Conforme o pensador, o homem precisaria esquecer, pois seu orgulho não poderia encarar a realidade:

Wenn es gilt, das Gesicht zu wahren, kommt das Vergessen dem Stolz zu Hilfe, der unbedingt das positive Selbstbild erhalten möchte. Nietzsche hätte aus dieser Einsicht eine Theorie des Vergessens als Verdrängen entwickeln können. Das tat er jedoch nicht, weil er im Gegensatz zu Freud zu einem Befürworter des Vergessens wurde. Vergessen war für ihn notwendig, um für den Handelnden starke Motivationen wie Mut und Tatkraft aufrechtzuerhalten²⁰ (Assmann, 2016, p.45).

Também por meio desse ponto a questão da ação e sua conexão com o esquecimento estão postas - outro tema frequente em *Fausto*. Poder-se-ia dizer que o esquecimento é necessário para a ação, já que apenas dessa forma a concentração e a atenção são dirigidas para informações e ações relevantes. A partir do esquecimento tem-se, portanto, a criação de uma motivação para agir. Hannah Arendt também via o esquecimento conectado à ação: precisa-se esquecer para que nós não sejamos “escravos” das consequências de nossas ações. Podemos pensar, então, no olvido como uma forma de poder seguir em frente e continuar agindo - e não ficarmos “presos” a uma única ação, paralisados pelo que já aconteceu. As coisas devem passar, para que se possa continuar vivendo.

Hätten wir nicht die Aussicht auf das Vergeben und die Ablösung von den Konsequenzen unseres Handelns, dann wäre unsere Fähigkeit zum Handeln auf eine einzige Tat beschränkt, von der wir uns nie wieder erholen könnten; wir wären für immer die Opfer ihrer Folgen, ähnlich wie der Zauberlehrling, der die magische Formel vergaß, mit der er den Bahn brechen konnte²¹ (Arendt, 1958, p.237 apud Assmann, 2016, p.46).

²⁰ “Quando se trata de salvar a si mesmo, o esquecimento vem em auxílio do orgulho, que quer preservar a todo custo a auto-imagem positiva. Nietzsche poderia ter desenvolvido uma teoria de esquecimento como repressão a partir desta visão. Entretanto, ele não o fez, porque, ao contrário de Freud, ele se tornou um defensor do esquecimento. Era necessário esquecer para manter fortes motivações como coragem e ímpeto para o agente.” [Tradução nossa]

²¹ “Se não tivéssemos a perspectiva de perdão e desprendimento das consequências de nossas ações, nossa capacidade de agir seria limitada a um único ato do qual nunca poderíamos nos recuperar; seríamos eternamente vítimas de suas consequências, assim como o aprendiz de feiticeiro que esqueceu a fórmula mágica com a qual ele poderia quebrar o feitiço.” [Tradução nossa]

Não é apenas em Arendt que encontramos uma relação entre ação e esquecimento. Para Nietzsche, que em sua “Segunda consideração intempestiva” fez uma apologia ao esquecimento, é necessário que a ação e o olvido estejam relacionados:

Nur wer, mit Nietzsche gesprochen, ‘die Kunst und Kraft, vergessen zu können’ (1,330), voll beherrscht, wer also nicht nur ein okkasionell Vergessender, sondern ein habitueller Vergesser ist, hat das Leben als freies Handlungsfeld vor sich und ist wie Faust in der Lage, ‘zum höchsten Dasein immerfort zu streben’ (v.4685), oder er kann jenes ‘Streben ins Unendliche’ wagen, das Nietzsche in seiner Tragödien-Schrift ein ‘dionysisches Phänomen’ nennt (1,153). Daraus folgt für ihn weiter: ‘Zu allem Handeln gehört Vergessen’ (1250)²² (Weinrich, 1996, p.227).

A quarta forma é “*Strafendes (damnatio memoriae) und repressives Vergessen*”, o esquecimento punitivo e repressivo, que representa um esquecimento negativo, utilizado em governos autoritários para legitimar o poder e suprimir o direito à História e à Memória. A quinta também possui um traço negativo, sendo ela “*Defensives und komplizitäres Vergessen zum Schutz der Täter*”, o esquecimento defensivo e cúmplice para proteger o agente. Servem de exemplos os nazistas que trocaram de identidade depois do fim da guerra, de modo que sua culpa e suas ações durante os anos do nacional-socialismo sejam esquecidos. Assim, o esquecimento abarca um “desenfaturar”, deixar de lado e ignorar, como já vimos nas técnicas de esquecer (Assmann, 2016, p.55). Junto a isso, o esquecimento encontra-se manifestado no silêncio (sendo esse como defesa do perpetrador da ação opressiva; como sintomático da vítima de tal ação; ou como cúmplice da sociedade).

Os dois últimos tipos de esquecer são positivos e dizem respeito ao aspecto curador e terapêutico do esquecimento. O sexto seria: “*Konstruktives Vergessen - tabula rasa im Dienste eines politischen oder biographischen Neubeginns*”, esquecimento construtivo - tabula rasa a serviço de um recomeço biográfico ou político, ilustrado pelo poema de Brecht “*Lob der Vergesslichkeit*”, que expressa a necessidade do esquecimento para se ter um novo começo. Também nesse sentido Assmann explica a demanda de esquecer para abrir espaço para algo novo, isso é explicitado pelo verbo *entlernen*, que significa “desaprender” algo com o objetivo de obter a capacidade de incorporar o novo (Assmann, 2016, p.63). O sétimo tipo de esquecimento é o “*therapeutisches Vergessen - die Last der Vergangenheit hinter sich bringen*”, esquecimento terapêutico - libertar-se do fardo do passado. Nesse sentido, é

²² “Somente aqueles que, nas palavras de Nietzsche, dominaram plenamente ‘a arte e a força de poder esquecer’ (1.330), aqueles que não são apenas esquecidos ocasionalmente, mas esquecidos habitualmente, têm a vida diante de si como um campo de ação livre e, como Fausto, são capazes de ‘lutar continuamente em direção à existência mais elevada’ (v.4685), ou podem ousar ‘lutar em direção ao infinito’ que Nietzsche chama de ‘fenômeno dionisíaco’ em seus escritos sobre a tragédia (1.153). A partir daí, para ele, segue: ‘A toda ação pertence o esquecimento’ (1250).” [Tradução nossa]

necessário se lembrar para, então, poder se esquecer: “Therapeutisches Vergessen bedeutet im Bilde gesprochen: Die Seite muss gelesen werden, bevor sie umgeblättert werden kann”²³ (Assmann, 2016, p.65). Pode-se entender que há alguma semelhança com o que Freud entende do processo de terapia, que também requer um trabalho da memória para que se possa esquecer eventos traumáticos. Assmann enfatiza que o passado não necessariamente deve ser esquecido, mas sim não deve ser vivido novamente. O papel do esquecimento, então, referir-se-ia à distância emocional que possibilita o passado ser de fato parte de algo que já passou e se encerrou (Assmann, 2016, p.66). Dessa forma, entende-se que, principalmente no mundo moderno, existe uma visão do esquecimento “terapêutico” que depende da memória: “Das löschende konstruktive Vergessen, das das Erinnern nicht mehr einfach durchstreicht und negiert, sonder in sich aufgenommen hat”²⁴ (Assmann, 2016, p.67).

Desse modo, podemos entender que Assmann vê o esquecimento de três maneiras principais, que englobam os sete tipos aqui descritos: *Vergessen als Filter (neutral)* (esquecimento como filtro (neutro)); *Vergessen als Waffe (negativ)* (esquecimento como arma (negativo)); *Vergessen als Ermöglichung von Zukunft (positiv)* (esquecimento como possibilitador do futuro (positivo)) (Assmann, 2016, p.68). Portanto, percebe-se como o esquecimento é uma parte inerente do ser humano e como possui diversas faces e papéis nas vidas individuais e na sociedade. Ele principalmente encontra-se relacionado à ação, quando abre espaço para que o indivíduo se livre das garras paralisantes da memória e das consequências de ações anteriores. Também entendemos que o esquecimento, conectado por Assmann com o ignorar, possui papel central no que diz respeito à perspectiva do homem, sua visão de mundo e de si mesmo. A partir do ato de esquecer é que se pode adquirir uma concepção tanto de si mesmo quanto do mundo ao redor mais tolerável ante acontecimentos negativos. Parece ser, portanto, uma questão de sobrevivência precisar esquecer.

Krämer desenvolve tal questão sobre a percepção a partir do conto de Jorge Luis Borges, “Das unerbittliche Gedächtnis” (“Funes el memorioso”), em que a personagem não se esquece de nada. Como consequência disso, ele não consegue generalizar o que vê e observa. É possível fazer um contraponto à segunda parte de *Fausto*, em que o esquecimento possui uma função quanto à subjugação das particularidades e acontecimentos individuais à escala grandiosa e genérica da História e aos personagens um tanto alegóricos. Assim entendemos como a

²³ “O esquecimento terapêutico significa, metaforicamente falando: A página deve ser lida antes de poder ser virada.” [Tradução nossa]

²⁴ “O esquecer construtivo, que apaga algo, não simplesmente risca e nega a lembrança, mas toma-a para si.” [Tradução nossa]

percepção da personagem depende inteiramente da habilidade de lembrar e esquecer, como esclarece Krämer:

Die Unfähigkeit zu vergessen schlägt um in das Vermögen zu begreifen. Warum? Auch darauf gibt Borges eine Antwort: Alles, was Ireneo wahrnimmt, nimmt er als Singuläres wahr. Seine Welt besteht aus Einzelstücken, aus nichts als Einzelheiten. In dieser Welt kommt so etwas wie Klassifizierung, platonische Ideen, Begriffe, Paradigmen, Regeln, Modelle und Beispiele nicht vor²⁵ (Krämer, 2000, p.260).

Um outro ponto que gostaríamos de abordar é o pensamento do filósofo Paul Ricoeur, em seu livro *Memória, história, esquecimento*, que entende a memória como dependente do esquecimento. Isso aconteceria devido à memória que retorna do esquecimento, isto é, aquilo que lembramos depois de termos esquecido. Nesse sentido, existem, para Ricoeur, diferentes tipos de esquecimento: aquele que pode destruir definitivamente uma memória ou aquele que é reversível (Ricoeur, 2004, p. 100), pois, para que se possa reconhecer algo, essa coisa não pode estar inteiramente esquecida, deve ter a chance de emergir do olvido.

O filósofo também aborda as relações entre memória e consciência e identidade. Vimos, conforme Nietzsche, que o esquecimento pode ser utilizado como filtro da memória para que possamos construir a imagem que temos de nós mesmos e de certos acontecimentos. Para Ricoeur, a memória constitui-se como a principal ligação com o passado, sendo apenas por meio dela que o acessamos (2004, p. 21).

A tese de Locke em respeito à consciência conclui que esta acompanha o pensamento. Já o pensamento se iguala à identidade, de modo que a consciência se faz essencial para a constituição de um sujeito. Ricoeur entende que a consciência segundo Locke pode ser entendida como memória. A tese de Locke desenvolve-se a fim de transformar-se quase que em um debate judicial sobre como a consciência e o pensamento são importantes para que se possa tomar responsabilidade (Ricoeur, 2004, p.105), o que parece estar em consonância com os pensamentos aqui anteriormente descritos, mostrando que o esquecimento possibilita esse desprendimento de ações anteriores e suas consequências. À memória, portanto, caberia o papel de reter tais ações e a responsabilidade sobre estas e suas consequências.

Além disso, Ricoeur questiona se a relação com o passado pode ser mimética e discorre sobre a dificuldade de ver a memória como uma aparência fiel e, de certo modo, como uma cópia e uma imagem, segundo os pensamentos de Platão (2004, p. 13). Ou seja, nem sempre

²⁵ “A incapacidade de esquecer se transforma na capacidade de compreender. Por quê? Borges também dá uma resposta a isto: tudo o que Ireneo percebe, ele percebe como singular. Seu mundo consiste de peças individuais, de nada mais que detalhes. Neste mundo, não existe classificação, idéias platônicas, conceitos, paradigmas, regras, modelos e exemplos.” [Tradução nossa]

o que a memória apresenta pode ser considerado verossímil. Isso está em consonância com o “filtro” do esquecimento, que, como ilustrou Nietzsche, apaga certas ações improcedentes para o orgulho de um indivíduo. O erro e o fato de que naturalmente esquecemos também são outros fatores contribuintes a uma desconfiança da memória. Mesmo assim, parece que esta possui um papel importante no que diz respeito à constituição de um sujeito, pois ele depende de uma continuidade proporcionada pelo lembrar:

Em segundo lugar – e este é o ponto central de Ricoeur –, essa identidade [a *ipse*] depende de um ato voluntário do sujeito que tanto aceita seu passado como se projeta para o futuro, uma vez que a vida em qualquer comunidade precisa dessa constância: a responsabilidade pelos atos e a fidelidade às promessas (Galle, 2011, p.154).

Também esse aspecto relacionar-se-ia às formas dramáticas encontradas em *Fausto*, uma vez que a segunda parte é considerada por muitos teóricos, como por exemplo Albrecht Schöne, como um drama aberto. De certo modo, isso nos apresentaria um Fausto diferente em cada ato. Para que se pudesse ler a segunda parte de tal forma, o esquecimento de Fausto é central - e, nesse sentido, deveria tratar-se de uma memória semântica sendo apagada, e não apenas episódica, pois a personagem esqueceria parte de sua identidade que não está relacionada a episódios específicos de sua vida. É a partir desse esquecer-se que, como já dito, o protagonista aventura-se de forma muito menos individual e muito mais geral pelos campos vastos da História. O debate acerca das relações entre primeira e segunda partes é, entretanto, infundável, e, do outro lado, tem-se a percepção de que a identidade de Fausto não mudou inteiramente, pois ele continuaria sendo o homem cujas forças titânicas jamais podem parar de aspirar. De qualquer modo, e sem adentrar no mérito da discussão, observamos que as formas do gênero mostram-se essenciais para que a memória e a identidade de Fausto fiquem - ou não - em segundo plano. Não só a memória autobiográfica é um fator constitutivo fulcral do sujeito, mas também ela é caracterizada como narrada. Essa ‘identidade narrativa’²⁶ encontraria menos espaço ainda no drama, cuja origem etimológica grega já aponta para *ação* e a ausência de narrador deixaria menos espaço para o desenvolvimento de uma identidade a partir da memória narrada. Essa afirmação encontra, no entanto, limitações, já que é por meio dos monólogos de Fausto na primeira parte que sua questão existencial estabelece-se e é desvelada.

²⁶ “A função pela qual se mantém a unidade dos estados mentais é a memória, mais concretamente a memória autobiográfica. E a forma como a memória autobiográfica se articula é a narração, que, por sua vez, permite representar os estados anteriores e constatar que foram estados da mesma pessoa e da própria pessoa. (...) A identidade narrativa reside na narração, mas essa narração não é o texto concreto, na autobiografia escrita. Ela reside desde sempre nas narrativas que estão à disposição do sujeito para representar-se a si mesmo e aos outros” (Galle, 2011, p.155).

A espécie de crise na qual o sujeito encontra-se influencia a disparidade entre a realidade e a percepção, que se consolida de forma extrema no final de *Fausto*, mas que pode ser vista desde a primeira parte, no modo como a culpa e a responsabilidade pelo destino de Gretchen são abordados na cena “Dia Sombrio - Campo”. Isso ocorre, pois, se o sujeito se forma a partir de sua relação com acontecimentos na realidade, estes expressos na memória, então podemos talvez questionar a perspectiva de Fausto enquanto homem que não só não reflete sobre as próprias ações, como também escolhe o esquecimento em diferentes momentos do drama para não ter que lidar com essas ações²⁷. O exemplo paradigmático seria a cena “Cárcere”, em que Fausto claramente expressa seu desejo de esquecer o passado, como será visto adiante. A relação do protagonista com o esquecimento poderia apontar para um sujeito falho, ou, ainda, para uma crise de perspectiva, uma vez que o pactuário ignora certos aspectos ou acontecimentos da realidade, algo que Assmann, como dito no início desta seção, configura como técnicas de esquecer (*neutralisieren, leugnen, überschreiben, ignorieren* (neutralizar, negar, escrever por cima, ignorar) são alguns exemplos dessas técnicas).

Em um outro momento podemos fazer uma comparação entre o esquecimento e as práticas de Fausto por meio de um esquecimento presente nos rituais. Conforme Krämer, eles viram automáticos e perdem o sentido (2000, p.267). Isso também apontaria para um comportamento em relação ao ritmo da aposta que é esvaziado de sentido: por isso, mesmo logo após assassinar Filemon e Baucis, ele esquece-se do projeto de construção do Belvedere e fala de uma terra livre. Seus objetivos estão tão esvaziados de sentido, que suas ações parecem se dirigir a nada. A falta de ênfase a que os objetivos alcançados são sujeitos apenas acentuaria ainda mais o aspecto do esquecimento presente no *modus operandi* do protagonista.

Mesmo assim, é importante notar que, como dito no início dessa seção, o esquecimento por si só permanece neutro - tendo em suas faces funções positivas e negativas, mas sendo, essencialmente, uma característica do ser humano. Também assim é apresentada a memória, que em *Fausto* ressurgiu de modo involuntário, lembrando-nos de sua parte que cabe a nós, humanos: “Als körperliche Wesen sind wir Wesen-in-der-Zeit. Und das heißt: Was immer uns

²⁷ Nesse sentido, podemos retomar a discussão sobre a necessidade do sujeito de atribuir-se certos atos: “Mas, de acordo com Paul Ricoeur e Bernard Williams, partimos da hipótese de que já os primeiros documentos literários da Europa apresentam um ser humano que se entende a si mesmo como ser reflexivo que interage com os demais sobre o mundo compartilhado por todos e sobre aquilo que é particular dele: seus estados ‘subjetivos’. A intensidade da reflexão sobre si mesmo, evidentemente, é algo que se desenvolve com o tempo e mediante meios técnicos como a escrita. Nesse sentido, o homem, principalmente, sabe agir, entende que os atos são seus e sabe comunicar-se sobre os atos passados. Ser sujeito significa isto: atribuir-se certos atos e ser imputado por certos atos” (Galle, 2011, p.159).

geschieht und wir gelingend oder mißlingend tun, hinterläßt an uns Spuren”²⁸ (Krämer, 2000, p.263).

O aspecto da espontaneidade que ambas ações guardam em si se mostrará igualmente importante. Muitas vezes somos sujeitos das ações de esquecer e lembrar, mas outras sofremos essas ações passivamente - sendo elas inerentes e configurando partes essenciais da nossa natureza:

In dieser Perspektive stehen Erinnern und Gedächtnis nicht mehr auf der anderen Seite, vielmehr teilt das Erinnern mit dem Vergessen die Züge eines spontanen, intentional keineswegs beherrschbaren Vorkommnisses unseres mentalen Lebens. Nicht nur das Vergessen, auch das Erinnern ‘stöß’ uns zu²⁹ (Krämer, 2000, p.269).

A breve apresentação aqui feita de abordagens do conceito de esquecimento serve de introdução ao motivo analisado na obra de Goethe, de modo que possamos identificar suas diversas nuances em cenasseleccionadas das duas partes de *Fausto*, que, sugerimos, mostram-se produtivas no que concerne ao movimento do olvido que permeia tanto o protagonista, quanto outros personagens do drama. Isso pode ser possível, pois muitas vezes existe no drama uma relação mimética e, assim, podemos entender os personagens como similares a pessoas, a humanos. Nem sempre poderemos fazer isso, uma vez que a memória e o esquecimento também estão atrelados ao fictício e aparecem em visões premonitórias, em cozinhas de bruxas e em dádivas da Natureza. O recorte aqui apresentado permanece insuficiente para abarcar as discussões sobre a memória e o esquecimento em toda sua extensão e profundidade, mas, como já dito, serve de apoio para o aprofundamento do estudo desse motivo neste escopo.

1.2. O esquecimento em *Fausto*

O esquecimento no *Fausto* de Goethe aparece, em um primeiro momento, na figura de Mefistófeles e no pacto-aposta que é firmado entre esse e o protagonista. Ao selar a aposta, as palavras do diabo já apontam para a necessidade de não se esquecer dos termos exatos ali estabelecidos: “Bedenk es wohl, wir werden’s nicht vergessen” (v. 1707)³⁰. Dessa forma, a

²⁸ “Como seres físicos, nós somos seres no tempo. E isso significa: o que quer que nos aconteça e façamos com sucesso ou sem sucesso deixa vestígios em nós.” [Tradução nossa]

²⁹ “Nesta perspectiva, a lembrança e a memória não estão mais do outro lado; ao contrário, a lembrança compartilha com o esquecimento as características de uma ocorrência espontânea de nossa vida mental que não é de forma alguma intencionalmente controlável. Não só o esquecimento, mas também a lembrança nos sobrevém.” [Tradução nossa]

³⁰ “Medita-o bem, que em minha mente o gravo.” [Todos os versos de *Fausto* citados em português nas notas de rodapé são de tradução de Jenny Klabin Segall].

colocação de Mefistófeles no momento de selar o contrato indica o papel do pacto no que concerne ao esquecimento de Fausto: o pactuário não pode se esquecer dos termos dessa aposta.

É possível pensar, como já formulou Harald Weinrich, que, se Mefisto não se esquece, ele tentará, então, fazer com que Fausto se esqueça dos tais termos da aposta até que ele se esqueça de si mesmo. Assim, Mefisto distrai-o com uma série de eventos frenéticos - e o protagonista logo se esquece de um para ir ao próximo (Weinrich, 1994, p. 283). As distrações de Mefistófeles canalizam, portanto, a atenção de Fausto, que, dessa forma, esquecer-se-ia de qualquer coisa, uma vez que esta seria privada de atenção. Essa forma de esquecimento (*ignorieren*, ignorar) já foi descrita por Assmann, como vimos, e seria estabelecida justamente a partir dessas distrações. Assim, o protagonista ignoraria os termos do pacto e tudo que já passou para concentrar-se nessas distrações. Para além da possível intenção mefistofélica de forçar Fausto ou a esquecer-se de si mesmo, ou dos termos do contrato, ou de ambos, como pensa Weinrich, a fim de ganhar a aposta, também se relacionam ao esquecimento os próprios termos de tal aposta, que impõem um ritmo de vida e direcionam-nos para um tratamento específico dos tempos presente, passado e futuro que culminam nessa destituição ou guarnição de ênfase.

Ambos os personagens colocam na condição do pacto encontrar algo que aplaque a aspiração insaciável de Fausto. Para isso, seria necessário que o protagonista, satisfeito por algo, pudesse por um momento saboreá-lo em paz. Os termos usados na formulação referem-se ao ato demorado, de saborear com calma, ou seja, opondo-se à pressa e ao frenesi, um momento absoluto. Exemplos seriam quando Mefisto diz “Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran,/ Wo wir was Guts **in Ruhe** schmausen mögen” (v. 1690-1691, grifo meu) e Fausto diz “Werd’ ich **beruhigt** je mich auf ein Faulbett legen,/ So sei es gleich um mich getan!” (v.1692-1693, grifo meu)³¹. Também o verbo utilizado após a afirmação da aposta requer um certo parar-se: “Und Schlag auf Schlag/ Werd’ ich zum Augenblicke sagen:/ **Verweile** doch! du bist so schön” (v.1697-1700, grifo meu)³², impondo um ritmo para que Fausto perca a aposta: o protagonista nunca deveria, então, de fato demorar sua atenção sobre o presente, o que o leva a nunca parar. Há, assim, um certo imediatismo imposto nessa aposta.

O ritmo frenético e seu oposto ligam-se ao esquecimento a partir do fato de que Fausto deve olhar sempre para frente, em busca de novos momentos atordoantes que prometem a satisfação e a plenitude e, com isso, deve esquecer-se daquilo que já ficou para trás, de modo

³¹ “Mas, caro amigo, o tempo ainda virá/ De em calma saboreares o prazer” e “Se eu me estirar jamais num leito de lazer,/ Acaba-se comigo, já!” [Todas as traduções dos versos de *Fausto* citadas neste trabalho foram feitas por Jenny Klabin Segall]

³² E sem dó nem mora!/ Se vier um dia em que ao momento/ Disser: Oh, para! és tão formoso!”

a concentrar-se inteiramente no que virá. Sobre isso, Michael Jaeger formulou que o presente (*das Daseiende e das Hierseiende*) significa a morte de Fausto e, portanto, este deve estar “perpetuamente ‘em fuga para frente’” (Jaeger, 2010, p. 21). Se o próprio presente mostra-se não só insatisfatório mas também letal e, em razão disso, o protagonista deve lançar-se à incessante busca do que está por vir, do que ainda não existe, então, para a memória do passado, talvez não tão ameaçadora em um primeiro momento quanto o presente, não há nenhum espaço conforme os termos da aposta, termos estes que ditam o movimento do drama e principalmente do protagonista.

Esse ritmo de tranquilidade (também na expressão “*in Ruhe*”), que Mefisto possui a intenção de oferecer para tal momento absoluto, aponta entretanto para uma “tranquilidade ruim”, que significa, para o diabo, um momento de extrema inquietação, como explica Schmidt:

Paradox allerdings scheint es, daß Mephisto in der Pakt-Szene ‘Ruhe’ zu schaffen verspricht, die seiner Intention nach eine schlechte, den Drang zum Höheren stilllegende Ruhe sein soll, während die Prologworte des Herrn ihm gerade die gegenteilige Wirkung zuschreiben (V.340-343) (...) Will man das Paradox nicht hinnehmen, hilft nur eine dialektische Lektüre: Gerade indem der Teufel Faust zur Ruhe - zu einer schlechten Ruhe - zu verführen sucht, treibt er seine Unruhe aufs Äußerste (2001, p. 67).³³

Assim, se uma certa lentidão é necessária, o diabo providencia o oposto: uma série de distrações frenéticas que possuem o intuito de arrebatar o protagonista. Além disso, podemos pensar que o caráter inovador do pacto entre Mefisto e Fausto, o fato de agora ele na verdade configurar-se como aposta, no drama de Goethe, é essencial para que tal movimento seja imposto. Isso pode ser visto a partir do uso do “*wenn*” como uma conjunção não mais temporal, como Mefisto a usa primeiramente, antes de ocorrer a transição do pacto para a aposta, mas sim condicional:

Mephisto begreift dieses ‘wenn’ zweifellos temporal, denn das allein ist die Bedingung des traditionellen Paktes mit dem Teufel. (...) Mit der Einführung der Wette wird dieses ‘wenn’ konditional. Die drei Klauseln, die Faust in der Inversion (‘Werd’ ich... kannst du kannst du...’) nennt, wandeln das traditionelle temporale ‘wenn’ in ein konditionales um (Hohlfeld, 1974, p. 395).³⁴

³³ “Parece paradoxal, entretanto, que Mefisto prometa criar ‘tranquilidade’ na cena do pacto, o que, de acordo com sua intenção, deve ser uma paz ruim, que signifique um impulso para o mais alto, enquanto as palavras de Deus no Prólogo lhe atribuem exatamente o efeito contrário (v.340-343) (...) Se não se quer aceitar o paradoxo, somente uma leitura dialética ajudará: Justamente porque o diabo tenta seduzir Fausto para descansar - para um descanso ruim - ele leva sua inquietação ao extremo.” [Tradução nossa]

³⁴ “Mefisto sem dúvida entende este ‘se’ temporalmente, pois só isso é a condição do pacto tradicional com o diabo. (...) Com a introdução da aposta, este ‘se’ se torna condicional. As três cláusulas que Fausto chama na inversão [gramatical] (Werd’ ich... kannst du... kannst du...) transformam o tradicional ‘se’ temporal em condicional” [Tradução nossa]

Desse modo, Fausto estabelece seu movimento de não se deter como uma condição. Tudo que se desenrola após a aposta possui como premissa do *modus operandi* introduzido pela aposta o ritmo frenético e o objetivo de satisfazer ali postulados:

‘Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus Alles folgt.’ Diese ‘Bedingung’ kann nur die Wette, wie wir sie in v. 1692-1698 finden, sein; und wenn ‘Alles’ davon abhängt, kann nicht der Pakt als solcher als entscheidendes Kriterium für Fausts Schicksal angesehen werden (Hohlfeld, 1974, p. 395).³⁵

É interessante notar não só o movimento de ir sempre em frente, mas também o estado de espírito advindo da cena “Noite”, em que Fausto perde seus valores e sua vontade de viver, para entender seu efeito na hora de firmar a aposta. Em suas profundas desilusão e depressão, Fausto não pode conceber a possibilidade de conhecer o prazer e a plenitude delineados nos termos do pacto. Nesse sentido, os três conceitos [preguiça, satisfação consigo mesmo e prazer (*Faulheit, Selbstgefälligkeit e Genuß*)] considerados por Hohlfeld como fatores que o fariam perder a aposta nunca estariam suficientemente presentes para Fausto (1974, p. 400). A desilusão de Fausto em tal cena parece ser um tanto quanto permanente - Fausto não a esquece - para que seja possível a consolidação da aposta a partir dela. Desse modo, entende-se que, em seu profundo desencanto, ele não acredita que pode perder, e, assim, sela o contrato.

A aposta entre Fausto e Mefisto, no entanto, não é a primeira do drama de Goethe. Na cena “Prólogo no céu”, o próprio Mefisto propõe uma aposta para Deus, sustentando que ele, isto é, o Diabo, pode ganhar a alma do então doutor. Nesse momento, Mefisto diz que “Staub soll er [Faust] fressen, und mit Lust” (v. 334)³⁶, já aludindo às mentiras que serão utilizadas, configuradas nesse “pó”, *Staub*. Hohlfeld aponta para a semelhança entre ambas as apostas, que reside nas afirmações de Mefisto para Deus e também para Fausto (“(...) du sollst, in diesen Tagen,/ Mit Freuden meine Künste sehn” (v.1672-1673) e “Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran,/ Wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen” (v.1690-1691))³⁷, pois as duas se referem a uma espécie de satisfação que tanto Fausto quanto Deus terão:

Alle diese Aussagen [Mephistos Aussagen] weisen auf die enge Verbindung hin zwischen dem Schwelgen in Selbstzufriedenheit und dem daraus resultierenden sich Bescheiden. Der Unterschied besteht lediglich in der Stimmung, aus der heraus die verschiedenen Aussagen

³⁵ “‘Fausto, no início, dá uma condição ao diabo, da qual tudo se segue’. Esta ‘condição’ só pode ser a aposta que encontramos nos v. 1692-1698; e se ‘tudo’ depende dela, o pacto como tal não pode ser considerado como o critério decisivo para o destino de Fausto.” [Tradução nossa]

³⁶ “Ingira pó, com deleite, o papalvo”

³⁷ “(...) e há de nesses dias ver/ Com gosto o cimo de minha arte” e “Mas, caro amigo, o tempo ainda virá/ De em calma saboreares o prazer.”

gemacht werden. (...) Ich stimme ohne Zögern Erich Schmidt zu, wenn er von den ‘beiden(n) identische(n) Wetten’ spricht (Hohlfeld, 1994, p. 402).³⁸

Também é no “Prólogo no céu” que se explicitará a causa dessa busca pela satisfação, ou plenitude, de Fausto: ela seria oriunda da aspiração - a força motriz do protagonista. Tal aspiração seria o erro do homem, a *hamartia*, conforme esclarece Deus: “es irrt der Mensch, solang’ er strebt” (v. 317)³⁹. Enquanto, então, Fausto ao longo do drama sempre mais grandiosamente aspira, pode-se pensar que ele erra. Para além disso, a aspiração dirigirá grande parte das ações do pactuário e de Mefisto e justificará a busca de Fausto pela magia:

Im *Prolog* bezeichnet der ‘Herr’ Faust als Repräsentanten des genus humanum und bejaht damit dessen Ungenügen wie seine ‘Duplizität’, von der Schiller (am 23. Juni 1797) spricht: ‘Nicht irdisch ist des Toren Trank und Speise’ (V.301). Der ‘Herr’ sanktioniert das ‘Streben’ als spezifische Qualität des Menschen, dem das ‘Irren’ als Ausdruck der Freiheit notwendig und produktiv beigegeben ist. Faust besitzt nicht die weiche Verträumtheit eines Werther, aber wie dieser reibt er sich an der *conditio humana*, den naturbedingten Grenzen, die dieser anzuerkennen sich weigert. Daher überlässt er sich magischen Praktiken, die die Horizonte des menschlichen Erkennens zu verschieben versprechen (Keller, 2009, p.383).

A forma para que o homem se salve das tentativas maliciosas de Mefisto também se encontra nas palavras de Deus: “ein guter Mensch in seinem dunklen Drange/ Ist sich des rechten Weges wohl bewußt” (v. 328-329)⁴⁰. É interessante o uso de *sich bewußt sein* para determinar que um “bom homem sempre se faz ciente do caminho certo” (v. 328-329), mesmo em seu “obscuro impulso” (v.328) de concretizar a aspiração, pois, assim, é responsabilidade de Fausto saber qual é o “caminho certo” (v.329) em contraposição ao “impulso obscuro” (v.328). Segundo nota de Mazzari (Goethe, 2004, p. 55), isso quer dizer que “mesmo cometendo os erros ditados por seu ‘ímpeto obscuro’ (...) intuitivamente o homem bom se encontraria ‘a par’ do caminho correto”. Dessa forma, o uso da palavra *bewußt* apontaria para um comportamento intuitivo do protagonista. Também é o que diz Schöne em seus comentários quando explicita que esse “estar ciente” aproxima-se mais de um inconsciente e de uma direção que vem do interior do homem:

bewußt wird dabei durch die Angaben vom *dunkeln Drange* und *verworren* dienen als eine eher unbewußte, innere Richtungssicherheit bestimmt. Goethes ‘Pelagianismus’ entsprechend (...), bleibt das, auf Faust bezogen und auf seinen Gang durch die Welt, ein irritierend

³⁸ “Todas estas afirmações [declarações do Mefisto] apontam para a estreita conexão entre o chafurdar em auto-satisfação e o resultante aviso disso. A diferença está apenas no humor a partir do qual as várias declarações são feitas. (...) Concordo sem hesitar com Erich Schmidt quando ele fala das ‘duas apostas idênticas’.”

³⁹ “Erra o homem enquanto a algo aspira”.

⁴⁰ “Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima/ Da trilha certa se acha sempre a par.”

euphemistischer Satz im Munde des Allwissenden - auch wenn man den *rechten* Weg hier durchaus nicht als den des Glaubens verstehen darf (2017, p. 175).⁴¹

Há, na fala de Deus, ainda conforme Mazzari (e Schöne, como nos mostra o trecho acima),

a refutação goethiana da doutrina de Santo Agostinho sobre o pecado original, do qual o homem só poderia salvar-se pela Graça divina (e não mediante os próprios esforços), e sua afinidade com a doutrina do monge Pelagius (século V), que afirmava existir na natureza humana, apesar do pecado original, uma ‘semente’ que ‘pode vicejar e desdobrar-se numa bela árvore de ventura espiritual’ (2004, p. 55).

Parece, então, que podemos relacionar a salvação do homem a ele mesmo e, até certo ponto, a algo dentro dele que emerge de modo intuitivo e que está ligado a seu cerne, como se explicará mais adiante. Talvez não seja, portanto, improcedente pensar em uma identidade ou no caráter desse homem como aquilo que contém sua salvação. Nesse sentido, poderíamos voltar para a afirmação de Weinrich: a principal tentativa de Mefisto é fazer com que Fausto esqueça e, em seu olvido, não possa reconhecer talvez nem a si mesmo e, conseqüentemente, nem o “caminho certo” (v.329).

Nos versos de Deus, ainda há uma outra palavra que poderia exprimir um caráter, ou pelo menos algo inerente ao homem, essa seria sua “fonte inata” (v.324), uma vez que ela parece se relacionar à afirmação anterior, pois, mesmo que Mefisto tente subtrair o “homem bom” (v.328) à “sua inata fonte” (v.324), ele “estará a par do caminho certo” (v.329): “Zieh diesen Geist von seinem **Urquell** ab./ Und führ’ ihn, kannst du ihn erfassen./ Auf deinem Wege mit herab./ Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt./ Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange/ Ist sich des rechten Weges wohl bewußt” (v. 324-329, grifo meu)⁴². Vale também reiterar o uso do pronome possessivo *sein*, “seu”, que garante ser do homem essa fonte.

Poderíamos lembrar-nos da célebre frase de Heráclito “o caráter do homem é seu destino”, que, em grego, contém uma ambigüidade sintática, permitindo ser lida como “o destino do homem é seu caráter” (Winnington-Ingram, 1964, apud. Vernant, 1999, p. 15). Isso ocorre, pois o protagonista parece ser decisivo no que concerne a sua própria sina: Adiantando-nos cerca de 11000 versos, de fato veremos o traço característico do protagonista obstinado - que, em meio ao esquecimento, não se esquece jamais de aspirar - corresponder ao seu destino.

⁴¹ “*consciente* é assim determinado pelas indicações do *ímpeto obscuro e confuso* servindo como uma certeza interior de direção bastante inconsciente. De acordo com o ‘Pelagianismo’ de Goethe (...), isto, referindo-se a Fausto e à sua caminhada pelo mundo, permanece uma frase irritantemente eufemística na boca do Onisciente - mesmo que não se entenda de forma nenhuma o caminho *certo* aqui como o da fé.” [Tradução nossa]

⁴² “Subtrai essa alma à sua inata fonte./ E leva-a, se a atraíres para teu eixo./ Contigo abaixo a tua ponte./ Mas, vem, depois, confuso confessar/ Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima./ Da trilha certa se acha a par.”

Dessa forma, seria possível entender que há, nessa cena, a introdução de uma espécie de identidade fortemente arraigada no “homem bom” (v. 328) que se deixa transparecer mesmo em seu “ímpeto mais obscuro” (v.328). Também nessa cena já somos informados parcialmente do estado em que Fausto se encontra (“Wenn er [Faust] mir [Herrn] jetzt auch nur verworren dient./ So werd’ ich ihn bald in die Klarheit führen” (v. 308-309)⁴³) e observamos palavras que poderiam se ligar a uma consciência (“confuso” e “clareza”, *verworren* e *Klarheit*), na medida em que essa traria uma lucidez. As formulações de Deus opõem-se, portanto, às de Mefistófeles no que diz respeito a uma lucidez, seja de quem se é (a fonte inata, *Urquell* (v.324)) ou do que ocorre ao seu redor e do “caminho certo” (*sich des Weges bewußt sein* (v.329)), enquanto Mefisto aposta na volúpia e no desejo (*Lust* (v.334)), que se configuram como enganação, expressa pela palavra “pó” (*Staub* (v.334)), estabelecida quando ele se dispõe a ludibriar o protagonista (“Staub soll er [Faust] fressen, und mit Lust” (v. 334)⁴⁴).

Apesar de Deus e Mefisto utilizarem palavras que acabam se opondo, como fonte, *Urquell*, e pó, *Staub* (Hohlfeld, 1974, p. 389), ambos contam com o mesmo aspecto para que Fausto se salve ou se perca:

Zugleich wird jedoch etwas anderes deutlich: Keine zufällige, einzelne Handlung soll entscheidend sein. Sowohl der Herr als auch Mephisto beziehen sich auf Charakter und Haltung, auf eine dauerhafte Gesinnung, aus der sich ein Einzelverhalten notwendigerweise ergibt (Hohlfeld, 1974, p. 389).⁴⁵

A questão da identidade de Fausto parece, desse modo, tornar-se essencial para que ele não se perca e Mefisto possuiria, então, como função destruir esse “caminho certo” (v.329) de que diz Deus:

Es steht zu erwarten, dass es Mephisto im Folgenden darauf anlegt, dem Zwang zur Mitwirkung an der Schöpfung zu entgehen, und dass er zu diesem Zweck versuchen wird, wie es sich für einen Diabolos nach dem Vorbild des Hiobbuches gehört, die Verbindung zwischen dem “Urquell” respektive dem Herrn und Fausts “Geist” zu lösen und dessen Bewusstsein vom “rechten Wege” im Kosmos der Schöpfung zu zerstören (Jaeger, 2021, p.62).

A necessidade de uma lucidez é outro elemento que parece estar, de certa forma, presente na já vista fala de Fausto ao firmar o pacto-aposta com Mefistófeles: “Kannst du mich schmeichelnd je **belügen**,/ Daß ich mir selbst gefallen mag,/ Kannst du mich mit Genuß

⁴³ “Se em confusão me serve ainda agora,/ Daqui em breve o levarei à luz.”

⁴⁴ “Ingira pó, com deleite, o papalvo”

⁴⁵ “Ao mesmo tempo, entretanto, algo mais se torna claro: nenhuma ação aleatória e individual deve ser decisiva. Tanto Deus como Mefisto se referem ao caráter e à atitude, a uma disposição duradoura da qual resulta necessariamente um comportamento individual.” [Tradução nossa]

betrügen/ Das sei für mich der letzte Tag!”(v. 1695-1698, grifo meu)⁴⁶. O uso de tais verbos deve-se ao estado de espírito desiludido do protagonista, que não acredita na possibilidade de satisfação, mas, ao mesmo tempo, consolida a relação de sedução com o Diabo. Nesse sentido, as intenções mefistofélicas que se contrapõem à honestidade (“Staub soll er fressen, und mit Lust!” (v.334)) e o próprio teor da relação entre Mefisto e Fausto parecem exigir perspicácia e clareza por parte de Fausto para que Mefisto não possa mentir, nem o trair com prazer. Também já no “Prólogo no céu” essa confusão do que seria enganação ou não pode ser evidenciada.

Isso acontece, pois, enquanto Deus levaria Fausto ao esclarecimento, como já vimos, e o protagonista parece se aproximar dessa necessidade da lucidez, deparamo-nos, em outro momento, com uma condição de Deus em relação à atuação de Mefisto que se afasta de uma clareza: “Du darfst auch da nur frei **erscheinen**;/ Ich habe deinesgleichen nie gehaßt./ Von allen Geistern, die verneinen,/ Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.” (v.336-339, grifo meu)⁴⁷. Pode-se entender esse verso como Deus permitindo Mefisto parecer agir livre, quando, na realidade, o diabo está agindo em consonância com o que o próprio Deus permitiu. Isso abre espaço para a interpretação de que Mefistófeles pudesse ser uma “marionete” de Deus: ou seja, apesar de parecer ser livre, está sob os domínios dessa divindade. Até agora, a lucidez parece se relacionar ao que é esperado de Fausto, de modo que o seu oposto, a sedução e as aparências, esteja atrelado a Mefisto. Por mais que haja essa aparente oposição, Deus é quem autoriza esse comportamento de Mefisto⁴⁸. Tanto esses verbos grifados agora expostos que Fausto utiliza durante a aposta (explicitando que Mefisto lhe trairá e mentirá), quanto a própria fala de Deus mostram que, desde o primeiro momento, a perspicácia e a percepção de Fausto do que ocorre na sua realidade podem ser importantes: seja para escapar das mentiras mefistofélicas, seja para “se encontrar a par do caminho certo” (v.329).

Ainda no que diz respeito ao âmago ou à interioridade de Fausto, muito se discutiu acerca de suas “duas tendências”, das duas almas em seu peito. Uma delas é a “aspiração”, que já aparece no “Prólogo no céu”, como estabelece Michelsen em seu ensaio “*Die Wette*”. Assim, Michelsen esclarece que a aspiração relaciona-se à confusão e à sensação. Isso estaria em consonância com as palavras de Deus, aquelas que configuram a aspiração como um erro.

⁴⁶ “Se me logreres com deleite/ E adulação falsa e sonora,/ Para que o próprio Eu preze e aceite,/ Seja-me aquela a última hora!”

⁴⁷ “Também nisso eu te dou poderes plenos;/ Jamais te odiei, a ti e aos teus iguais./ É o magano o que me pesa menos,/ De todos vós, demônios que negais.”

⁴⁸ Assim, a aposta sugerida por Mefisto e o destino de Fausto, na verdade, relacionam-se a uma briga entre Deus e Mefisto sobre quem está certo, como esclarece Michelsen: “Also der einer Wette eigene Streit über die Richtigkeit der Meinung des einen oder des anderen findet im Gespräch zwischen dem Herrn und Mephisto statt.” (Michelsen, 2010, p. 49). (“Assim, a discussão, própria de uma aposta, quanto à justeza da opinião de um ou de outro acontece na conversa entre Deus e Mefisto.” [Tradução nossa])

Michelsen ainda explicita como esta personagem elucida que a responsabilidade para encontrar o caminho certo não é dela - mas sim do próprio Fausto, uma vez que a onisciência não faz parte do comportamento de Deus. Isso se dá por meio do momento em que Ele caracteriza-se como jardineiro e os homens seriam árvores, dando a autonomia de crescer e florescer para os homens.

Daß solch eine aufs Unbedingte ausgerichtete Leidenschaft, 'wie alles Absolute, was in die bedingte Welt tritt, vielen verderblich zu werden' droht, hat Goethe an anderer Stelle - im Hinblick auf Zacharias Werner - betont; und es liegt nahe, diese Folgerung gleichfalls auf die entsprechende Maßlosigkeit Fausts anzuwenden, auch wenn Mephisto davon absieht. Er begnügt sich mit der Charakterisierung Fausts. Der Herr widerspricht ihr nicht, ja, er bestätigt sie, indem er sie als 'Verworrenheit' bestimmt (V. 308). Verworrenheit, der die 'Klarheit' (V. 309) gegenübersteht, bezeichnet eigentlich den Bereich der Empfindungen, der unter Erkenntnis, die als *cognitio sensitiva* auch die ästhetische Erfahrung mit einschließt. Die Verworrenheit aber, in der Faust befangen ist, äußert sich gerade als Streben nach dem 'Nicht-Irdischen' (V.301), das notwendigerweise in die Irre führen müsse. Und Mephisto deutet mit seinen Worten, daß Faust 'sich seiner Tollheit halb bewußt sei' (V. 303), sogar an, Faust könne sich das Irren geradezu zum Ziel gesetzt haben. Als ein bloß Toller wäre er ja gänzlich 'des gehörigen Bewußtseyns und Verstandes beraubt'; wie sollte aber ein auch nur 'halb bewußter' Geist wohl hoffen können, seinen an 'Himmel' und 'Erde' gerichteten 'Forderungen' nach den 'schönsten Sternen' und der 'höchsten Lust' (V. 304 f.) werde je Genüge getan? Von vorneherein ist solchem Streben das Mißlingen inhärent. Wo leuchtet dem gegenüber die 'Klarheit' (V. 309) des Herrn? Sollte sie gar im Sinnlichen liegen? Sollte der Herr an Goethes gegen Descartes gerichtete Maxime denken: 'Die Sinne trügen nicht, das Urtheil trügt'? Indem der Herr sich als 'Gärtner' ansieht, der Menschen wie Bäume und Sträucher hochzieht (V. 310), nimmt er eine aufs Empirische ausgerichtete Haltung der Zukunftserwartung ein, die nicht als exakt bestimmbar Omniscienz zu verstehen ist. Das Gedeihen der Gewächse ist als ein zu erhoffendes nicht determiniert. (Michelsen, 2010, p. 47)⁴⁹

A partir de tais formulações de Michelsen, percebemos como a aspiração distancia-se da "clareza". Podemos, talvez, entender isso considerando como essa aspiração será tratada. A necessidade de aspirar não só aniquila o passado e a aceitação dele, mas o desejo impõe-se à realidade. Por isso, tal afirmação seria importante para que possamos relacionar o papel do

⁴⁹ "Que tal paixão voltada para o incondicional, 'como tudo absoluto que entra no mundo condicional, ameaça tornar-se corrosivo para muitos', Goethe enfatizou em outro lugar - com relação a Zacharias Werner; e é óbvio aplicar esta conclusão igualmente à intemperança correspondente de Fausto, mesmo que Mefisto se abstenha de fazê-lo. Ele se contenta em caracterizar o Fausto. Deus não o contradiz; de fato, ele o confirma determinando que seja 'confusão' (v. 308). A confusão, que é contrastada com a 'clareza' (v. 309), na verdade denota o reino da sensação, que, sob conhecimento, inclui a experiência estética como *cognitio sensitiva*. Mas a confusão em que Fausto é pego se expressa precisamente como um esforço para o 'não-terrestre' (v.301), que deve necessariamente induzir ao erro. E as palavras de Mefisto de que Fausto está 'meio consciente de sua loucura' (v. 303) sugerem até mesmo que Fausto pode ter estabelecido a si mesmo o objetivo de enlouquecer. Como um mero louco, ele seria completamente 'privado de consciência e compreensão adequadas'; mas como poderia um espírito que era até 'meio consciente' esperar que suas 'exigências' para as 'mais belas estrelas' e o 'maior prazer' (v. 304 f.), dirigidas ao 'céu' e à 'terra', fossem alguma vez satisfeitas? Desde o início, o fracasso é inerente a esse esforço. Em contraste, onde brilha a 'clareza' de Deus (v. 309)? Será que deve mesmo ficar no reino das sensações? Deve Deus pensar na máxima de Goethe dirigida contra Descartes: 'Os sentidos não enganam, o julgamento engana'? Ao se ver como um 'jardineiro' que puxa as pessoas como árvores e arbustos (v. 310), Deus adota uma atitude empírica de expectativa futura, que não deve ser entendida como uma onisciência determinável com precisão. O florescimento das plantas não é determinado como algo a ser esperado." [Tradução nossa]

esquecimento com o conflito central do protagonista. A aspiração, ao impor-se a qualquer entrave, convida o esquecimento a atuar, facilitando, assim, o aspirar que, muitas vezes, pode encontrar barreiras externas. Tudo que não cabe à aspiração deve ser *ignorado, destituído de atenção e de significado*: deve ser esquecido. Isso será visto tanto na primeira quanto na segunda parte. O desejo parece ser tratado às vezes como realidade, expondo a preferência ao desejo em detrimento da realidade. Um exemplo disso seria quando Fausto, em seu passeio de Páscoa logo após a cena “Noite”, expressa seus desejos, que pertencem ao subjuntivo, com o indicativo, como explicita Michelsen (2010, p.68). Embora haja a distinção do que é um belo sonho, “schöner Traum” (v. 1089)⁵⁰ e a realidade, também por meio do conjuntivo imperfeito, essa concretização, *Verwirklichung*, não deixa de ocorrer.

A outra tendência da alma do pactário seria a que pende para a contemplação e a plenitude. Também essas duas almas refletir-se-ão nos termos da aposta entre Mefisto e Fausto, bem como na satisfação, no movimento e na necessidade de uma clareza:

Achten wir aber auf Fausts persönliches Wesen noch weiter, so zeigen sich in seinem Seelenleben zwei Tendenzen, die man dahin formulieren kann, daß in ihm Genuß und Tätigkeit, Ruhe und Bewegung, oder Schauen und Schaffen, Kontemplation und Aktivität einander entgegentreten (Rickert, 1974, p. 305).⁵¹

A oposição entre atividade e contemplação poderia se relacionar ao estado de confusão e à necessidade de ser levado para a clareza, pois, enquanto a contemplação pode propiciar mais calma e, talvez, um caminho para uma clareza, a atividade contínua, muitas vezes, destitui do sujeito o tempo para pensar e refletir, de modo que pudesse contribuir para um estado de confusão. A atividade pode fazer com que a reflexão perca espaço, tendendo ao esquecimento como forma de não pensar e de não enxergar até mesmo as suas próprias consequências: “Mas o curso da civilização ocidental é irreversível e o modelo do homem ativo continua sendo o esquecediço Fausto. Nem percebemos de que modo qualquer projeto de salvação do mundo está sacrificando, ao mesmo tempo, culturas, seres e biomas que existiram durante éones” (Galle, 2017). Dessa forma, retomam-se os teóricos que atrelam a ação ao esquecimento na seção anterior. Se tal aspecto não foi visto de modo negativo por Nietzsche ou Arendt, lembramos que, em *Fausto*, ele ameaça a percepção da realidade, uma vez que esta é destituída de ênfase ante o foco direcionado ao objeto desejado.

⁵⁰ “Um belo sonho” [Tradução nossa]

⁵¹ “Se, entretanto, prestarmos mais atenção à natureza pessoal de Fausto, encontramos duas tendências em sua vida das almas, que podem ser formuladas no sentido de que nele o gozo e a atividade, o descanso e o movimento, ou o olhar e a criação, a contemplação e a atividade são opostos um ao outro.” [Tradução nossa]

Viu-se, portanto, por meio das apostas no drama de Goethe que, em um primeiro momento, pode-se pensar no esquecimento como ameaça à identidade e à consciência de Fausto, que agora correm o risco de perder-se em meio às seduções mefistofélicas. No entanto, também o olvido é vital para que o protagonista não perca a aposta com Mefisto e possa sempre alimentar as suas infinitas aspirações. Assim, de forma complexa e multifacetada, o esquecimento parece ser introduzido - relacionado ao ritmo da aposta, às intenções mefistofélicas e à aspiração vertiginosa. Tentaremos, então, analisar algumas cenas selecionadas das duas partes de *Fausto* para investigar o movimento do olvido ao longo do drama.

1.3. Mefistófeles como facilitador do esquecimento

Mefisto terá, muitas vezes, forte influência no rumo e no movimento que dão forma ao esquecimento durante as duas partes do drama de Goethe. A figura de Mefistófeles já pôde ser parcialmente caracterizada por meio do “Prólogo no céu” e também no “Quarto de trabalho”, em que foi firmado o pacto-aposta: ele trará consigo mentiras e enganações. Além disso, em ambas as cenas, é possível perceber a dualidade que será fundamental durante todo o drama e que já foi antes explicitada por meio da tendência das duas almas de Fausto:

Das ganze Faust-Drama folgt dem gleichen Schema: Auf der einen Seite das Hinaufstrebende, Idealische, Pathetische bei Faust - und dagegen meist in unmittelbarer Nachbarschaft das Herabziehende bis zum Zynismus Realistische und antipathetisch Desillusionierende in den Reden Mephistos (Schmidt, 2001, p. 63).⁵²

Schmidt estabelece as três dimensões nas quais o diabo de Goethe desenvolve-se: o particularismo (*Partikularismus*), a destruição (*Tätigkeit des Zerstörens*) e o materialismo reducionista (*reduktionistischen Materialismus*). Este será especialmente importante para que se possa entender a Tragédia de Gretchen, uma vez que leva todos os ideais do espírito (*Geistig-Idealen*) a reduzirem-se em algo material e do corpo (*Materiell-Körperliches*). O corpo, então, tornar-se-ia o *Leitmotiv* de uma série de versos que explicitam a ação dramática de Gretchen dividida entre um amor mais nobre de Fausto e a tentativa de Mefisto de reduzi-lo para pura atração sexual, como se verá mais adiante (Schmidt, 2001, p. 122).

⁵² “Todo o drama de Fausto segue o mesmo padrão: por um lado, o esforço ascendente, idealista, patético em Fausto - e por outro lado, geralmente nas vizinhanças mais próximas, o puxar para baixo, mesmo ao ponto de cinismo, desilusão realista e antipática nos discursos de Mefisto.” [Tradução nossa]

O modo como Mefistófeles se apresenta será importante para que se possa entender a personagem. Ele é o “espírito que tudo nega” e forma uma espécie de movimento dialético em sua fala quando se apresenta: “[Ich bin] Ein Teil von jener Kraft,/ Die stets das Böse will und stets das Gute schafft” (v. 1335-1336)⁵³. Como nota Schmidt, esses versos reverberam nos seguintes, em que Mefisto esclarece sua relação com a negação e a destruição: “Ich bin der Geist, der stets verneint!/ Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,/ Ist wert, daß es zugrunde geht;/ Drum besser wär’s, daß nichts entstünde./ So ist denn alles, was ihr Sünde,/ Zerstörung, kurz das Böse nennt,/ Mein eigentliches Element” (V.1338-1344)⁵⁴.

Dessa forma, o “bom” se oporia ao “mal”, na medida em que a força da qual Mefisto faz parte nega e destrói. Assim, de acordo com Schmidt, o bom não teria sentido moral, mas sim o sentido apenas de existir:

Das ‘Böse’, von dem das ‘Rätselwort’ sagt, daß die Kraft, die es stets will, doch ‘stets das Gute schafft’, ist demnach das Negieren und Zerstören. Daraus folgt, daß das ‘Gute’ ebenfalls nicht im engeren Sinn moralisch, vielmehr als das Gegenteil des Zerstörens und Verneinens zu verstehen ist: als Werdeprozeß und existentielles Bejahen. Die Kraft, die ‘stets das Böse will und stets das Gute schafft’, ist also die Kraft, die als zerstörerische neues Werden und Entstehen bewirkt, weil das Werden das Vergehen, das ‘Entstehen’ das ‘Zugrundegehen’ voraussetzt. (2001, p. 126)⁵⁵

Portanto, seria interessante entender, como faz Weinrich, Mefisto como uma espécie de facilitador do esquecimento, uma vez que, por meio do esquecimento, algo cessa de existir, possibilitando espaço para o novo⁵⁶. Nesse sentido, para que se possa haver o novo, deve haver, então, a força destruidora que possibilitaria espaço para o novo. Aqui ressoa também o sexto tipo de esquecimento explicitado por Assmann: “*Konstruktives Vergessen - tabula rasa im Dienste eines politischen oder biographischen Neubeginns*”, esquecimento construtivo - tabula rasa a serviço de um recomeço político ou biográfico, em que o novo também depende do esquecimento para poder existir.

⁵³ “Sou parte da Energia!/ Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria.”

⁵⁴ “O Gênio sou que sempre nega!/ E com razão; tudo o que vem a ser/ É digno só de perecer;/ Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais./ Por isso, tudo a que chamais/ De destruição, pecado, o mal,/ Meu elemento é, integral.”

⁵⁵ “O ‘mal’, sobre o qual o ‘enigma’ fala, que a energia sempre pretende, no entanto, ‘sempre cria o bem’, é, portanto, a negação e a destruição. Daí decorre que o ‘bem’ também não deve ser entendido num sentido moral restrito, mas sim como o oposto de destruir e negar: como um processo de se tornar e de afirmação existencial. A força que ‘sempre quer o mal e sempre cria o bem’ é, portanto, a força que, como destrutiva, traz consigo um novo devir e uma nova criação, pois tornar-se pressupõe desvanecer, ‘vir a existir’ pressupõe ‘passar’.” [Tradução nossa]

⁵⁶ Uma das cenas da primeira parte que poderia exemplificar isso é a “Cozinha da bruxa”, em que Fausto, quando rejuvenesce, também muda quem ele é, não sendo mais um doutor. Talvez a cena paradigmática que conceba o esquecimento como vida continuada seria aquela na qual Mefisto não se encontra: “Região Amena”.

O interessante do esquecimento é que ele não se resume apenas a algo que apaga uma existência anterior. Diferentemente de uma destruição que ocorre, por exemplo, com Filemon e Baucis, o esquecimento apaga um acontecimento passado especificamente para alguém, modificando o ponto de vista de quem se esquece. Necessariamente, alguém deve se esquecer, mas não são todos que se esquecem. Desse modo, Fausto, ao esquecer-se, pode ter uma outra perspectiva das coisas, enquanto aqueles que não se esquecem, como nós, leitores, ou Gretchen, veem de modo diferente. Assim, o esquecimento de Fausto é aparente e contrastante com o conhecimento do passado que ao leitor não escapa. Dessa maneira, compreendemos que a realidade e a percepção desta são tematizadas. A negação de Mefisto possui, portanto, uma ligação com a realidade, quando ele a tenta negar:

Denn die Verneinung, der er huldigt, ist evidentermaßen nicht als eine dem Denken angehörige Relation im Vergleich verschiedener Dinge zu verstehen, sondern als eine dynamisch-kraftvolle Leugnung, Absprechung, Beraubung von Seiendem. Der Negationsakt ist Realrepugnanz, Abstoßung von Wirklichkeit (Michelsen, 2010, p. 173).⁵⁷

O espaço para o novo relaciona-se, também, à distração, que faz com que a atenção se volte para as novidades e, com isso, facilita o esquecimento do que anteriormente era o alvo do foco. De fato, são muitas as vezes em que o diabo traz “novidades” ou “as novas”, como se explicita na “Noite de Valpúrgis” ou até mesmo na cena da morte de Fausto (Mazzari, 2019, p. 146). Mefisto é um personagem bem informado, a par de tudo que acontece ao seu redor, e sua primeira tentativa é sempre a de posicionar Fausto de modo oposto ao seu ser, que tudo sabe. A desenvoltura do Diabo, nesse sentido, será discutida por nomes como Madame de Stäel, que verá nele um Diabo civilizado e o verdadeiro herói da tragédia (Weinrich, 1994, p. 63). Também é essa prontidão e perspicácia que contribuirá para que Fausto se distancie ainda mais de uma realidade e se deixe enganar por Mefisto.

Os pontos relacionados ao esquecimento aqui abordados não são novos. O modo como o esquecimento relaciona-se ao novo, às distrações, à atenção e à percepção já foram apresentados na primeira seção dessa dissertação. Observamos que Aleida Assmann considera como técnicas do esquecer o ato de ignorar. Este é definido como tirar a atenção e a importância de algo. Também o ato de “neutralizar” seria uma dessas técnicas, em que se muda a interpretação, o significado que algo possui para a sociedade (Assmann, 2016, p.24 e 25).

⁵⁷ “Pois a negação que ele reverencia não deve, evidentemente, ser entendida como uma relação pertencente ao pensamento na comparação de coisas diferentes, mas como uma negação dinâmica e poderosa, repúdio, privação do ser. O ato de negação é o verdadeiro repúdio, a repulsa da realidade.”[Tradução nossa]

Ambas as técnicas podem ser relacionadas ao modo como Weinrich entende o comportamento de Mefisto. As distrações destituem algo de atenção, fazendo com que este seja esquecido. Já o aspecto “reducionista” a que Schmidt remete quando caracteriza Mefisto pode estar relacionado a essa técnica de neutralizar um evento. Se Assmann se referiu a sociedades que precisaram passar por mudanças radicais para mudar sua forma de percepção, *Betrachtungsweise*, aqui podemos aplicar tal técnica ao entender que, ao reduzir uma situação complexa a apenas um de seus lados, Mefisto faz com que esqueçamos uma “parte” da situação, ou certas razões e argumentos, mudando a forma como se entende tal situação.

Um outro modo de fazer isso seria por meio da omissão. Enquanto não se pode dizer que a omissão e o esquecer são correspondentes, podemos encontrar semelhanças em ambos quando pensamos que o esquecimento compartilha com a omissão essa espécie de deixar algo de lado, algo que não vem à tona - intencionalmente ou não, modificando uma realidade ou um fato. No caso do esquecimento, ele afeta diretamente quem esquece, já a omissão afeta diretamente, não quem omite, mas aquele para quem a omissão é direcionada. Como exemplo, podemos nos servir da análise de Peter Michelsen sobre o Mefistófeles no primeiro ato da segunda parte. Ele explicita que o modo como a personagem encara o problema do Imperador é reducionista: “Aus den Berichten der Räte hört er gerade nicht die zentrale Not heraus (...), sondern eine durchaus partikulare, die nur als Symptom des eigentlichen Übels gelten kann” (Michelsen, 2010, p. 143)⁵⁸, concluindo que “die falsche - bewußt falsche! - mephistophelische Beurteilung der Lage ist die Voraussetzung für seinen Sanierungsplan” (Michelsen, 2010, p. 146)⁵⁹. Seja a omissão ou a redução de algo para um meio ou instrumento, aqui se estabelece um distanciamento e um mau uso do real.

Nesse sentido, pode-se pensar em uma espécie de retórica⁶⁰ de Mefisto. O interessante é que nessa cena não caberia dizer apenas que Mefisto persuade o Imperador e Fausto, mas que eles próprios se deixam persuadir:

Die Wahrheit genügt nicht den “Wundermännern”, denen, heißt das, die ‘Wunder’-Großes oder Erstaunenswertes zu vollbringen oder zu erfahren sich aufgerufen fühlen. Daher läuft Mephisto gar keine Gefahr, wenn er Faust oder dem Kaiser etwas ‘Vernünftiges’ zu erkennen gibt: er kann fest damit rechnen, daß sie es ignorieren (wie der Kaiser in dieser Szene) oder ablehnen (wie

⁵⁸ “Dos pareceres dos conselhos ele ouviu precisamente não a necessidade central (...), mas uma necessidade certamente particular, que só pode ser considerada como um sintoma do mal real.” [Tradução nossa]

⁵⁹ “O juízo mefistofélico errado - deliberadamente errado! - da situação é o pré-requisito para seu plano de recuperação.” [Tradução nossa]

⁶⁰ A retórica seria nesse sentido oposta à verdade e à justiça, tocando no problema da “dimensão ética da palavra”, como Franklin Leopoldo e Silva o fez em seu artigo de mesmo nome. Também nesse artigo ele discorre sobre o esquecimento da história das palavras, relacionando memória e resistência; verdade e história (especialmente na página 62).

Faust in der Hexenküche [vgl. V. 2362-64]). Denn auf ihren Wunsch, belogen zu werden, ist sicherer Verlaß. Die “Lust am Trug” ist mächtiger als der “Drang nach Wahrheit” (Vgl. V.193) (Michelsen, 2010, p. 157).⁶¹

Dessa forma, para ser bem sucedida, tal persuasão também necessita que Fausto esteja inclinado a apagar uma certa percepção do ocorrido, que precisa do esquecimento, na medida em que o esquecimento é também destituir de importância, *aus den Augen, aus dem Sinn*, para utilizar as palavras de Gretchen ao pensar nas promessas vazias dos amantes, que tão logo se encontram longe das amadas, esquecem-nas. Tal comportamento mefistofélico foi detalhadamente analisado no ensaio “*Mephisto*” de Peter Michelsen (especificamente nas páginas 174, 179, 180, 181). Se em seu ensaio “*Der Rat des Narren*” ele mostra como Mefisto, na maior parte do tempo, identifica-se com um louco, *Narr*, aqui ele aponta para o homem racional. Mefisto tentaria então nublar a razão do homem: “Nur selten tut er selbst Böses; er schafft vielmehr Gelegenheiten für die Menschen, damit sie einen falschen Gebrauch von ihrer Vernunft zu machen versucht werden” (Michelsen, 2010, p. 188)⁶².

Além disso, há um outro aspecto de Mefisto frutífero para compreendermos sua relação com o protagonista, uma vez que o diabo pode estar intrinsecamente ligado à identidade e ao caráter de Fausto - estes sendo fatores importantes para a sua salvação ou danação. Jochen Schmidt interpreta Mefisto como uma valência psíquica de Fausto. Assim, sua aparição seria, na verdade, uma forma do protagonista de estar ciente de um de seus lados, que contém, em si, as três dimensões (particularismo, materialismo reducionista e destruição) expostas no início desta seção:

Wiederum erschließt sich der Sinn dieser Selbstcharakterisierung nur, wenn man Mephisto nicht als äußeren mythologischen ‘Teufel’ nimmt, der sich Faust von außen her als Anderer entgegensetzt. Er ist eine Wesensdimension Fausts selbst. Fausts ‘Disputation’ mit Mephisto ist die Figuration eines inneren Prozesses, in dem er sich dieser seiner anderen, ‘mephistophelischen’ Wesensdimension bewußt wird (Schmidt, 2001, p. 122).⁶³

⁶¹ “A verdade não é suficiente para os ‘homens milagrosos’, ou seja, aqueles que se sentem chamados a realizar ou experienciar ‘milagres’ ou coisas grandiosas ou espantosas. Portanto, Mefisto não corre nenhum perigo ao revelar algo ‘razoável’ a Fausto ou ao Imperador: ele pode contar firmemente com que eles o ignorem (como faz o Imperador nesta cena) ou o rejeitem (como faz Fausto na cozinha da bruxa [cf. vv. 2362-64]). Pois seu desejo de ser enganado possa ser confiado com segurança. O ‘desejo pela ilusão’ é mais poderoso do que o ‘impulso pela verdade.’” [Tradução nossa]

⁶² “Raramente ele próprio faz o mal; antes cria oportunidades para que os homens sejam tentados a fazer um uso errado de sua razão” [Tradução nossa]

⁶³ “Novamente, o significado desta autocaracterização só pode ser explorado, quando não se entende Mefisto como um ‘diabo’ mitológico externo que se opõe a Fausto de fora como um Outro. Ele é uma dimensão essencial do próprio Fausto. A ‘disputa’ de Fausto com Mefisto é a figuração de um processo interno no qual ele toma consciência desta outra dimensão ‘mefistofélica’ de seu ser.” [Tradução nossa]

Dessa forma, entende-se que a luta entre as duas almas no peito de Fausto é essencial para a determinação do fim do protagonista, ao mesmo tempo em que se mostra como será difícil contar com algo “intuitivo” e que, possivelmente, reside no caráter de Fausto, uma vez que há um sujeito cindido, fragmentado. Se pudermos relacionar a aspiração a Mefistófeles, logo entendemos que essa jamais poderia se desvanecer, uma vez que o diabo é a personagem que nunca esquece⁶⁴ (e assim nunca se esquece de alimentar esse lado de Fausto). Por meio da figura de Mefisto, portanto, o protagonista aprofunda-se na *ars oblivionis* e esquece-se mesmo de suas mais recentes aventuras, a fim de concretizar a sua nova aspiração e buscar a plenitude distorcida proposta por Mefisto.

Os aspectos aqui explorados que designam Mefisto encontrar-se-ão também nas cenas analisadas a seguir. Procurou-se introduzir o esquecimento em *Fausto* a partir dessas três primeiras seções e delinear os aspectos do olvido que parecem mais se destacar no drama de Goethe. Também a introdução, ainda que breve, à figura de Mefistófeles será um auxílio para que possamos compreender seu papel nessas cenas em relação ao esquecimento - a complexidade desse personagem e seu caráter plural não encontram espaço e tempo para serem aqui explorados.

2. O esquecimento na primeira parte de *Fausto*

2.1. Cena “Noite”

Na primeira cena terrena, “Noite”, Fausto encontra-se em um profundo desespero, desilusão e desesperança. Até mesmo uma alusão ao suicídio é feita como solução à sua dor:

Como em soturna mata a lua o alvor reflete?/ Vidro único, precioso, eu te saúdo!/ Reverente te empunho; em teu conteúdo/ Do gênio humano exalto a arte e o labor./ Substância, tu, do sono fluido grato./ De todas as letais virtudes almo extrato./ Hoje a teu mestre outorga o teu favor!/ Para ti olho, e a dor vai se aliviando. (v. 689 - 696)

Dessa forma, a decepção com seus anos de estudo se faz aparente, como nota Schöne:

Wohl erscheint Faust mit seiner enttäuschten, verzweifelten Abkehr von aller Schulwissenschaft, seinem Ausstieg aus der akademischen Lehre, seiner Hinwendung zur ‘alternativen Wissenschaft’ der Magie als Identifikationsfigur: als Wortführer einer Generation (jeder Generation), die sich der *lebendigen Natur* entfremdet und von einer unmittelbaren Erfahrung des Lebens ausgeschlossen fühlt; die, um die *Menschen zu bessern und zu bekehren*,

⁶⁴ É dessa maneira que Weinrich designa Mefisto em seu artigo já citado, chamado “*Fausts Forgetting*”.

aus erstickendem *Urväter Hausrat* und steriler Gelehrsamkeit, aus einem in Konvention erstarrten, verkürzten Leben auszubrechen sucht ins Ganze, Große und Wahre (2017, p. 207)⁶⁵.

O conhecimento e a ciência acadêmicos são tidos por Fausto como insuficientes para o verdadeiro e profundo entendimento da vida e do universo, pois o protagonista deseja um conhecimento inacessível ao ser humano, ou seja, que não é alcançado pela erudição. Portanto, em sua desilusão e em sua insatisfação, o pactuário ensaia suicídio.

Tal movimento é no entanto interrompido pelo dobre dos sinos que comemoram a Páscoa. Os sinos, embora contenham uma mensagem de fé transmitida também pelo coro, acabam por tocar Fausto a partir do tom nostálgico que é imposto, uma vez que a ele falta tal fé: “Ouço a mensagem, sim, falta-me a fé, no entanto;” (v. 765). Eles conectam Fausto ao seu passado, ao evocarem sua juventude: “Contudo, àquele som afeito desde a infância,/ Hoje também, me traz de volta à vida.” (v. 769-770). O protagonista, então, lembra-se, por meio do dobre dos sinos, do sentimento de infância. Essa memória seria considerada episódica, uma vez que remete a uma época da vida de Fausto e ocorre de forma associativa, pois ela não vem de modo espontâneo. A recordação é como que despertada, ela emerge, é introduzida pelo tilintar, que funciona como uma espécie de possibilitador da memória. Pode-se dizer, então, que a figura dos sinos acaba por guardar em si memórias de Fausto, que vêm à tona quando o dobre se faz ouvir. Os sinos são portanto associados ao sentimento de infância.

Por meio desses versos, pode-se observar dois aspectos da memória. O primeiro é a função transformadora em Fausto, que, a partir de agora, possui novamente vontade de viver. O segundo é a força ativa da memória, que se configura como sujeito do verbo reter, *zurückhalten*. Se a canção, antes, anunciava os jogos lúdicos da infância, agora a memória daquela impede Fausto de se suicidar por meio desse sentimento infantil, de modo que este realmente tenha sido presentificado, trazido do passado: “Dies Lied **verkündete** der Jugend muntere Spiele” (v. 779) e “Erinnrung hält mich **nun** mit kindlichem Gefühle” (v. 781)⁶⁶ (grifos meus). A memória, nesse sentido, está tão próxima de Fausto que significa vida e concede vida ao protagonista, desiludido e sem razão para viver. Isto é, “die Erinnerung ist nicht

⁶⁵ “Fausto, com sua renúncia decepcionada e desesperada de toda ciência acadêmica, seu abandono do ensino acadêmico, sua volta à ‘ciência alternativa’ da magia, aparece como uma figura de identificação: como porta-voz de uma geração (qualquer geração) que se sente alienada da *natureza viva* e excluída de uma experiência imediata de vida; que, a fim de *melhorar e converter as pessoas*, procura romper da *domesticidade primordial sufocante* e a erudição estéril, de uma vida curta congelada em convenção, para o todo, o grande e o verdadeiro.” [Tradução nossa]

⁶⁶ “Contudo, àquele som afeito desde a infância,/ Hoje também, me traz de volta à vida.” e “Antigamente a aura do amor divino”, respectivamente.

sentimentalisch = passiv, sondern weckend. Ein *Vertrauen*, welches *letztlich* Gottvertrauen ist, welches an das ‘Wunder’ ‘glaubt’, rettet ihn” (Stöcklein, 1974, p. 342)⁶⁷.

Die Botschaft hör’ ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;/ Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind./ Woher die holde Nachricht tönt;/ Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,/ Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben./ Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß/ Auf mich herab, in ernster Sabbatstille;/ Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,/ Und ein Gebet war brünstiger Genuß;/ Ein unbegreiflich holdes Sehnen/ Trieb mich, durch Wald und Wiesen hinzugehn,/ Und unter tausend heißen Tränen/ Fühlt’ ich mir eine Welt entstehn./ Dies Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,/ Der Frühlingsfeier freies Glück;/ Erinnerung hält mich nun mit kindlichem Gefühle/ Vom letzten, ersten Schritt zurück./ O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!/ Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder! (v. 765-784)⁶⁸

Os versos estão no passado e há uma clara demarcação do antes e do agora (por meio do *sonst* e do *nun*), enfatizando o quão longe Fausto se encontra desse passado e a extensão de sua desilusão. Mas, mesmo assim, sua força não só traz Fausto de volta à vida como também se concretiza por meio do “ânimo infantil” (v. 781), estando este presente, como uma espécie de resquício daquilo que o som dos sinos despertou nele. A diferença entre o antes e o agora é crucial para que se possa relacionar a juventude que o sino ressoa ao processo de rejuvenescimento pelo qual o protagonista passará na cena “Cozinha da bruxa”. Em contraste com o quarto gótico e até com a noite ela mesma, que faz um contraponto, por exemplo, à claridade presente no “Prólogo no céu”, a memória do sentimento da juventude se relaciona ao ar livre e à primavera.

O som dos sinos evoca a religiosidade juvenil de Fausto, sua fé que está relacionada à natureza e a uma visão de mundo, distante, porém ansiada pelo protagonista, como os versos 773 a 778 mostram acima. A memória, nesta cena, aparece por meio dessas canções doces, “*süßen Himmelslieder*”, e faz com que a terra tenha Fausto de volta, mas, ao mesmo tempo, ela revela algo irremediavelmente perdido. O pactuário não pode mais

⁶⁷ “A memória não é sentimental = passiva, mas despertadora. Uma confiança que é, em última análise, a confiança em Deus, que ‘acredita’ no ‘milagre’, o salva” [Tradução nossa]

⁶⁸ “Ouço a mensagem, sim, falta-me a fé, no entanto;/ É da fé o milagre o filho preferido./ Não ousou alar-me a essa órbita subida,/ Donde vibra a alma ressonância;/ Contudo, àquele som afeito desde a infância,/ Hoje também, me traz de volta à vida./ Antigamente a aura do amor divino/ Vinha envolver-me no sabático repouso;/ Tão pressagioso, então, soava o tanger do sino,/ E era uma prece encanto fervoroso;/ A andar por vales e vertentes./ Saudade estranha me impelia,/ E entre mil lágrimas ferventes/ Um mundo novo me surgia./ Trazia esse cantar gentil/ Folgas da adolescência, a primavera suave;/ Põem-me as recordações, com ânimo infantil,/ Hoje, ao supremo passo, entrave./ Ressoai, ó doces saudações do Além!/ Jorra do meu pranto, a terra me retém!”

⁶⁹ “Tão pressagioso, então, soava o tanger do sino,/ E era uma prece encanto fervoroso;/ A andar por vales e vertentes./ Saudade estranha me impelia,/ E entre mil lágrimas ferventes/ Um mundo novo me surgia.”

voltar aos seus anos pueris. Desse modo, estabelece-se a “dor do retorno” contida etimologicamente na palavra “nostalgia”.

Além disso, a nostalgia, estipulada por meio das imagens da infância, pode introduzir outra reflexão sobre tal memória. Esta, como portadora de vida, sugere talvez que a solução para o estado de ânimo de Fausto seja um apagamento de suas desilusões. Ou seja, é necessário que as decepções e os desapontamentos sejam esquecidos. Assim, propõe-se que a memória e o esquecimento estejam relacionados à própria questão existencial desenvolvida ao longo de *Fausto*. Isso acontece, pois, ainda conforme Stöcklein, a cena “Noite” desvela a desarmonia do interior do protagonista com o mundo:

Der Mensch richtet sich auf die Maßstäbe der Welt ein, statt daß er, seine eigensten höchsten Empfindungen bewahrend, die Welt an diesen Maßstäben mæße. (Disharmonie von Innen und Welt: Lieblingsthema Goethes!) Bei den billigeren Genüssen, bei der Sicherung der auskömmlichen Existenz, bei etwas Geltung, bei diesem ‘Guten der Welt’ pflegt sich der Mensch zu beruhigen; mit einem harten oder wehmütigen Lächeln verabschiedet er die ‘Jugendillusionen’ (Stöcklein, 1974, p. 329).⁷⁰

Nesse sentido, a memória do sentimento da infância, que aparece acompanhada das lágrimas como força vivificadora, indica as posturas em relação à vida que, com o tempo, são vencidas. Pode-se pensar, então, que Fausto pretende recuperar uma certa atitude da juventude, bem como uma determinada perspectiva que não seja carregada de desilusões e desapontamentos. A memória apresenta um outro, anterior modo de viver, contrastado com a realização do estado insatisfatório de sua vida - que, segundo Stöcklein, constitui-se da *Aprensão*, *Sorge*, oposta à fonte de força vital, *quellenden Lebenskraft* presente na rememoração (1974, p. 338). Essa providenciaria também uma espécie de “rejuvenescimento instantâneo” por meio da lágrima: “Weinen ist eine Kraft aus der Jugend der Seele. (Immer ist es unter Tränen - diesem Ausdruck umschmelzender Kraft -, daß eine lang verleugnete Wesenschicht des Innern wieder mächtig wird)” (Stöcklein, 1974, p. 340)⁷¹.

O rejuvenescimento, mesmo que venha da memória, como Stöcklein disse, conteria essa fonte de força restauradora, que nos concede valores, sentimentos e posturas perdidas ao longo da vida. Esse processo ainda nos possibilitaria o esquecimento das desilusões pelas quais

⁷⁰ “O homem se ajusta aos padrões do mundo, em vez de, preservando seus próprios sentimentos mais elevados, medir o mundo por esses padrões. (Desarmonia do interior e do mundo: o tema favorito de Goethe!) Com os prazeres mais baratos, com a garantia de uma existência suficiente, com um pouco de prestígio, com este ‘bem do mundo’, o homem costuma se acalmar; com um sorriso duro ou melancólico ele se despede das ‘ilusões da juventude’.” [Tradução nossa]

⁷¹ “Chorar é um poder da juventude da alma. (É sempre sob lágrimas - esta expressão de poder derretido - que uma longa camada negada do ser interior se torna novamente poderosa).” [Tradução nossa]

Fausto passa e que culminam em seu estado de ânimo no início dessa cena, pois tornar-se jovem seria um esquecer-se das angústias do Fausto idoso. A juventude, portanto, seria a fonte de vida, mas de uma vida ainda tenra:

‘Verjüngen’ bedeutet, daß eben jenes junge, zarte Wesen in ihm wieder lebensbestimmend werden könne, daß jenes ehrfürchtig-demütig liebende Ich in ihm, jenes kindlich Unverkrustete, vertrauensvoll Liebefähige, vom Staube der Erfahrung Unverärgerte, jener weich entwicklungsfähige Keim wachsen und zur lebenstragenden Kraft werden könne”(Stöcklein, 1974, p. 342)⁷².

Assim, uma das cenas mais emblemáticas que representa a memória na primeira parte pode ser entendida como portadora do desejo do esquecimento - o esquecimento de tais desilusões, o desejo de retornar a um estado anterior, que não conhecia o desespero e a desesperança que Fausto apresentou no início dessa cena. Dessa forma, podemos entender que a memória já apontaria para o anseio de um novo começo, assim como será a função do esquecimento na primeira cena da segunda parte. Tanto a memória quanto o esquecimento até aqui vistos seriam como promessas: estão em apostas, sejam demoníacas, seja de um novo começo ou de uma transformação. Para além disso, há, nessa cena, uma oposição entre a desilusão, advinda de experiências, e a fé, que a memória do sentimento de infância traz. Assim, o esquecimento começa a se relacionar com uma resistência em fazer certas experiências conectadas às desilusões, que, no entanto, podem ser formadoras de uma identidade.

Será interessante notar até que medida esse recomeço é possível e até que ponto essa “fonte de força de vida” estabelecerá uma nova “trena” com a qual Fausto mede o mundo. O seu novo começo permitiria que ele vivesse de outro modo e não mais se encontrasse perdido e desiludido, configurando, portanto, o esquecimento como o poder de “vida continuada” (*Weiterleben*, para utilizar o termo que Adorno usa em seu ensaio “Sobre a cena final de *Fausto*” (1981, p. 137)), como se concretizará na cena “Cozinha da bruxa”.

Na cena seguinte, “Diante da porta da cidade”, o passado é novamente lembrado. Também nesse momento Fausto não se lembra espontaneamente, mas sim é lembrado do passado por meio do velho camponês ao descrever o protagonista e seu pai como heróis que combateram a peste (v. 993-1008). Existe aqui a prova de que a memória não necessariamente carrega uma “verdade”, pois Fausto, após ficar sozinho com Wagner, esclarece que ele e seu pai não salvaram muitos da peste, mas, pelo contrário, mataram com um remédio que não

⁷² “‘Rejuvenescer’ significa que aquele ser muito jovem e terno nele pode se tornar novamente determinado pela vida, que aquele eu reverente, humilde, amoroso nele, aquele eu infantil, sem anciloses, capaz de amar com confiança, sem estar raivoso pelo pó da experiência, que aquela semente macia capaz de se desenvolver pode crescer e se tornar uma força portadora de vida.” [Tradução nossa]

funcionava (v. 1022-1055). Para o pactuário, sua memória do passado torna-se uma representação muito mais acurada dos fatos do que a do resto dos moradores da cidade. Fausto descreve a si mesmo e a seu pai com palavras duras (“(...) devo eu ver, sereno,/Que honram os torpes homicidas.” (v. 1055), desvelando o que fizeram e o que representaram para a cidade, cujos moradores, por sua vez, consideraram o comportamento de modo heroico que trouxe a salvação da peste.

Também na Tragédia de Gretchen poderemos encontrar a memória pareada com a amada do pactuário. No que diz respeito à imagem de Gretchen, personagem que se ligará à memória durante o drama, é interessante notar como os sinos tocados no domingo de Páscoa também nela ressoam. Isso ocorre, pois Gretchen não só será descrita como infantil (“Beim Himmel, dieses Kind ist schön!” (v. 2609)), inocente e ingênua, mas também terá a fé de que Fausto, apesar de se lembrar, já havia perdido. Talvez, assim, possamos estreitar os laços que a personagem de Gretchen possui com o mundo infantil e da inocência - esse, para Fausto, já ausente, perdido: “— [Gretchen] o atraí antes de mais nada como símbolo de tudo o que de mais belo ele havia abandonado e perdido no mundo. Ele se deixa enfeitiçar por sua inocência infantil, sua simplicidade provinciana, sua humildade cristã” (Berman, 1986, p. 52).

2.2. A Tragédia de Gretchen

2.2.1. A experiência em *Fausto*

Como já se mencionou, a cena “A cozinha da bruxa” modificará a identidade de Fausto, que rejuvenesce uma geração, cerca de 30 anos, e agora é apresentado como um homem do mundo, um nobre e não mais como um erudito (Weinrich, 1994, p. 283). Para Weinrich, isso já configura o ato de esquecer a antiga vida, principalmente levando em conta a importância do traço de erudição do protagonista, uma vez que a primeira parte da obra, é, muitas vezes, designada de “Tragédia do Conhecimento”. Nesse caso, o esquecimento não vem propriamente de Fausto, mas sim é entregue a ele por meio da magia.

O teórico ainda aponta para o esquecimento em torno da Tragédia de Gretchen. Ele se encontraria, primeiramente, nas promessas de amor de Fausto (“Ich bin ihr nah, und wär’ ich noch so fern,/ Ich kann sie nie vergessen, nie verlieren” (v. 3332-3333)⁷³), que Gretchen sabia estarem passíveis de cair no esquecimento: “Ja, aus den Augen aus dem Sinn!” (v. 3096)⁷⁴

⁷³ “Dela estou perto, e ao longe, aonde eu me for,/ Jamais posso olvidar, jamais perder-lhe o encanto;”

⁷⁴ “Longe da vista, sim! e longe mais da mente!”

(Weinrich, 1994, p. 285). Se Mefistófeles, com a intenção de oferecer o prazer sexual, direciona Fausto a uma experiência amorosa mais profunda, é interessante pensar que, no verso de Gretchen, o amor significaria um não-esquecimento, ou seja, perduraria na mente de quem ama, mesmo estando longe dos olhos. A discrepância entre o amor e os termos do pacto, cuja proposta é sempre colocar um objeto de desejo perante a atenção a todo instante, esquecendo-se do que veio anteriormente, reforçará no *Fausto I* que esquecer significa destituir de importância, ignorar, como já vimos na Introdução.

Para compreender o estado de espírito de Fausto, podemos, em um primeiro momento, pensar na cena “Floresta e Gruta”, que possui como cenário a natureza. Antes de chegar nesta cena, sabemos que o protagonista, em suas aspirações infundáveis, decide-se por conquistar Gretchen, quem ele deseja fervorosamente. Apesar de demandar a moça quase de imediato a Mefisto (v.2638), sabemos que este, por não ter muitas influências sobre ela, começa um jogo de sedução. Por mais que o diabo tenha como objetivo um amor de teor sexual, Fausto parece experimentar um amor um tanto mais profundo. Assim, em meio à natureza, Fausto atribui ao *Erhabner Geist* essa nova experiência, sendo este, então, não só quem providencia a união do eu de Fausto com a natureza: “Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,/ Kraft, sie zu fühlen, zu genießen (...)” (v. 3220-3221)⁷⁵, mas também proporciona uma revelação interna, cujo afloramento parece ser orgânico e também dependente da natureza e de sua contemplação:

Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst/ Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust/
Geheime tiefe Wunder öffnen sich./ Und steigt vor meinem Blick der reine Mond/ Besänftigend
herüber, schweben mir/ Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch/ Der Vorwelt silberne
Gestalten auf/ Und lindern der Betrachtung strenge Lust. (v. 3232-3239)⁷⁶

Se o espírito concede tudo isso a Fausto, é necessário entender sua conexão com os acontecimentos até então desenrolados na tragédia. Assim, Hans Jaeger pergunta-se: “Was hat Faust - außer Mephistopheles als Begleiter - geschenkt bekommen, welche Gabe ist ihm zwischen der Beschwörung des Erdgeists und der Szene ‘Wald und Höhle’ zuteil geworden?” (Jaeger, 1974, p. 431)⁷⁷. Ainda segundo o autor, a resposta estaria no amor de Gretchen, que foi concedido a Fausto, não com violência, mas como um presente.

⁷⁵ “Por reino deste-me a infinita natureza,/ E forças para senti-la, penetrá-la.”

⁷⁶ “Então me levas à tranquila gruta,/ Revelas-me a mim mesmo, e misteriosos/ Prodígios se abrem dentro do meu peito./ E suavizante, ala-se-me ante o olhar/ A lua límpida: flutuantes surgem/ Das rochas úmidas, do argênteo bosque,/ Alvas visões de antanho, a mitigar/ O gozo austero da contemplação.”

⁷⁷ “Que presente foi dado a Fausto - além de Mefistófeles como companheiro - entre a convocação do espírito terrestre e a cena da ‘Floresta e gruta’?” [Tradução nossa]

Contraposto, ainda, à contemplação e ao espírito que a Fausto concedeu tudo, está Mefisto: “(...) Du gabst zu dieser Wonne,/ Die mich den Göttern nah und näher bringst,/ Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr/ Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,/ Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts,/ Mit einem Worthauch, deine Gabe wandelt” (v. 3241-3246)⁷⁸, de modo a acentuar ainda mais a discrepância entre o estado de ânimo de ambos e os termos do pacto que até agora condicionavam a ação e seu ritmo. Isso evidencia-se também pela equiparação das palavras *Genuß* e *Wonne*, como aponta Albrecht Schöne: “*Genuß* scheint identisch mit der *Wonne*, welche Faust im einsamen *Königreich* der Natur erfährt, und steht im ständigen Widerstreit mit der von Mephisto angestachelten *Begierde*, das Mädchen allererst zu besitzen” (2017, p. 316)⁷⁹.

Mefistófeles, quando torna a aparecer, opõe-se de forma mais expressiva a Fausto, não só metricamente, como comenta Schöne (2017, p. 313), mas também no que diz respeito à natureza e à contemplação: “Was hast du da in Höhlen, Felsenritzen/ Dich wie ein Schuhu zu versitzen?” (v. 3272-3273)⁸⁰. Assim, percebe-se a influência negativa de Mefisto ante o amor experienciado por Fausto, que também é uma nova força de vida (“Verstehst du, was für neue Lebenskraft/ Mir dieser Wandel in der Öde schafft?” (v. 3278-3279)⁸¹), e sua “função reducionista” que foi discorrida anteriormente sob as formulações de Jochen Schmidt. Equiparar-se-ia essa nova força de vida, oriunda do amor, então, àquela patente manifestada por meio da memória da infância e da juventude, ainda livres de desilusão?

Existe, nesse sentido, uma espécie de pausa no monólogo, cujas duas partes são ligadas por meio da temática do amor (Jaeger, 1974, p. 432), para que Fausto possa dar espaço à contemplação e ao sentimento de harmonia. Os versos evidenciam tal transformação, que o protagonista depois explicita em seu diálogo com Mefisto, enquanto este entende que o pactuário, pelo contrário, continua o mesmo: “Dir steckt der Doktor noch im Leib” (v. 3277)⁸², pois aquele confere a contemplação da natureza de Fausto ao seu antigo eu, erudito e doutor, que estaria ainda em seu corpo. Poder-se-ia atribuir o contraste entre os dois personagens à diferença da percepção de mundo de ambos, ou, como diria Schmidt, à alma cindida de Fausto, principalmente no que diz respeito ao amor, pois tal diferença faria com que fosse impossível

⁷⁸ “(...)A esse êxtase/ Que mais e mais dos deuses me aproxima,/ Juntaste o companheiro que não posso/ Já dispensar, embora, com insolência,/ Me avilte ante mim próprio, e um mero bafo seu/ Reduza as tuas dádivas a nada.”

⁷⁹ “O *prazer* parece ser idêntico ao *deleite* das experiências de Fausto no *reino solitário da natureza*, e está em constante conflito com o *desejo* incitado por Mefisto de em primeiro lugar possuir a garota.” [Tradução nossa]

⁸⁰ “Porque é que em mata, rocha e gruta suja,/ Te enterras como uma coruja?”

⁸¹ “Não vês que vida nova, que energia,/ O andar na solidão me cria?”

⁸² “Anda-te ainda o doutor nos ossos.”

para Mefistófeles entender a magnitude do sentimento do protagonista, que, a seu ver, deveria estar restringido (ou melhor, reduzido) apenas ao desejo sexual por Gretchen e não se desenvolver em um nobre amor. Isso é exemplificado a partir do contraste entre os pares Mefisto e Martha e Fausto e Gretchen na cena “Jardim” (v.3074-3100).

Os termos do pacto encontram-se subjugados e pode-se pensar que, neste momento, Fausto poderia perder a aposta: “Aber hat er [Faust] sie [die Worte: ‘Verweile doch! du bist so schön!'] in Augenblicken friedvoller Kontemplation wie in ‘Wald und Höhle’, im Glück über Gretchens Liebe (...) nicht gefühlt?” (Hohlfeld, 1974, p. 407)⁸³. Hohlfeld esclarece, nessa mesma página, que muitos críticos não veem o desejo de parar o momento ou veem fatores como “premonições más” ou uma “consciência com culpa” como aqueles que atrapalham o momento de paz e satisfação. De fato, a cena “Floresta e Gruta” demonstra o conflito interior de Fausto estruturalmente, pois é dividida em duas partes, na qual o ser que não pode ser satisfeito é exposto tanto quanto o ser apaixonado. Talvez possamos emprestar de Erich Heller uma explicação para que Fausto não tenha perdido a aposta, uma vez que o teórico atribui a Mefisto o fato de que, devido à sua própria natureza, a personagem jamais saberia algo sobre a paz e o amor para entender que Fausto talvez tenha alcançado o momento em que deseja parar (1971, p. 44).

Provavelmente, um dos motivos pelos quais o monólogo de Fausto deixe a forte impressão de que a personagem tenha, de fato, alcançado uma união com o mundo, estado tão diferente do qual se encontrava na cena “Noite”, e tenha sofrido uma transformação por meio do amor de Gretchen, seria a espécie de harmonia estabelecida entre o “eu” de seu monólogo e a natureza⁸⁴. Nesse sentido, é interessante notar a semelhança entre “Floresta e Gruta” e as cenas que se passam no jardim de Martha e que correspondem à conquista e ao início da relação amorosa. Tal semelhança se dá por meio da ligação entre o amor e a natureza. Segundo Hans Jaeger, nessa cena, desvela-se a concepção religiosa de Goethe justamente por meio da conexão entre o amor e a natureza (e a harmonia entre ambas):

Die Ähnlichkeit zwischen Fausts Pantheismus in der Katechismusszene und der des Monolog in ‘Wald und Höhle’ ist von anderen dargelegt worden, am nachdrücklichsten von Beutler, wie bereits bemerkt worden ist. (...) In beiden Szenen ist der Grund, in dem Fausts Pantheismus wurzelt, die Liebe (Jaeger, 1974, p. 438).⁸⁵

⁸³ “Mas será que ele [Fausto] não as sentiu [as palavras: ‘Oh para! és tão formoso!'] em momentos de contemplação pacífica, como em ‘Floresta e gruta’, na felicidade pelo amor de Gretchen (...)?”

⁸⁴ Também aqui o sujeito cindido de Fausto será expressado a partir de imagens da Natureza, especificamente a de uma cachoeira.

⁸⁵ “A semelhança entre o panteísmo de Fausto no cenário do catecismo e o do monólogo em ‘Floresta e gruta’ foi exposta por outros, mais enfaticamente por Beutler, como já foi notado. (...) Em ambas as cenas, a base, na qual o panteísmo de Fausto está enraizado, é o amor.” [Tradução nossa]

A natureza, ao longo da primeira parte, expressará o estado de espírito da personagem (Domke, 2013, p. 46) e parece se abrir a ele por meio do amor. Sobre isso, Albrecht Schöne, em seus comentários, também formula:

Tatsächlich spricht hier ja nicht mehr der titanisch Vermessene, der sich mit der Gewalt der Magie den Zugang in eine *unendliche Natur* zu erzwingen suchte, sondern ein kontemplativ an die *herrliche Natur* Hingebener. Fausts Dankgebet (*du gabst mir - Vergönnest mir - lehrst mich - führst mich - zeigst mich mir selbst*) zeigt den ganz in die umgreifende Natur Einbezogenen mit sich selbst befriedet. Eine von der hier gar nicht genannten Margarete ermöglichte, durch die verwandelnde Liebe ausgelöste Wandlung Fausts? In Tobler/Goethes 1782/83 gedrucktem Prosahymnus über *Die Natur* heißt es: ‘Ihre Krone ist die Liebe. Nur durch sie kommt man ihr nahe. Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen und alles will sich verschlingen. Sie hat alles isoliert um alles zusammen zu ziehen. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos’ (FA I 25,13) (2017, p. 314).⁸⁶

O amor, portanto, é essencial para que o lado titânico de Fausto seja, por falta de palavra melhor, suprimido ou vencido. Isto é, Fausto não se adianta incessantemente para frente, mas, ao invés disso, volta o seu olhar ao amor que está distante dele. Não se pode dizer, na cena “Floresta e Gruta”, que o amor já pertence ao seu passado ou que aqui há uma memória de Gretchen. Mas está em discussão uma possível transformação - causada pelo encontro amoroso - que perdura. Desse modo, entendemos que a insistência da imagem de Gretchen na cena “Floresta e Gruta”, que acaba, segundo nota de Mazzari, por se misturar com aquela vista na cozinha da Bruxa (“Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer/ Nach jenem schönen Bild geschäftig an./ So tauml’ ich von Begierde zu Genuß,/ Und im Genuß verschmacht’ ich nach Begierde” (v. 3247-3250)⁸⁷) aponta para algo que subjuga os termos do pacto ao parecer possuir mais profundidade do que uma aspiração atordoante que visava um encontro somente sexual. Se o olhar de Fausto volta, de certa forma, para uma imagem específica, a de Gretchen, uma vez mais, não só a aposta está em risco, como dizem Hans Jaeger e Schöne acerca dessa cena, mas também se percebe uma experiência, expressa na transformação do pactuário, talvez forte e profunda o suficiente para enfraquecer a força do esquecimento.

⁸⁶ “De fato, não é mais o homem titânico e presunçoso que tenta forçar seu caminho para uma *natureza infinita* com o poder da magia que está falando aqui, mas um homem contemplativo que se dedica à *natureza magnífica*. A oração de ação de graças de Fausto (*tu me deste - me dás - me ensinas - me conduzes - me mostras a mim mesmo*) mostra aquele que está completamente integrado na natureza abrangente satisfeito consigo mesmo. Uma transformação de Fausto tornada possível por Margaret, que não é mencionada aqui, e desencadeada pelo amor transformador? No hino em prosa de Tobler/Goethe sobre *a Natureza*, impresso em 1782/83, diz: ‘Sua coroa é amor. Somente através deste se pode chegar perto dela. Ela faz abismos entre todos os seres e tudo quer se entrelaçar. Ela isolou tudo para juntar tudo. Por meio de algumas correntes do copo do amor que ela compensa com uma vida inteira de esforço’.” [Tradução nossa]

⁸⁷ “Fomenta-me no peito intenso fogo/ Que por aquela linda imagem arde./ E assim, baqueio do desejo ao gozo,/ E no gozo arfo, a ansiar pelo desejo.”

Esses elementos parecem desafiar a condição imposta pelo pacto-aposta e alcançar o cerne da subjetividade e da identidade do protagonista que experienciaria, então, uma espécie de transformação em si. Ao mesmo tempo, isso só faz fortalecer a tensão do ser cindido de Fausto que, ao parar, perderia a aposta e sua alma, como também é expresso a partir do monólogo nessa cena, pois apesar do amor e da afirmação de que nunca irá esquecer Gretchen, Fausto também reconhece a impossibilidade do amor de ambos, impulsionada pela alma que sempre aspira do protagonista: “Fühl' ich nicht immer ihre Not?/ Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?/ Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,/ (...)?” (v. 3347-3349)⁸⁸. No entanto, para além da aspiração implacável, parece que não há como operar fora dos termos impostos no pacto, assim Fausto sabe que suas ações atingirão Gretchen:

Und ich, der Gottverhaßte,/ Hatte nicht genug,/ Daß ich die Felsen faßte/ Und sie zu Trümmern schlug!/
Sie, ihren Frieden mußst' ich untergraben!/
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!/
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!/
Was muß geschehn, mag's gleich geschehen!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen/
Und sie mit mir zugrunde gehn! (v. 3356-3365)⁸⁹

Sobre isso, para Schmidt, “demnach erscheint Faust nicht als herzloser Verführer, der an Gretchen keinen liebenden Anteil nimmt. Im Gegenteil, er fühlt ihre Not und leidet mit, und trotzdem kann er nicht anders in Goethes Konzeption” (Schmidt, 2001, p. 173)⁹⁰. Assim, ainda conforme Schmidt, é expressa a questão existencial de Fausto por meio de uma cisão entre sentir (*Empfinden*) e conduta (*Verhalten*). Mefisto lembra Fausto de que está em fuga, não pode parar: “Was soll es denn? Sie meint, du seist entflohn,/ Und halb und halb bist du es schon” (v. 3330-3331)⁹¹. Fausto, apesar de amar Gretchen, já sabe que a levará em ruínas. Ele descreve-se, então, como uma cachoeira, cuja força não só desvela um teor erótico na cena, como também seu poder destrutivo - que arruinará a vida da amada (v.3350).

Nessa cena, pode-se falar de um desejo por Gretchen e não de uma memória que de fato surge de Fausto. No entanto, desvela-se como a aspiração, quando ainda não concretizada, fixa-se na mente do protagonista, opondo-se, de certa forma, a um esquecer imediato. Essa seria talvez uma diferença crucial entre tal aspiração que se liga ao amor e que se forma de uma

⁸⁸ “Não lhe verei sempre a aflição?/ Não sou eu o sem lar, a alma erradia e brava,/ O monstro sem descanso e ofício,/ (...)?”.

⁸⁹ “E a mim, pária em degredo,/ Não bastou que agarrasse/ Penhascos e rochedo,/ E que os despedaçasse?/ Fui arruiná-la, a ela, à sua paz!/ Tu, esta vítima exigiste, Satanás/ À ardente espera, põe, demônio, fim!/ O que há de ser, logo aconteça!/ Possa ruir seu destino sobre mim,/ E que comigo ela pereça!”

⁹⁰ “Assim, Fausto não aparece como um sedutor sem coração que não se interessa amorosamente por Gretchen. Pelo contrário, ele sente a angústia dela e sofre em conjunto, mas não pode agir diferente na concepção de Goethe.” [Tradução nossa]

⁹¹ “Mas que é que tens? pensa que em fuga estás,/ E mais ou menos é isso, aliás.”

relação construída e uma aspiração que é logo esquecida sem sequer ser concretizada, como nos mostra o desejo de construir um belvedere no quinto ato da segunda parte. Para além disso, a possível transformação que o amor de Gretchen concede ao personagem nos faz abordar o tema da experiência no *Fausto*.

Como exemplo de uma experiência, podemos pensar na cena “Na Fonte”, em que, ao ouvir como tratavam Bárbara, uma moça que ficou grávida fora do casamento, Gretchen reflete sobre suas próprias ações antes de ter vivido seu amor com Fausto, arrependendo-se de como agiu: “Wie konnt’ ich sonst so tapfer schmälern,/ Wenn tät ein armes Mägdlein fehlen!” (v. 3577 - 3578)⁹². Entendemos que houve uma experiência formativa que transformou Gretchen, já que, agora, com mais experiências, ela pode ter outra compreensão da situação. Quando comparamos essa personagem com o esquecido Fausto, compreendemos que sua questão existencial colabora para o modo como o olvido funciona, pois, se por um lado, Fausto encontra-se em meio a “ese inconsciente ir en pos de actividades siempre nuevas”⁹³ (Galle, 2009, p.44), também notamos sua consciência moral na cena “Floresta e Gruta”, quando ele entende que destruirá a vida de Gretchen:

Si Fausto, en la escena “Bosque y caverna”, aún duda en consumir la seducción de Margarita, es porque él, como le propone Mefisto, no puede completar la lógica de acción del *libertino* sin que ella entre en conflicto con su sujeto, que argumenta en términos morales. Cuando, finalmente, se decide a actuar, es consciente del carácter delictivo de su acción, y aguarda las consecuencias (cf. vv. 3364s.). Existe, pues, una conciencia de que no es posible justificar las consecuencias, el sujeto sabe acerca de la necesidad de asumir todos esos actos, sin poder imputarlos a una coacción externa. No se actúa a ciegas, sino que se proyecta la propia identidad y la propia acción al futuro⁹⁴ (Galle, 2009, p.42).

No entanto, observamos Fausto colocar a culpa pelo destino de Gretchen em Mefisto na cena “Dia Sombrio - Campo”. É impossível dizer se Fausto de fato esqueceu que, na cena “Floresta e Gruta”, suas ações foram relacionadas às possíveis consequências, ou se a personagem simplesmente não pode suportar o peso da culpa que então é reprimida. Mesmo assim, entendemos como, se por um lado Fausto refletiu, por outro lado existe algo da

⁹² “Quão rija era antes a ira minha,/ Se errava alguma pobrezinha!”

⁹³ “Esse inconsciente ir em busca de atividades sempre novas.” [Tradução nossa]

⁹⁴ “Se Fausto, na cena “Floresta e Gruta”, ainda hesita em consumir a sedução de Margarida, é porque ele, como lhe propõe Mephisto, não pode completar a lógica de ação libertino sem que ela entre em conflito com seu sujeito, que argumenta em termos morais. Quando ele finalmente decide agir, está ciente da natureza criminosa de sua ação e aguarda as consequências (cf. vv. vv. 3364f.). Existe, portanto, a consciência de que não é possível justificar as consequências, o sujeito sabe da necessidade de assumir todos esses atos, sem poder impô-los à coerção externa. A pessoa não age cegamente, mas projeta sua própria identidade e sua própria ação para o futuro.” [Tradução nossa]

inconsciência que acompanha as ações, uma vez que ele, mesmo refletindo brevemente, logo deixa não só as consequências, como também as ações elas mesmas caírem em um esquecimento. Nesse sentido, o esquecimento não permite que ele saia de si mesmo e encontre um outro. Enquanto Gretchen, ao estar na mesma posição de Bárbara, pôde então compreendê-la e perceber como ela antes estava errada, Fausto, mesmo ao expressar uma consciência das consequências de suas ações, não pode fazer diferente.

O esquecimento ajuda, portanto, o pactuário a escapar não só daquilo que não é desejável e não traz prazer, mas de tudo que incomoda e que pode ser configurado como obstáculo, mesmo se isso significar apagar experiências. Se podemos entender essas experiências como formadoras de identidade, então podemos talvez entender que elas fazem parte da memória semântica, aquela que constitui a identidade de um indivíduo e que não necessariamente remete a um episódio biográfico da vida de alguém, mas a algo que forma a identidade dessa pessoa - como, por exemplo, os aprendizados que se pode fazer a partir de experiências. Eles transformam-se, desse modo, não em algo que alguém se lembra, mas em algo que alguém sabe. Perguntamo-nos o que isso significaria para Fausto, quando ele é incapaz de fazer experiências e a resposta parece estar em uma ausência de formação (*Bildung*):

Fausto é afinal uma figura que é o oposto exato de Wilhelm Meister, tanto dos *Anos de Peregrinação* quanto dos *Anos de Aprendizado*. Estes dão testemunho do conceito goethiano de formação, formação esta que ocorre no processo de aprendizado, um nível após outro. No *Fausto* há duas marcas características que desempenham grande papel na vida de Goethe, mas nenhum na vida de Fausto, a saber: a superação-conservação [*Aufheben*] das experiências. Cada nível de consciência, que se coloca no lugar do anterior, é mais rico. Fausto não conserva nenhuma experiência no nível seguinte. Ele não aprende nada de um nível de consciência a outro. E no final o fio de pensamento é cortado, como ele diz, e todo o saber o aborrece. Como empreendedor, ele poderia agora levantar a questão sobre o que assegura a coesão interna do mundo. Era seu programa, como homem de letras. Mas dele nada restou. Ele esquece. Nada é superado-conservado. Nessa medida, não se constrói em *Fausto* uma história da formação, mas uma história moderna do esquecimento (Negt, 2010, p. 46).

Negt afirma que há em *Fausto* uma “história moderna do esquecimento”. De fato, a tematização da experiência nesse drama concede-nos a possibilidade de solidificar ainda mais a relação dessa personagem, considerada por Berman e Watts como o protótipo do homem moderno, com esta era, uma vez que a experiência, na Modernidade, sofre uma modificação. Gostaríamos de tentar relacionar a experiência da Modernidade com o protagonista de Goethe sob o prisma do olvido. Walter Benjamin, ao longo de sua obra, entende que existe uma oposição entre *Erfahrung*, experiência, e *Erlebnis*, vivência, ambas representando situações pelas quais o homem moderno passa. Pela própria palavra em alemão, podemos entender que a experiência é algo mais profundo, exigindo um tempo e um caminho a ser traçado, pois pode-se associá-la, como fez Benjamin, a uma outra palavra de mesma raiz na língua alemã: a

experiência aproximar-se-ia de uma “viagem”, *Fahren*. Já a vivência seria uma situação que se vive de maneira mais superficial. Benjamin chega a esse conceito a partir das formulações de Freud, que não vê a memória relacionada à consciência, mas sim a vê em um polo oposto⁹⁵: “De acordo com Benjamin, a memória de que trata Freud, capaz de guardar marcas, está relacionada com a experiência, enquanto a consciência liga-se com a vivência, preparada para lidar com os estímulos do mundo moderno” (Freitas, 2014, p.73). Assim, Benjamin utiliza-se de Freud, para entender como a Modernidade se relaciona com as experiências e vivências, concluindo que o presente, o imediatismo, por tornar-se muito mais proeminente por meio dos estímulos, sobrepuja a memória e a experiência, como explicita Achim Geisenhanslüke em seus estudos sobre a experiência:

„Je größer der Anteil des Chokmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses.“ (I 615) Den Begriff des Reizschutzes entnimmt Benjamin Freud, um die Ablösung der Erfahrung durch das Erlebnis in der Zertrümmerung der Abwehrleistung des Bewusstseins gegenüber äußerlichen Reizen zu begründen, die eine Präsenzgebundenheit herstellt und zugleich auf ein Moment hinweist, dass in die Gegenwart des Erlebnisses nicht eingeht und als unbewusstes nicht zur Verfügung steht⁹⁶ (Geisenhanslüke, 2020, p.143).

Conforme Benjamin, então, essa formação do tipo de vida moderna, que está relacionada tanto à Revolução Industrial, quanto à consolidação das cidades grandes, traria a necessidade de um imediatismo. Isso se dá em parte ao ritmo imposto a essas vidas, cuja velocidade acelerada aumenta a quantidade de estímulos recebidos. Podemos perceber isso em seus estudos sobre Baudelaire, cuja poesia depende, para existir, da transitoriedade e efemeridade advindas da cidade grande, como seu poema “A uma passante” nos mostra.

A predominância da percepção-consciência e o declínio da memória, para Walter Benjamin, estão ligados às mudanças aceleradas nas sociedades capitalistas modernas. No mundo fundado pela tradição, cultivava-se o passado e a memória coletiva extensa, ao passo que a faculdade mnemônica, no século XX, encontra-se esvaziada. À diminuição da experiência e predominância da vivência Benjamin denomina *Erniedrigung* (degradação). (...) Flagramos, aí, a modificação da percepção na sociedade tradicional, calcada no passado, para a sociedade da técnica, com o predomínio da vivência nas situações imediatas (Freitas, 2014, p.74).

⁹⁵ Tal teoria de Freud, que já pode ser lida em seu texto “Notas sobre um bloco mágico”, será brevemente explorada durante a análise da segunda parte de *Fausto*.

⁹⁶ “Quanto maior for a parcela dos momentos de choque nas impressões individuais, mais a consciência incessante deve estar no plano do interesse da proteção do estímulo, quanto maior o sucesso com o qual ele opera, menos eles entram em experiência; quanto mais eles cumprem o conceito de vivência.” (I 615) Benjamin toma o conceito de proteção do estímulo de Freud para justificar a substituição da experiência pela vivência na quebra do desempenho defensivo da consciência contra estímulos externos, que estabelece um limite de presença e ao mesmo tempo aponta para um momento que não entra na presença da vivência e não está disponível como inconsciente.” [Tradução nossa]

Assim, Benjamin diferencia a sociedade anterior, tradicional, da sua sociedade sucessora, a moderna. Também isso pode ser visto em seu famoso ensaio “O Narrador”, em que a morte do narrador está relacionada justamente à capacidade de fazer experiências que se torna escassa após a primeira guerra mundial. Dessa forma, a memória, e, por decorrência, a experiência, possuem muito menos espaço na sociedade que se forma: “Ao contrário, a sociedade baseada na memória, que vê na morte lições de aprendizado e passagem de sabedoria, dá lugar, no mundo moderno, ao fim da existência que representa o esquecimento” (Freitas, 2014, p.75). A escassez de experiências se dá não só por meio da guerra, mas, principalmente, pois aqueles que voltavam da guerra, retornavam silenciados, havia um *Verstummen*, uma incapacidade de contar suas experiências - porque para Benjamin elas estão também arraigadas na língua, na capacidade de transmiti-las por meio da narração (Geisenhanslüke, 2020, p. 139), concedendo-lhes um teor coletivo.

Já em Goethe sentimos alguns desses traços da Modernidade, sendo ele um poeta que pôde presenciar justamente esse momento de transição de uma época para a outra. Assim, poderíamos relacionar certas características típicas da era moderna como descritas por Benjamin a *Fausto*, mesmo que outras ainda não poderiam estar presentes na obra - como é o caso do protagonismo que a cidade grande possui na poesia de Baudelaire. Fausto busca satisfazer seus desejos de modo imediato, algo que se aproximaria da vivência (*Erlebnis*). Podemos entender que a velocidade, expressa nas fórmulas do pacto-aposta e típica da Modernidade, seria um fator contribuinte no que diz respeito ao recebimento dos estímulos mencionados, revelando a necessidade de nunca parar e não poder, então, ter o tempo necessário para formar uma experiência, um aprendizado - assim como Fausto, após selar a aposta, jamais poderia demorar-se e dizer: “Verweile doch! du bist so schön”⁹⁷ (v.1700). Isso, de acordo com Michael Jaeger, faz parte da negação presente na consciência do sujeito moderno, advinda de dois momentos de ruptura (que representariam, então, a negação política e a negação econômica⁹⁸):

⁹⁷ “Oh, para! és tão formoso!”

⁹⁸ Sobre essa referida “negação presente na consciência do sujeito moderno” Jaeger formula: “Für die politische wie für die ökonomische Revolution ist das Prinzip der Negation konstitutiv. Das ist evidente im Blick auf die revolutionäre Politik, die den gegenwärtigen Zustand stets verneint, weil sie ihn als korrupt und als Todfeind schuldig spricht. Das Negationsprinzip gilt aber zugleich für die ökonomische Revolution, die jedem Produkt gegenüber auftritt als Geist, der stets verneint. Denn alles was produziert wird und auf den Markt kommt, ist wert, dass es gleich wieder zugrunde geht, auf dass der ökonomische Prozess nicht zum Stillstand kommt und Produktion, Gewinne und Wohlstand wachsen (2021 p. 74). “O princípio da negação é constitutivo tanto para a revolução política quanto econômica Isto é evidente em relação à política revolucionária, que sempre nega o presente estado de coisas, porque fala dela como corrupta e culpada como um inimigo mortal Mas o princípio da negação também se aplica à revolução econômica, que enfrenta cada produto como um espírito que sempre nega.

Offenkundig folgt Goethe bei der Neugestaltung des Pakts zwischen Faust und Mephisto der Maxime, die Geschichte des legendären Ungeduldigen als Analogie der Moderne neu zu schreiben, und macht Faust nun gerade in den Versen der Wette zum Archetypus der Bewusstseinsdisposition jener Epoche, die zu Goethes Zeiten anhebt und im Zeichen von zwei Phänomenen des Traditionsbruchs steht: der mit der Französischen Revolution beginnenden permanenten politischen Revolution und der mit dem Maschinenwesen des Industrialismus Anfang des 19. Jahrhunderts anhebenden permanenten ökonomischen Revolution der Lebensverhältnisse (2021, p. 74).⁹⁹

Para além disso, o foco inteiramente no presente também está posto com essa condição da aposta, uma vez que Fausto deveria saborear justamente um momento de plenitude, de saboreio do absoluto, ou seja, concentrar-se no momento em que está vivendo. Assim, as aspirações insaciáveis, ou, ainda, as distrações mefistofélicas são postas sempre às luzes da berlinda e, em seu imediatismo, impedem qualquer tipo de experiência. Caso Fausto depare-se com algo que não seja uma satisfação imediata e trivial, como aconteceu em relação ao amor de Gretchen, este então, por requerer uma duração mais longa que apenas o momento presente, deveria cair no esquecimento, impossibilitando qualquer formação de experiência. O protagonista não pode escapar do ritmo estabelecido pela aposta, em que a aspiração sobrepuja todo o resto. Desse modo, temos uma personagem ensimesmada: “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” (Moura, 2016, p. 17). Não haveria, assim, desenvolvimento, transformação ou mudança:

En esta trayectoria vital, ciertamente habrá de recorrer las más variadas esferas del mundo social e histórico, pero a diferencia del protagonista de la autobiografía, en Fausto no tiene lugar ninguna transformación, sino que el yo aparece permanente y plenamente igual, mientras que sólo cambian sus ocasionales proyectos y objetivos del momento. Fausto no es un personaje que incurra en repeticiones, como Don Juan, pero tampoco es alguien que vive experiencias concretas y que con ellas podría ensanchar y modificar su saber y sus posibles comportamientos. En tanto el joven de la autobiografía supera denodadamente los obstáculos valiéndose de sus recursos individuales y crece paulatinamente hasta ser el hombre que el autor maduro considera que es, ante los obstáculos que se plantean a Faust él siempre se sirve del diablo y su magia negra, tras la cual se ocultan, según la opinión corriente, prácticas culturales del todo mundanas y recursos técnicos modernos. En vez de dejar que su subjetividad se altere ante la resistencia, se supera la resistencia -al menos en lo que se puede ver- gracia a recursos externos (Galle, 2009, p.44).¹⁰⁰

Pois tudo o que é produzido e chega ao mercado vale a pena perecer imediatamente, para que o processo econômico não se paralise e a produção, os lucros e a prosperidade cresçam”(2021, p.74). [Tradução nossa]

⁹⁹ “Ao reformular o pacto entre Fausto e Mefisto, Goethe evidentemente segue a máxima de reescrever a história do lendário homem impaciente como uma analogia com a era moderna, e nos versos da aposta ele faz de Fausto o arquétipo da disposição da consciência da época que começa na época de Goethe e é caracterizada por dois fenômenos de ruptura com a tradição: a revolução política permanente que começou com a Revolução Francesa e a revolução econômica permanente das condições de vida que começou com a maquinaria do industrialismo no início do século XIX”(2021, p.74). [Tradução nossa]

¹⁰⁰ “Nesta trajetória de vida, ele certamente terá que atravessar as mais variadas esferas do mundo social e histórico, mas ao contrário do protagonista da autobiografia, em Fausto não ocorre nenhuma transformação, mas

Essa incapacidade talvez possa ser considerada um dos grandes legados de seu esquecimento: não haveria como Fausto ser atravessado por uma experiência marcante e transformadora. Mesmo que tal experiência possa ter sido iniciada a partir do amor de Gretchen, ela teria sido barrada pelo esquecimento na primeira cena da segunda parte. A Tragédia de Gretchen, nesse sentido, mostra-se importante ao contrastar uma personagem que faz experiências, Gretchen, com Fausto. Por isso, podemos pensar que o embate entre memória e esquecimento não é um acidente. Se Fausto, como o homem moderno, encontra-se incapaz de fazer experiências, então Gretchen, como representante do “pequeno e velho mundo”, o qual é tradicional e predecessor à era da Modernidade - que configuraria o “grande mundo” - mostra-nos o oposto.

2.2.2. O embate entre memória e esquecimento

Ainda na primeira parte do drama, deparamo-nos com a memória a partir da cena “Noite de Valpúrgis” e todas as outras cenas que a sucedem. A Tragédia de Gretchen seria central para “o drama da memória de Fausto” (Weinrich, 1994, p. 284), uma vez que o amor configura-se, também, como forma de rememoração. A “Noite de Valpúrgis” talvez possa ser vista como epítome dos modos de distrações de Mefisto. Logo após consumir seu amor com Gretchen, Fausto parte com Mefisto para o que seria uma grande orgia satânica. A apresentação da cena evidencia como Mefisto deseja entorpecer Fausto com um excesso, uma vez que o protagonista “é conduzido assim, ‘pela esfera da magia e do sonho’” (Mazzari, 2016, p.433) e vê-se em meio a uma orgia com bruxas e demônios em um culto a Satã, a qual possui um caráter erótico acentuado de modo animalesco, beirando ao grotesco.

Weinrich esclarece que essa cena representa as distrações concretizadas por Mefistófeles para fazer com que Fausto se esqueça:

Faust hat Margarete schnell vergessen. Schon “übermorgen” (V.3662) ist Walpurgisnacht. Abreise, Ablenkungen, neue Zerstreuungen: das sind alles bewährte *remedia amoris*, die dem

sim o eu aparece permanente e plenamente o mesmo, enquanto apenas seus ocasionais projetos e objetivos do momento mudam. Fausto não é um personagem que, como Don Juan, se envolve em repetições, mas também não é alguém que tem experiências concretas e que, através delas, poderia ampliar e modificar seus conhecimentos e possíveis comportamentos. Enquanto o jovem na autobiografia supera os obstáculos usando seus recursos individuais e gradualmente se torna o homem que o autor maduro considera ser, Fausto sempre faz uso do diabo e de sua magia negra diante dos obstáculos que encontra, que, segundo a opinião comum, escondem práticas culturais mundanas e recursos técnicos modernos. Em vez de permitir que sua subjetividade seja alterada diante da resistência, a resistência é superada - pelo menos tanto quanto podemos ver - graças a recursos externos.” [Tradução nossa]

Vergessen förderlich sind. Und Mephistopheles ist der mächtige Vergessenshelfer, der als "Schlepper" allezeit zu Diensten steht [V.1860f.]¹⁰¹ (Weinrich, 1996, p.121).

Se concordarmos com Weinrich, podemos entender que Mefistófeles não só quer que Fausto se esqueça de memórias pontuais de sua vida, mas também que se esqueça de si mesmo, ou seja, de uma memória semântica, aquela que constitui a identidade de um indivíduo.

Mesmo assim, afastando-se da bruxa com quem dançava, e da Noite de Valpúrgis como um todo, o protagonista "vê" ("Dann sah ich-" (v. 4183)¹⁰²) a imagem de uma pálida donzela. Fausto, então, interpreta-a como sendo Gretchen, de modo que lembraria da personagem. Para Weinrich, a imagem seria uma *Erinnerungsbild* (Weinrich, 1996, p. 223) de Gretchen, que representará de maneira acurada o destino da amada, assemelhando-se, desse modo, a um prenúncio do que acontecerá com a personagem, já que desvela a situação em que ela se encontra: "De pés atados é o andar dela" (v. 4186). As características dessa "aparição" apontam tanto para o encarceramento de Gretchen, quanto para a sua execução. Existem, portanto, diferenças entre a aparição (de uma Gretchen esperando sua morte) e a amada que Fausto conheceu. Weinrich ainda explicita como essa lembrança é resistente em meio ao ambiente mefistofélico de distrações, e para Fausto lembrar-se faz-se dificultoso:

Die eigenartige, gewunden-joviale Sprachform der beiden letzten Verse [V.4183-4188] gibt zu erkennen, wie schwer es dem gerade noch tanzlustigen Junker fällt, sich vage an das soeben überstandene Liebesabenteuer mit dem Mädchen Margarete zu erinnern¹⁰³ (Weinrich, 1996, p.121).

Essa imagem torna o que estava distante próximo e faz com que o protagonista se afaste das investidas mefistofélicas. Mesmo sendo a aparição um tanto fantasmagórica e onírica ("auch ihre phantasmagorische Erscheinung gehört in die *Traum- und Zaubersphäre* (3871) dieser *Walpurgisnacht* - als deren rettender Gegentraum und Gegenzauber" (Schöne, 2017, p. 360)¹⁰⁴), ela representa a realidade da amada. A delimitação do real e da imaginação torna-se árdua a partir do momento em que algo real possui aparência de sonho e visão, por outro lado, a "Noite de Valpúrgis", que escapa do domínio do humano e possui esse aspecto fantástico a partir dos seres ali apresentados, aparece como lugar concreto, realidade. A memória de

¹⁰¹ "Faust esqueceu rapidamente a Margarete. Walpurgis Night já está 'depois de amanhã' (v.3662). Partida, distrações, novos desvios: todos estes são remedia amoris experimentados e testados que são propícios ao esquecimento. E Mefistófeles é o poderoso ajudante do esquecimento que está sempre a serviço como um "puxão" [V.1860f.]. [Tradução nossa]

¹⁰² "Depois, vi..."

¹⁰³ "A forma peculiar, sinuosa e jovial de falar nos dois últimos versos [v.4183-4188] revela como é difícil para o moço, que ainda está com vontade de dançar, lembrar vagamente o caso de amor que acabou de viver com a garota Margarete." [Tradução nossa]

¹⁰⁴ "também sua aparência fantasmagórica pertence à esfera do sonho e da magia (3871) desta noite de Walpurgis - como seu contra-sonho salvador e contra-mágico" [Tradução nossa]

Gretchen torna-se cada vez mais firme, pois por meio dela o protagonista continua a se lembrar e parte, então, para tentar salvá-la. Desse modo, essa imagem de Gretchen eclipsa as distrações de Mefisto e seus planos de fazer com que Fausto continue a esquecer.

Como já se viu, Mefisto, segundo Michelsen em seu já mencionado artigo “*Mephisto*”, pode ser considerado um mentiroso (Michelsen, 2010, p. 179). Ele busca encobrir a verdadeira natureza de certas situações, seja por dizê-la em momentos em que ninguém acreditará nele, seja por omissão, ou por tentar apresentar a sua, específica, versão dos fatos. Nesse instante, torna-se clara a tentativa de Mefisto de distorcer o que o pactuário vê, agora não por uma omissão, mas por procurar convencer Fausto de que tal aparição seria apenas uma ilusão, *Trugbild*¹⁰⁵, comparando-a com Medusa. Assim, pode-se entender que há uma tentativa por parte de Mefisto de fazer com que Fausto se distancie dessa imagem. No entanto, aquilo que prevalece, diante de tal tentativa, é a lembrança do protagonista. Nesse sentido, podemos pensar em uma memória episódica, pois Fausto lembra-se de Gretchen a partir dos momentos de sua vida que compartilhou com ela: “A memória episódica, em contrapartida, faz exatamente isso: vincula o fato com a memória da situação da vivência e a sensação de que fui eu mesmo quem a vivenciei” (Galle, 2011, p.183). Isso pode ser exemplificado pelos seguintes versos, que revelam o reconhecimento da amada presente na visão justamente por meio do encontro amoroso compartilhado com ela: “Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten./ Das ist der süße Leib, den ich genoß” (v. 4197-4198)¹⁰⁶. O não-esquecer faz-se aqui, portanto, importante para que o protagonista não se deixe enganar por Mefistófeles. Mas, para além disso, podemos pensar que o encontro com Gretchen pode ser considerado como significativo, pois não consegue ser destituído facilmente de ênfase. Nessa cena, observamos que o amor parece ter deixado uma marca emocional indelével em Fausto, capaz de quebrar as frágeis imagens exuberantes com as quais o Diabo procura fascinar e ofuscar o pactuário.

Não só essa importância atribuída à Gretchen pode justificar a memória insistente, mas também podemos entender que existe uma culpa paralisante oriunda do abandono da amada. Mefisto tenta caracterizá-la como “miragem”, “ídolo fatal” e Medusa. Albrecht Schöne evidencia as semelhanças entre a imagem de Medusa e a aparição de Gretchen (2017, p. 360), em que o estado da personagem, de morte e luto, mistura-se com sua beleza. Pode-se notar que, por mais que Mefisto tente distrair Fausto, “Hier ist’s so lustig wie im Prater”¹⁰⁷ (v. 4211), este

¹⁰⁵Ainda conforme Schöne, na página 360.

¹⁰⁶“É o seio que me foi por Margarida ofertado,/ É o doce corpo do qual tive a flor.”

¹⁰⁷“Divertimento aqui não falta!”

não se esquecerá de Gretchen (“Ich kann von diesem Blick nicht scheiden”¹⁰⁸ (v. 4202)), como veremos nas cenas seguintes, em que ele tenta salvá-la. Dessa forma, essa *Erinnerungsbild* se contrapõe às distrações de Mefistófeles e carrega em si, tanto a beleza e o amor atrelados à Gretchen, quanto sua morte e seu encarceramento. Essa imagem, portanto, faz-se complexa. Ela representa não só o amor vivido, mas também o abandono da amada; não só o que foi (o peito de Gretchen, o doce corpo, do qual Fausto teve a flor), mas também o que é (Gretchen encarcerada) e o que será (o destino fúnebre que ela enfrentará, seus olhos de morta abertos). O passado, o presente e o futuro estão postos nessa imagem.

Gostaríamos de sugerir, a partir disso, que ali as ações de Fausto estão retratadas (a consumação desse amor), assim como as consequências desses atos (configuradas no fim trágico da amada). Dessa maneira, entendemos que, por meio das consequências ali exprimidas, o sentimento de culpa e o tema da responsabilidade, explorados na próxima cena “Dia Sombrio - Campo”, começam a se formar. Talvez seja possível relacionar ambos os temas ao aspecto paralisante dessa imagem, exposto por Mefisto, pois Gretchen, ao ser comparada à Medusa, poderia petrificar Fausto. Poderíamos retornar às formulações de Hannah Arendt em seu livro “*Vita Activa oder Vom tätigen Leben*” de 1958, que conecta o esquecimento com a necessidade de ação:

Sie geht nicht von einem Handelnden aus, der sich blind macht für die Perspektiven der anderen und unempfindlich für die Folgen seines Tuns, sondern umgekehrt von dem Problem der unabsehbaren Konsequenzen jeder Tat. Das unerbittliche Gesetz, dass jede Tat irreversibel ist und ihre Folgen nicht widerrufen werden können, kann deshalb für Arendt durch Vergeben und Vergessen der Mitwelt außer Kraft gesetzt werden¹⁰⁹ (Assmann, 2016, p.46).

Dessa forma, compreendemos que as consequências das ações de Fausto, quando lembradas, possuem em si esse aspecto paralisante, que pode prejudicar o homem de ação e ativo tantas vezes incorporado pelo protagonista. Quando Mefistófeles ambiciona afastar Fausto dessa lembrança, ele também deseja distanciar o pactuário desse sentimento de culpa e de responsabilidade que lhe cabe. O modo como o diabo faz isso revela uma função do esquecimento. Ao tentar mostrar a Fausto que aquela era apenas uma ilusão, uma miragem, Mefisto conta com o fato de que, talvez, tal lembrança seja fraca no sentido de não ser significativa, e, assim, ela possa ser facilmente descartada. Para Mefisto então o esquecer parece fazer-se essencial quando destitui algo de importância, desenfazendo esse

¹⁰⁸ “Fugir não posso àquele olhar.”

¹⁰⁹ “Ela não parte de um agente que se cega para as perspectivas dos outros e é insensível às consequências de suas ações, mas, inversamente, ao problema das incalculáveis consequências de cada ato. A lei inexorável de que todo ato é irreversível e suas consequências não podem ser revogadas pode, portanto, ser anulada por Arendt, perdendo e esquecendo.” [Tradução nossa]

acontecimento. Dessa maneira, Fausto pode escapar das consequências de suas ações para continuar na sua empreitada de aspirar infindavelmente.

Para além disso, gostaríamos de frisar a questão da realidade e da percepção de Fausto, que se torna central na segunda parte. Poderíamos, muito brevemente, adiantar-nos e pensar em outras visões que saem de seu íntimo, como a visão de seu novo mundo, enquanto se encontra cego e, na realidade, frente ao seu próprio túmulo em escavação. Se, por um lado, existe uma disparidade entre a visão de Fausto e a realidade apresentada a ele no final do drama, por outro, na cena “Noite de Valpúrgis”, a sua visão corresponde à realidade, uma vez que, como afirma Mazzari em nota, “antecipa o futuro, isto é, a decapitação [de Gretchen]” (2016, p. 46). Enquanto a visão apresentada no quinto ato pode ser interpretada como pura aspiração, a visão na “Noite de Valpúrgis” traz consigo esse aspecto da memória, mas uma memória que carrega culpa, uma vez que está atrelada às ações ominosas do protagonista, que decide abandonar Gretchen. Esse aspecto da memória, que parece conter a necessidade de ter significado, importância, para não cair no esquecimento a partir do ignorar, traz junto de si a harmonia com a realidade. Já, a aspiração que aparenta se encaixar nas distrações frenéticas de Mefisto permanece muito mais solta, sem ligação com o real.

Logo após a cena “Sonho da Noite de Valpúrgis”, a situação de Gretchen, isto é, seu encarceramento e sua futura execução, é discutida por Fausto e Mefistófeles na cena “Dia Sombrio - Campo”, em que o tema da responsabilidade sobre essas consequências ganha espaço. Fausto, em grande desespero e sofrimento, então finalmente reconhece o que sua visão já havia antecipado: o encarceramento e a execução de Gretchen. O fato de que o protagonista reconheceu na visão apenas aquilo que já conhecia, ou seja, a amada, e não aquilo que antecipava, sua situação, reforça uma semelhança com a lembrança que tal visão parcialmente carrega. Na única cena do drama escrita em prosa, em que o horror perante o destino da amada mostra, como lembra Mazzari em seus comentários, o “efeito imediato do assunto monstruoso” (2016, p. 489), Mefisto pergunta a Fausto: “Wer war’s, der sie ins Verderben stürzte? Ich oder du?”¹¹⁰, tematizando a responsabilidade pelas ações perpetradas durante a Tragédia de Gretchen.

Como muitos dos acontecimentos se desenrolam “entre” as cenas e a nós, leitores, cabe notá-los posteriormente na fala dos personagens e, então, imaginá-los preenchendo uma espécie de lacuna no texto, também essa pergunta, ignorada por Fausto, direciona-nos a preencher a lacuna que se encontra no lugar da resposta. No entanto, como aponta Mazzari, ao

¹¹⁰ “E quem foi que a lançou à perdição? Fui eu ou foste-o tu?”

protagonista falta a autocrítica e é contra Mefisto que ele investe (Goethe, 2004, p. 489). Ainda sobre essa cena, Jochen Schmidt questiona: “Aber wieviel ist ein Verantwortungsgefühl wert, wenn es zu spät kommt und die tatsächlich nicht wahrgenommene Verantwortung nachträglich durch Worte substituiert?” (2001, p. 174)¹¹¹. As cenas tratam, portanto, da responsabilidade humana e do posicionamento ético. Para além disso, temos a repetição das palavras correspondentes aos conceitos aristotélicos da tragédia *Elend, Schauer* e *Jammer* por parte de Fausto, concedendo-nos o impacto que terá tal cena e reforçando a diferença explorada por Schmidt entre *Empfinden* e *Verhalten* (sentimento e comportamento) advindos do protagonista que, por mais que sofra com essa situação, não pôde ter agido de maneira diferente (como foi discorrido na página 48 deste texto). Retomar os conceitos trágicos no fim dessa tragédia também torna os questionamentos acerca do reconhecimento trágico, da responsabilidade humana e do posicionamento ético, geralmente presentes nesse gênero clássico, ainda mais proeminentes, como será visto mais adiante.

Goethe introduz o problema da responsabilidade tendo que lidar com o desafio histórico de retratar uma mulher como Gretchen, marginalizada e ostracizada em sua época, de modo que a culpa não caia somente em seus ombros, como ocorreria na vida real. Isso se dá por meio da forma como a sensualidade de Gretchen é construída, sendo natural e não “pecaminosa”. Gretchen não é um mero objeto de desejo que foi instrumentalizado e sexualizado, como queria Mefisto, mas sim revela um amor um tanto mais nobre. O leitor sabe que a amada é religiosa e possui acesso ao delicado sentimento de amor que sente pelo protagonista, exposto por meio da cantiga popular entoada por ela. A diferença entre a sensualidade de Gretchen e uma puramente pertencente ao demoníaco encontrar-se-ia no modo como a sensualidade é apresentada na cena “Noite de Valpúrgis”: animalesca e ameaçadora. Assim, a amada não poderia ser demonizada e vista como responsável por uma sedução pecaminosa e diabólica - acusações comuns à época e que custavam às mulheres suas próprias vidas (Schmidt, 2001, p.187). Na verdade, inverte-se quem estaria ao lado do diabo: não a moça que possui relações sexuais fora do casamento, mas sim Fausto.

O tema da responsabilidade relacionar-se-ia ao esquecimento a partir do momento em que Fausto tenta se esquivar dela. Nesse sentido, o esquecimento seria destituir algo de importância, *aus den Augen, aus dem Sinn!*, como Gretchen diz sobre o esquecimento dos rapazes quando cortejam as moças. A última cena, “Cárcere”, evidenciará o contraste entre

¹¹¹ “Mas de que vale um sentimento de responsabilidade se ele vem tarde demais e substitui a responsabilidade não foi percebida por meio de palavras?” [Tradução nossa]

memória e esquecimento, reconhecimento e não-reconhecimento, Gretchen e Fausto. Dessa forma, o papel de Gretchen retomará elementos que pertencem ao passado de ambos.

Quando Fausto chega ao cárcere para libertar sua amada, encontra Gretchen enlouquecida, entoando uma canção na qual ela toma a posição de sua criança morta: “Meine Mutter, die Hur’./ Die mich umgebracht hat!/ Mein Vater, der Schelm,/ Der mich gessen hat!” (v. 4412-4415)¹¹². Para Jochen Schmidt (2011, p.207), essa é uma prova de seu amor maternal, pois ela deixa sua própria identidade para assumir a da criança. Em um outro momento de delírio, quando pensa que a criança ainda vive, seu instinto é de cuidar dela e salvá-la ao invés de salvar a si mesma (a partir do verso 4551). A função de acentuar seu amor maternal – que também é reforçado ao se fazer um contraponto à Gretchen no início do drama, que tão amorosamente e com esmero cuidava de sua irmãzinha (v. 3123-3148) - é, mais uma vez, humanizar essa personagem - baseada na figura de Susanna Margaretha Brandt, executada no dia 14 de janeiro de 1772, em Frankfurt. Desse modo, denuncia-se o tratamento da sociedade perante Gretchen, representante das mulheres que cometiam infanticídio, sendo desumanizadas, marginalizadas e, muitas vezes, relacionadas às bruxas e ao diabo. Para além de tal função crítica, também o comportamento de Gretchen, ao ser contrastado ao de Fausto, revela o tema da responsabilidade e as consequências de uma alma que sempre aspira e não pode parar para nada. Pode-se perceber que o delírio da personagem está relacionado à memória e ao passado, pois ele retoma o amor maternal de Gretchen e informações que tivemos apenas no início do drama, como o carinho que ela tinha pela irmã. Assim, a fala de Gretchen continua a retomar todo o episódio vivido por ambos e que foi apresentado nas cenas anteriores da tragédia amorosa.

O delírio da personagem, que parece por vezes não entender nem onde está, nem a morte de seu bebê, traz a “verdade de seu ser”, como diz Jochen Schmidt (2001, p.208). Por meio dessa verdade, configurada como uma espécie de denúncia das ações da sociedade e de Fausto que a levaram à loucura, o abismo entre os amantes cresce. Isso se faz muito evidente por meio do já mencionado recurso cênico de Goethe de fazer com que muitos dos acontecimentos desenrolem-se entre as cenas. Ao acompanharmos Fausto em sua aventura pela noite de Valpúrgis, assim como ele, sequer soubemos explicitamente da gravidez de Gretchen, senão pela insinuação na cena “Catedral”, na qual Fausto está ausente. A grande ausência, também vivenciada por nós leitores, faz-se então maior e mais aparente, quando nós também abandonamos Gretchen para nos aventurarmos na “Noite de Valpúrgis”. Gretchen, até então

¹¹² “Minha mãe, a perdida,/ Que me matou!/ Meu pai malandro,/ Que me tragou!”

silenciada pela longa cena da “Noite de Valpúrgis”, quase que em um monólogo, já que tão poucas são as falas de Fausto, rememora os acontecimentos vividos pelos dois. Em relação a isso, chama a atenção parte do diálogo que, apesar de estar se referindo à situação atual de Gretchen no cárcere, poderia também servir para compreender-se a história de amor entre os dois. Fausto, *fortstrebend*, diz: “Komm mit! Komm mit!”, ao que Margarete responde: “O weile!/ Weil’ ich doch so gern, wo du weilest” (v. 4478-4480)¹¹³. No entanto, Fausto não pode parar. Nesse sentido, o abandono de Fausto para com Gretchen e sua postura de não tomar a responsabilidade sobre suas ações (muito bem lembradas por ela e pela morte de seu filho) significam a morte da amada, uma vez que, ojerizada pela sociedade, tinha apenas Fausto com quem contar. Em seus profundos desespero e solidão, também parcialmente causados por Fausto, que “em fuga” a esqueceu, Gretchen enlouquece e acaba por matar o filho.

Nessa cena, a memória do romance entre os dois faz com que a diferença entre o que o amor deles foi e o que é agora suscite uma dor pungente e seja escancarada. Assim, a memória traria as marcas indeléveis que a experiência amorosa deixou em sua alma. Exemplos seriam quando ela confunde a saída de sua cela com a rua em que ambos se conheceram e vê o jardim de Marta: “Schon ist die Straße wieder da,/ Auf der ich dich zum ersten Male sah./ Und der heitere Garten,/ Wo ich und Marthe deiner warten” (v. 4475-4478)¹¹⁴, ou quando se aproxima de Fausto. No presente há o temor, os lábios frios e mudos, já no passado há o amor e a paixão:

Warum wird mir an deinem Halse so bang?/ Wenn sonst von deinen Worten, deinen Blicken/
Ein ganzer Himmel mich überdrang./ Und du mich küßtest, als wolltest du mich ersticken./
Küsse mich!/ Sonst küß’ ich dich!/(...)/ “O weh! deine Lippen sind kalt./ Sind stumm. (v. 4487-4493).¹¹⁵

Como o que Gretchen expõe nessa cena é sua memória episódica, isso significaria que a memória estabelece-se em função de todo o enredo exposto nas cenas anteriores, que formam uma espécie de complemento para o que a personagem agora retoma. Um exemplo está, como já visto, na acentuação do aspecto maternal de sua personalidade a partir da memória, seja por meio do já explicitado contraponto às memórias que Gretchen compartilhou no início do drama referentes à sua irmãzinha (v. 3123-3148), ou pela forma como ela decide não se esquecer de seu filho falecido - mesmo que tal memória seja tão insuportável que a leva a loucura. Se, por

¹¹³ “Comigo! Foge!” “Oh! para ainda, meu bem!/ Tão feliz paro eu onde quer que pares!”

¹¹⁴ “Ressurge já a rua aqui,/ Em que a primeira vez te vi./ E o jardimzinho, com seus flóreos ramos,/ Em que eu e Marta te esperamos.”

¹¹⁵ “Mas, por que junto a ti me atemorizo?/ Se outrora com teus lábios, teu olhar,/ Em mim vertias todo um paraíso,/ Aos beijos teus, quase a me sufocar.../ Amado meu,/ Beija-me, ou beijo-te eu!/ Ai de mim, teus lábios são frios!/ Mudos, também.”

um lado, Gretchen toma para si o papel de mãe, sem evitá-lo ou esquecê-lo após a morte de seu filho, por outro, Fausto, em nenhum momento, pôde encarar as consequências de sua aventura amorosa ou tomar para si o papel de pai, o que é evidenciado pela pergunta para Fausto - deixada sem resposta - que novamente se refere às suas ações: “War es [das Kind] nicht dir und mir geschenkt?” (v. 4509)¹¹⁶. O esquecimento, nesse sentido, seria ausência, abandono.

Enquanto isso desvela o abandono e a dor da amada que a levaram à loucura, no que concerne ao movimento de ir sempre em frente, percebe-se que este significa, de certa forma, uma grande ausência de responsabilidade. A ausência aprofunda-se quando pensamos que também Fausto se afastou da noite de Valpúrgis frente ao surgimento de sua visão. No entanto, ele não é capaz de encarar todas as suas ações ao longo da Tragédia de Gretchen. Essa ausência traduz-se não só em um abismo entre os dois, como também na impossibilidade de se pensar em um momento pleno de prazer - aquele que faria Fausto proferir as palavras letais: “Verweile doch! du bist so schön” (v. 1700)¹¹⁷. Não há plenitude, há vazio. Dessa maneira, o amor, que antes poderia ser visto como aquele que traz a transformação, aparenta ter sucumbido ao ser titânico que aspira incessantemente.

Uma outra função de retomar todos os acontecimentos da primeira parte do drama seria a de apresentar a possibilidade de dizer seu lado da história, reforçando o aspecto da memória episódica que é próprio de alguém: será a partir das percepções desse sujeito que essas memórias revelar-se-ão. Depois de ter passado por um longo período silenciada pela sociedade, Gretchen agora em seu monólogo conta a sua própria história e questiona o papel de Fausto e da sociedade em relação ao seu destino, assumindo a culpa pelas suas ações passadas (“Meine Mutter hab’ ich umgebracht,/ Mein Kind hab’ ich ertränkt.” (V. 4507-4508)¹¹⁸) e escancarando a culpa do amado, seja por, em seu delírio, confundi-lo em um primeiro momento com seu carrasco (“Wer hat dir, Henker, diese Macht/ Über mich gegeben!” (v. 4427-4428)¹¹⁹) ou por apontar para suas mãos cheias de sangue, fazendo uma referência à morte de seu irmão Valentim (“Deine liebe Hand! - Ach aber sie ist feucht!/ Wische sie ab! Wie mich deucht,/ Ist Blut dran./ Ach Gott! was hast du getan?/ Stecke den Degen ein, Ich bitte dich drum!” (v. 4512-4517)¹²⁰).

¹¹⁶ “Não nos fora ele a ambos nós dado?”

¹¹⁷ “Oh, para! és tão formoso!”

¹¹⁸ “Não sabes? minha mãe, matei-a!/ Afoguei meu filhinho amado.”

¹¹⁹ “Carrasco, quem te deu, nas trevas,/ Sobre mim tal poder?”

¹²⁰ “Querida mão! - Ah, mas que úmida está!/ Enxuga-a! Cismo que há/ Sangue nela, Virgem celeste!/ Ah! que fizeste?/ Põe a espada de lado;/ Eu to rogo, o demando!”

Se é a partir da memória de seu filho morto e da culpa que lhe cabe que Gretchen estabelece seu próprio ponto de honra, faz-se, então, interessante entender como o passado ressoa no protagonista. Esse seria insuportável e Fausto não pode encará-lo: “Laß das Vergangne vergangen sein,/ Du bringst mich um” (v. 4518-4519)¹²¹. O desejo de esquecer, ou o medo de lembrar-se, é relacionado à morte. Novamente aqui podemos entender que esse verso pode ser uma expressão da culpa de Fausto ou da dor que ele sente ao ver Gretchen nesse momento, revelando um abismo entre o presente e o passado. Se a memória, na cena “Noite de Valpúrgis”, foi um modo de estabelecer, por meio de seu significado, uma relação com a realidade da amada, agora essa quer ser evitada. Para além disso, esquecer seria uma solução, pois, esquecendo todo o passado e fugindo com Fausto, Gretchen se veria livre. O esquecimento seria quase que um argumento retórico para tentar convencer a amada a sair do cárcere com Fausto, pois, se ela deixasse o passado ser passado, isto é, seus crimes e os de Fausto caírem no esquecimento, então poderia ver-se convencida e, portanto, livre. Por isso, o olvido resultaria em liberdade e vida continuada.

No entanto, também em meio aos seus versos, a sugestão do esquecimento pode ser considerada quase que ingênua diante de todas as consequências e dores irreversíveis que Gretchen sofreu. Se ela, esquecendo-se do passado, saísse de sua cela, ainda não poderia sobreviver em meio à sociedade que não se esquece. O olvido nesse momento seria negar Gretchen de sua história, de suas experiências que a formaram como humana. Seria tirar a importância da brutalidade com a qual foi tratada.

Mas, enquanto Gretchen não poderia se esquecer, para Fausto, o esquecimento é uma solução frente aos obstáculos e sofrimentos que lhe são impostos¹²². Desse modo, entendemos a colocação de Weinrich: “Even in this situation Faust stakes all on forgetting. So, there is no escape from the dungeon, though the doors stand open. Faust’s forgetting is Margarete’s tragedy” (Weinrich, 1994, p. 287)¹²³. Assim, as falas breves de Fausto nessa cena tornam-se ainda mais significativas, uma vez que o protagonista nada pode ante a memória exposta por Gretchen. Por isso, entendemos as frases curtas e similares entre si (derivadas de um “komm!”)

¹²¹ “Deixe o passado ser passado,/ Estás me matando.”

¹²² Também na cena “Noite” é a juventude que o leva para frente, aquela que não conhece as decepções e desilusões do protagonista. Parece que a necessidade por esquecer perpassa todo o drama e que, de modo muito mais trágico, a mesma situação volta a se repetir, apontando talvez para uma espécie de ciclo *intensificado*.

¹²³ “Mesmo nesta situação, Fausto aposta tudo no esquecimento. Portanto, não há como escapar do cárcere, embora as portas estejam abertas. O esquecimento de Fausto é a tragédia de Margarete.” [Tradução nossa]

como uma forma de minimizar não somente sua própria dor, mas também sua própria culpa e de expressar a necessidade de evitar essa memória, que revela suas ações ominosas.

Mais um exemplo que pode reforçar a relação do embate entre memória e esquecimento e da culpa e da responsabilidade que circundam a situação na qual Gretchen se encontra está em uma comparação entre as duas versões da cena “Cárcere”, do *Fausto I* e do *Urfaust*. No *Urfaust*, Fausto escancara a sua própria culpa: “Auf meine Liebe! Dein Mörder wird dein Befreyer. Auf!”¹²⁴ (Goethe, 1997, p.608), enquanto na edição definitiva temos, no lugar disso, um “Komm mit! Komm mit!” (1997, p.609). No *Fausto I*, o protagonista não assume sua culpa de modo tão nítido como no *Urfaust*, mas inclina-se a esquecer-se. Já no *Urfaust*, não há um desejo de esquecer explícito, pois Fausto não diz “laß das Vergangne vergangen sein”. No entanto, nota-se no *Urfaust* a morte já conectada com a ação de Gretchen de rememorar não só suas ações culposas, mas as de Fausto também, uma vez que a reação do protagonista, logo após tal lembrança, é dizer: “Du bringst mich um”¹²⁵ (Goethe, 1997, p.614). Dessa forma, a memória está relacionada à morte, à culpa e à responsabilidade, enquanto o esquecimento está vinculado à recusa de assumir as consequências das ações e a um modo de evitar a dor e o sofrimento causados não só pela culpa em relação às ações, como também pela catastrófica situação de Gretchen. Talvez assim se estabeleça um modo de ler a ausência, na edição definitiva, de uma confissão de Fausto quanto à sua culpa - ele pode apenas tentar reprimi-la por meio do olvido.

Ao mesmo tempo em que parece haver um debate quase que ético em torno do esquecer, do abandono que acaba por aniquilar a existência de Gretchen, e assim Fausto seria seu assassino (“*Dein Mörder*”), podemos entender aqui a pré-figuração de uma necessidade goethiana de se esquecer. Se a memória está relacionada à morte, pode-se entender que isso se daria a partir do fato de que ela impossibilita um seguir em frente. Fausto afasta-se principalmente de uma culpa e de uma responsabilidade. É por isso que ele consegue se lembrar de Gretchen no quarto ato da segunda parte, mas apenas de uma memória boa. Não haverá remorso ou uma culpa paralisante - o esquecimento, na cena “Região Amena”, possibilitará a superação dos eventos catastróficos. Assim, enquanto a memória, no caso de Gretchen, parece definir tanto seu caráter quanto seu ponto de honra, ela está, por outro lado, atrelada ao sofrimento proveniente das consequências assombrosas e da responsabilidade sobre essas.

¹²⁴ “Vamos, meu amor! O seu assassino será seu libertador. Vamos!” [Tradução nossa]

¹²⁵ “Você está me matando” [Tradução nossa]

A partir dos exemplos explicitados acima, entendemos que a memória episódica de Gretchen direciona, quando misturada com seu delírio, a personagem a um posicionamento. Isso ocorre, pois quando Gretchen, em sua loucura, ainda pensa que seu filho está vivo, e recusa-se a fugir para que Fausto possa salvar o bebê ao invés dela, delineia-se um sacrifício (a partir do verso 4555). Isso pode nos fazer pensar não só na memória episódica, mas, na verdade, na própria identidade da personagem, pois ela revela seus traços característicos maternos, em relação à sua irmã, e seus traços ingênuos e apaixonados referentes à sua história de amor. Assim, estabelece-se o caráter da heroína:

Nur außerordentliche Charaktere geraten in außergewöhnliche Zwangssituationen, nur sie antworten individuell auf Schuld und Leid. Gleiches gilt für Fausts unscheinbare Geliebte, für Gretchen, die in der Hinnahme ihres Geschicks über sich hinauswächst und im Kerker die Flucht ausschlägt, um sich dem ‘Gericht Gottes’ zu unterstellen (V.4605)¹²⁶ (Keller, 2009, p.387).

Isso consolida-se gradativamente ao longo da cena, uma vez que ela, cada vez mais, assume a posição de não fugir do cárcere, lugar cuja atmosfera apertada enfatiza ainda mais a angústia e a dor nas quais se encontra: não há, como Weinrich disse, saída. A posição de Gretchen ao aceitar seu destino e cumpri-lo (ou seja, ao assumir a culpa pelas suas ações, ao recusar sair com o homem que a abandonou para a sociedade que a repudia e ao tentar salvar sua criança ao invés de si mesma) faz com que ela atinja seu ponto de honra e prefira a morte. Contrapondo-se à fuga de Fausto e sua inclinação ao esquecimento, Gretchen, incorporando não só a lembrança, mas também a lucidez do reconhecimento trágico de suas ações, *anagnorisis*, decide não fugir. Coloca-se, desse modo, a verdade, no seu sentido trágico e aristotélico, por meio da “loucura sagrada” de Gretchen, junto de sua memória episódica, carregada de culpa, enquanto Fausto, acompanhado do esquecimento, não encara tal verdade, que culminaria na exposição da verdadeira natureza de suas ações, nem entende os acontecimentos passados.

Por meio desse elevado comportamento, Jochen Schmidt interpreta nessa cena o motivo da salvação (*das Motiv des Rettens*), já presente quando Gretchen confunde o cárcere com o “asilado sagrado” (“Was will der an dem heiligen Ort?” (v. 4603)¹²⁷) em sua loucura que desvela a verdade. Segundo Schmidt, a salvação, além de estar atrelada de certa forma a uma religiosidade (seja pela “voz do alto”, seja pelas palavras finais de Gretchen: “Dein bin ich,

¹²⁶ “Somente personagens extraordinários entram em situações extraordinárias de constrangimento, somente eles respondem individualmente à culpa e ao sofrimento. O mesmo se aplica à amante insuspeita de Fausto, Gretchen, que, ao aceitar seu destino, se eleva acima de si mesma e se recusa a fugir das masmorras para se submeter ao ‘juízo de Deus!’” [Tradução nossa]

¹²⁷ “Que busca no sagrado asilo?”

Vater! Rette mich!/ Ihr Engel? Ihr heiligen Scharen,/ Lagert euch umher, mich zu bewahren!/ Heinrich! Mir graut's vor dir.” (v. 4607-4610)¹²⁸), também se relaciona ao posicionamento de Gretchen, seu *Standpunkt*: “Zum andern gewinnt Gretchen *innerlich* einen festen und insofern rettenden Standpunkt, indem sie nun ihrem Schicksal klar entgegensieht und es bewußt annimmt” (Schmidt, 2001, p. 208)¹²⁹. Assim, apesar dos elementos da religião cristã, Schmidt associa sua salvação ao seu posicionamento ético e à sua incapacidade de esquecer seus próprios atos:

Nachdem sie aber den Entschluß gefaßt hat, im Kerker zu bleiben und ihr Schicksal auf sich zu nehmen, denkt sie nicht mehr an ihre eigene Rettung, sondern nur noch an die des Kindes, (...). Gerade indem sie nur noch an die Rettung des Kindes denkt, über alles Denkbare hinaus, erweist sie sich nun aber selbst als innerlich schon gerettet (Schmidt, 2001, p. 209).¹³⁰

Dessa forma, concluímos que o sacrifício de Gretchen é somente possível por meio da memória episódica que ela possui de seu filho e da morte de sua mãe, mesmo em meio à loucura e a delírios. Tal memória concederia à personagem a possibilidade de escolher seu posicionamento e de seguir aquilo que ela pensa ser correto. Temos então essa *Haltung* advinda de Gretchen - e consolidada por meio da memória - que, conforme Schmidt, determina sua salvação. Também a postura de Fausto explicitaria a subjetividade dessa personagem. Como um ser cindido, o pactuário ainda possui dificuldades em se esquecer - assim ele se lembra de Gretchen na cena “Noite de Valpúrgis” e reflete sobre a consequência de sua futura ação na cena “Floresta e Gruta”. No entanto, confrontado com sua culpa e responsabilidade, acompanhadas de dor e sofrimento, Fausto entrega-se ao desejo de esquecer - que, como sugeriremos, não será apenas uma ação natural do ser humano na próxima parte, mas também uma graça, um presente da Natureza. Entendemos, para além disso, que as inclinações ao esquecimento também estão colocadas na primeira parte por meio de Mefistófeles, que é um representante do lado titânico do protagonista.

Para contrastar ainda mais a posição de Gretchen e de Fausto, podemos voltar à cena “Floresta e Gruta”. Fausto explicita que, muito embora acarrete sofrimento, não poderia ser de outro jeito: ele não poderia ficar com Gretchen. Isso ocorre por meio do uso do verbo *müssen*

¹²⁸ “Sou tua, Pai no eterno trono!/ Salva-me! Anjos, vós, hoste sublime,/ Baixai ao meu redor, cobri-me!/ Henrique! aterro-me contigo!”

¹²⁹ “Por outro lado, Gretchen ganha interiormente um ponto de vista firme e até salvador, na medida em que agora ela encara de modo claro seu destino e o aceita conscientemente.” [Tradução nossa]

¹³⁰ “Mas depois de ter tomado a decisão de permanecer no cárcere e de tomar seu destino sobre si mesma, ela não pensa mais em sua própria salvação, mas apenas na da criança, (...). Justamente por pensar apenas na salvação da criança, para além de tudo o que é imaginável, ela agora prova que já está interiormente salva.” [Tradução nossa]

nos versos 3360, 3361 e 3364, expostos na página 48 deste texto. Fausto não parece tomar responsabilidade pela destruição de Gretchen, justamente porque ela escapa aos termos do pacto. A ruína da amada seria inevitável, é algo que deve acontecer: “Was muß geschehn, mag’s gleich geschehen!” (v. 3363)¹³¹. Schmidt relaciona tal verbo à condição de Fausto impressa no pacto:

Damit stellt sich die Frage, ob die Betonung des Übelen neben dem Guten nicht weit über die Diagnose des ruhelos Umhergetriebenen hinausreicht, der sich seinem Wesen nach nicht dauerhaft binden kann und also treulos werden *muß* - selbst wenn er treu sein möchte. (2011, p. 175).¹³²

Assim, enquanto Gretchen sacrifica sua vida e reconhece suas ações e suas responsabilidades, Fausto se mostra impossibilitado de fazer isso, fugindo da dor e do sofrimento, entregando-se ao desejo. O esquecimento, nesse sentido, não só se mostra capaz de apagar, mesmo que parcialmente, a transformação que o amor causou em Fausto, como também é um meio de permanecer sem vínculos, seja com pessoas, seja com as suas próprias ações, que permanecem não reconhecidas, não confrontadas. Além disso, percebemos como o esquecimento tira de Fausto o fardo que lhe cabe, mesmo que, conforme Weinrich, o protagonista, durante a primeira parte, ainda não seja um mestre do esquecimento, um *Vergessender*, uma vez que a memória de Gretchen tornou a aparecer na “Noite de Valpúrgis”. É apenas após a incursão pela “Região Amena” que o esquecimento não será algo exaustivo ao protagonista: “Das Vergessen scheint jedenfalls für Faust nun gar nicht mehr anstrengend zu sein, ein angenehmes Gefühl der Erleichterung breitet sich suggestiv aus”¹³³ (Weinrich, 1996, p.122).

2.2.3. Esquecimento e tragédia

A salvação de Gretchen aproxima-se das formas trágicas, quando a consideramos como uma espécie de redenção e sacrifício, que mostra o posicionamento ético da protagonista. Podemos entender, na fala da personagem, o reconhecimento trágico de suas ações, a *anagnorisis* e, em sua escolha pela morte, a catarse. Os elementos aristotélicos que consolidam

¹³¹ “O que há de ser, logo aconteça!”

¹³² “Com isso se coloca a questão de se a ênfase no mal ao lado do bem não vai muito além do diagnóstico do inquieto Itinerante que, por sua própria natureza, não pode ter vínculos duradouros e assim deve se tornar infiel - mesmo que ele queira ser fiel.” [Tradução nossa]

¹³³ “Para Fausto, em qualquer caso, esquecer não parece mais ser uma tensão, uma agradável sensação de alívio se espalha sugestivamente.” [Tradução nossa]

o trágico no drama de Goethe encontram-se, como já dito, na cena ‘Dia sombrio - Campo’ e no início da cena “Cárcere”:

Stoßartig wiederholen sich die sinntragenden Worte: ‘Elend’ und ‘Jammer’. Goethe nimmt sie am Beginn der Schlußszene wieder auf. Fausts erster Satz dort lautet (V. 4405 f.): ‘Mich faßt ein längst entwohnter Schauer./ Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an’. Bald darauf ruft er aus (V. 4441): ‘Werd’ ich den Jammer überstehen!’, um sich dann mit folgenden Worten vor Gretchen niederzuwerfen (V. 4451 f.): ‘Ein Liebender liegt dir zu Füßen./ Die Jammerknechtschaft aufzuschließen’. Jammer, Elend und Schrecken bewirken die tragische Erschütterung, die den Leser und Zuschauer angesichts von Gretchens Schicksal ebenso ergreift wie Faust selbst. (...) Da er sie ganz auf tragische Erschütterung anlegte, spricht viel dafür, daß den Begriffen ‘Elend’, ‘Jammer’, ‘Schauer’ ein so auffallendes Gewicht verlieh, um mit ihnen die Bestimmungen des Tragischen zu treffen, die Aristoteles im berühmten Tragödiensatz seiner *Poetik* gegeben hatte (Schmidt, 2001, p. 205).¹³⁴

Jochen Schmidt esclarece ainda que o grande paradigma para o movimento Tempestade e Ímpeto, *Sturm und Drang*, não era Aristóteles, mas sim Shakespeare e passa a desvelar as influências shakespearianas em tais cenas. Desse modo, não se pode entender o “reconhecimento” de Gretchen como estritamente aristotélico, uma vez que ele acontece em meio à loucura, esta similar à de Ofélia hamletiana. Mesmo assim, quando pensamos em certos atos de Gretchen, como por exemplo dar o “sonífero” para sua mãe, entendemo-los como trágicos, pois ela, ignorante da verdadeira natureza de sua ação, é culpada ao dar tal sonífero, enquanto se faz igualmente inocente por não saber que o sonífero era, na verdade, um veneno. Ainda que não tivesse total controle sobre sua ação, Gretchen escolhe assumir inteiramente a culpa e ser executada por isso - assim como Édipo assume integralmente a culpa de suas ações cuja verdadeira natureza era antes desconhecida. De modo semelhante, pode-se entender o infanticídio, feito em um momento de profundo desespero e solidão. Imagina-se que Gretchen, naquele instante, já não teria mais a lucidez de antes para possuir controle inteiramente sobre si mesma, sendo sua ação influenciada pelo ostracismo sofrido pela sociedade, cuja culpa ela também expôs na última cena.

O olhar sob uma luz trágica torna-se portanto frutífero para entender que a função da rememoração na cena “Cárcere” é também expor uma verdade trágica, advinda da conscientização da personagem de sua própria culpa, ao mesmo tempo em que ela, como uma

¹³⁴ “As palavras significativas ‘lamentação’ e ‘miséria’ são repetidas abruptamente. Goethe retoma-as no início da cena final. A primeira frase de Fausto é (v. 4405 f.): ‘Varre-me o corpo um calafrio./ Toda a miséria humana aqui me oprime’ (v. 4405-4406). Pouco depois ele exclama: ‘Resisto a tão cruenta aflição?’ (v. 4441), apenas para prostrar-se diante de Gretchen com as seguintes palavras: ‘O teu amante aos teus pés jaz/ Que os cruéis ferros te desfaz’ (v. 4451-4452). Lamentação, miséria e terror provocam o choque trágico que agarra tanto o leitor e o espectador diante do destino de Gretchen quanto o próprio Fausto. (...) Que ele as projetou inteiramente para o choque trágico, diz muito sobre o peso notável que os termos ‘lamentação’, ‘miséria’, ‘terror’ receberam, a fim de atender às determinações do trágico que Aristóteles havia dado na famosa sentença de tragédia de sua *Poética*.”

verdadeira heroína trágica, escolhe carregar a sua culpa de modo integral, preferindo a morte e consolidando o sacrifício trágico correspondente ao equilíbrio das paixões. Não é estranho que as palavras do próprio Goethe em seu “Suplemento à Poética de Aristóteles”, publicadas quase vinte anos após a primeira parte de *Fausto*, possam ressoar aqui:

Ele [Aristóteles] entende por catarse (*Katharsis*) este arremate reconciliador (*aussöhnende Abrundung*), o qual, afinal de contas, é exigido por todo drama e mesmo por todas as obras poéticas. Na tragédia, ele ocorre por meio de uma espécie de sacrifício humano, seja este consumado efetivamente ou solucionado sob a influência de uma divindade favorável por meio de um sucedâneo, tal como no caso de Abraão e Agamenon; em suma, se a tragédia quiser ser uma obra literária perfeita, uma conciliação, uma solução, é indispensável para a conclusão (Goethe, 2000).

A questão estabelecida por meio do esquecimento e da postura do protagonista é, portanto, uma questão de gênero literário, pois o reconhecimento está ligado intimamente às formas trágicas de *Fausto*, cujo erro trágico (*hamartia*) foi explicitado pelo próprio Deus, no “Prólogo no Céu”: “Es irrte der Mensch, solang’ er strebt” (V.317)¹³⁵ e cuja *hybris* configura-se na aspiração titânica. Em uma tragédia, a ação do homem foge de seu controle, mas a responsabilidade sobre ela não. Assim, o reconhecimento sobre a ação também poderia ser considerado como uma postura ética que Fausto, como herói, deveria tomar.

Denn die fundamentale Prämisse einer jeden Tragödie ist zweifellos ethischer Natur: Der Mensch wird vor *ethische Wahlen* gestellt, und seine Entscheidungen bringen seine Zerstörung mit sich, auch wenn er dabei menschlich wertvolle Eigenschaften zeigt, beim Zuschauer dieser poetischen Darstellung seiner Zerstörung Furcht und Mitleid erwecken. (...) Ignoriert man die Fehler in seinem [d.h. Fausts] Charakter, dann erkennt man nicht, mit welcher Kunstfertigkeit Goethe jenen Menschen sympathisch gemacht hat, der das höchste menschliche Streben und das bemitleidenswerteste Versagen bei der Realisierung dieses Strebens par excellence verkörpert. Wie unorthodox Fausts Moral tatsächlich ist - das ist das Thema der letzten dieser fünf Szenen (‘Dom’) (Atkins, 1974, p. 508).¹³⁶

No entanto, e nesse sentido, parece mais que Fausto, por meio do esquecimento, não encara a responsabilidade das ações tomadas durante a primeira parte do drama, diferentemente de Gretchen que, por meio da memória, toma responsabilidade por suas ações e prefere a morte. A fim de contrastar o comportamento de Gretchen e Fausto, podemos pensar na figura da Apreensão, também brevemente vista por meio da cena “Noite”, e como pode ser interpretada,

¹³⁵ “Erra o homem enquanto a algo aspira.”

¹³⁶ “Pois a premissa fundamental de qualquer tragédia é sem dúvida de natureza ética: o homem é confrontado com escolhas éticas, e suas decisões trazem consigo sua destruição, mesmo que no processo ele demonstre qualidades humanamente valiosas, inspire medo e piedade no espectador desta representação poética de sua destruição. (...) Se alguém ignora as falhas de seu [Fausto] caráter, não vê a destreza com a qual Goethe simpatiza com aquele homem que encarna por excelência a mais alta aspiração humana e o mais piedoso fracasso em realizar essa aspiração. Como é realmente pouco ortodoxa a moral de Fausto - esse é o tema da última dessas cinco cenas (‘Catedral’).” [Tradução nossa]

no final da segunda parte, como uma tentativa de conscientização do herói, que, todavia, esquece até que já teve contato com ela. O esquecimento opor-se-ia, então, a essa tentativa de conscientização por parte da Apreensão. Poder-se-ia pensar que o olvido, ao mesmo tempo em que se opõe ao reconhecimento trágico, também faz dele possível, uma vez que é necessário estar na ignorância para poder reconhecer, conforme as leis aristotélicas do trágico que estabelecem a consolidação da *anagnorisis*. Mesmo assim, na medida em que o reconhecimento se relaciona à verdade, esta afasta-se do esquecimento. O que se questiona aqui é o quanto da relação entre o esquecimento e a memória pode ser considerada antitética e o quanto poderia ser polar, a partir das considerações de Peter Michelsen acerca da relação entre alegoria e símbolo no *Fausto*, que ele considera funcionar por meio da polaridade (2010, p. 127).

É debatível se Fausto não possui uma consciência de sua culpa, principalmente devido ao uso do verbo *müssen* na cena “Floresta e Gruta”, por sua falta de autocritica em “Dia Sombrio - Campo” e pelo seu silêncio ante o escancaramento dos acontecimentos da primeira parte que Gretchen tece em seus versos na cena “Cárcere”. Apesar disso, a sua dor, presente em todas as cenas acima citadas, talvez possa apontar a um reconhecimento e consciência daquilo que está ocorrendo, principalmente devido ao seu verso na cena “Cárcere”: “O wär’ ich nie geboren!” (v. 4596)¹³⁷, entendido como a expressão máxima de dor e emprestado da tragédia *Édipo em Colono*, de Sófocles¹³⁸. Essa é a segunda vez no drama que Fausto deseja não viver. Como na primeira vez, logo após isso ele se encontra junto daquilo que o possibilita seguir em frente: na cena “Noite”, a memória do sentimento de infância, prenúncio de um novo começo que é concretizado com o rejuvenescimento em “Cozinha da bruxa”; e na cena “Região Amena”, o esquecimento. Tal verso é de fato uma expressão indubitável de dor frente aos acontecimentos catastróficos. Considerando a disposição de cena - logo após “Dia Sombrio - Campo”, em que Fausto culpa Mefisto; e antes da cena “Região Amena”, em que Fausto se esquece - e o modo como o protagonista agiu até agora, pode-se pensar também que a expressão do desejo de não viver traduz a vontade de evitar a dor advinda do reconhecimento.

Pode-se ainda pensar na lógica construída pelo pacto-aposta: tudo que foge à aposta é inadmissível. Assim, Fausto, não fosse sua visão na “Noite de Valpúrgis”, provavelmente, teria continuado seu caminho, sem voltar à Gretchen para tentar salvá-la. Talvez a visão de Gretchen tenha a mesma função conscientizadora da figura da Apreensão, como se sugeriu no ponto

¹³⁷ “Ah, nunca tivesse eu nascido!”

¹³⁸ E aqui se faz novamente aparente a disparidade entre *Empfinden* e *Verhalten* formulada por Schmidt.

acima, ou talvez a culpa pungente de Fausto não possa ser meramente reprimida com novidades e distrações - ele não esquece, ao mesmo tempo que evita lembrar, reforçando a dualidade de sua alma cindida.

Ainda assim, o amor, de fato, parece exigir muito do esquecimento: torna-se dificultoso esquecer-se quando a memória episódica possui importância, ênfase e significado para seu portador. Existe, principalmente, um choque entre as consequências do mundo real que Fausto encara e seu caminho condicionado pelo pacto com Mefisto, o qual, muitas vezes, não abre espaço para que o mundo real ali ressoe, quando este não se faz desejável, não se encaixa nas aspirações. No entanto, o “mundo real” possui espaço dramático na tragédia de Goethe e suas consequências não passam despercebidas - ao menos ao leitor. Se a memória de Gretchen, que aparece em uma visão na “Noite de Valpúrgis” e antecipa sua execução, aponta para a necessidade de encarar as consequências de suas ações, então talvez ela possa se assemelhar a uma espécie de modo pelo qual Fausto parcialmente se faça “ciente do caminho certo”, aquele explicitado por Deus no “Prólogo no céu”. No entanto, a culpa e a responsabilidade não parecem ser assumidas: Fausto não deseja escancarar uma “verdade”, a que as tragédias, pelo menos de acordo com as leis aristotélicas, precisam expor a partir das ações trágicas desenroladas. O pactuário, portanto, pende ao olvido. Se aqui se tentou relacionar a memória com a responsabilidade e a culpa; e o esquecimento com a evitação dessas, o questionamento remanescente seria: o que significa o esquecimento para uma tragédia e para um sujeito¹³⁹?

As próprias considerações de Goethe em seu “Suplemento à Poética de Aristóteles” fazem com que haja um problema fundamental em *Fausto* em relação ao gênero literário, pois não há um sacrifício por parte do protagonista. Entretanto, Peter Michelsen viu no sono de Fausto um processo catártico (Michelsen, 2010, p. 103), de modo que possa ser possível perguntar em que medida o esquecimento não pode ser visto como um sacrifício da identidade do pactuário¹⁴⁰. No entanto, quanto de algo poderia ser um sacrifício, caso aquele que sacrifica não pudesse arcar com as consequências dessa ação?

Por mais que a culpa esteja na dor que Fausto sente ao ver Gretchen, não é possível para ele, assim como fez a amada, refletir sobre suas ações passadas e assumir essa culpa, essa dor. A impossibilidade de reflexão não advém necessariamente do esquecimento. Podemos

¹³⁹ Compreendeu-se que o reconhecimento da verdadeira natureza de suas ações - verdadeiramente trágicas a partir do momento em que saem de Gretchen, mas se estendem para além dela, sendo incontroláveis - desembocou no sacrifício da amada e em sua salvação. Talvez se possa entender que o contraste entre Gretchen e Fausto seja uma forma de acentuar essa “falta” na atitude do herói.

¹⁴⁰ O esquecimento encontra as suas limitações, como já dito antes. Mais uma delas seria, talvez e paradoxalmente, a força aspiradora de Fausto, que ao longo de toda a tragédia não falha e que sobrevive ao esquecimento.

pensar na impaciência¹⁴¹ de Fausto como formulada por Manfred Osten, que, em seu estudo, descreve a velocidade e a pressa na modernidade também presentes no drama. Se Osten percebe no pacto-aposta o movimento da pressa (2003, p. 42) que invariavelmente leva, segundo Weinrich, Fausto ao esquecimento, pode-se entender, então, que ambos os conceitos impedem a aceitação de uma culpa - necessária para uma tragédia e para que uma verdade seja, ao final, descoberta.

Dessa forma, percebe-se que o esquecimento e a memória, por meio do contraste dos dois personagens, têm um papel essencial para que a tragicidade se desenvolva na primeira parte. Isso acontece, pois o esquecimento de Fausto é trágico na medida em que a catástrofe que ele causou é escancarada para todos, ao mesmo tempo em que o protagonista não consegue, por fim, confrontá-la. Se isso pode culminar em uma leitura que não vê o pactuário como herói trágico ou sequer o livro como uma tragédia, como fez Heller em seu ensaio “*Goethe und die Vermeidung der Tragödie*”, gostaríamos de sugerir, a partir das considerações aqui tecidas, que é Gretchen quem assume o papel de heroína trágica - justamente com o auxílio da rememoração. O esquecimento, nesse sentido, pode ser um modo de suportar e de poder viver adiante, a partir do momento em que o pactuário consegue escapar das condições aristotélicas da tragédia e lançar-se ao grande mundo.

Se em um primeiro momento o esquecimento trará para Fausto uma espécie de cura em “Região Amena”, também não se pode esquecer do paralipomena que acompanha tal cena: “Der Mensch nimmt nur wahr, was ihm schmeichelt” (apud Osten, 2003, p. 33)¹⁴², retomando a discussão do início desse texto, em que o indivíduo esquece-se daquilo que, às vezes, mostra-se inconveniente. Isso foi expresso não só por Nietzsche (uma vez que a memória cede ao orgulho), como também pela análise cuidadosa de Michelsen em relação a Mefisto e ao Imperador no que diz respeito à omissão. Tanto Fausto quanto o Imperador estão inclinados ao esquecimento, se este afasta o indesejável (Michelsen, 2010, p.157 ou este texto p.36). A influência do esquecimento sobre as formas dramáticas de *Fausto* pode ser explorada ainda mais, como veremos agora.

3. O esquecimento na segunda parte de *Fausto*

¹⁴¹ E na cena “Cárcere” é possível entender Fausto como impaciente a partir do momento em que suas palavras sempre apontam para a ação (*Komm!*) de fuga, para a pressa em sair dali.

¹⁴² “O homem percebe apenas o que o adula.” [Tradução nossa]

As duas partes de *Fausto* tratam de mundos diferentes. Se a primeira é uma excursão ao “pequeno mundo” de Gretchen, já a segunda se passa no “grande mundo”, em que os atos remetem a lugares mais gerais pertencentes ao passado histórico: Fausto encontra-se na Idade Média, na Antiguidade, na Idade Moderna. O grande abismo que se instaura entre o enredo das duas partes faz com que muitos teóricos discutam qual seria a relação entre elas. Para além disso, por meio dos diferentes períodos de tempo e lugares nos quais o enredo agora se passa, questiona-se muitas vezes a própria estrutura formal do drama que pode ser classificado como um “drama aberto”, cujas partes sustentar-se-iam, então, de modo independente, sem precisar uma da outra para existir, tendo um significado próprio. Goethe reconhece as relações um tanto soltas e tênues de ambas as partes:

Aber was endlich zustande kam, läßt sich in struktureller Hinsicht kaum anschaulicher zeigen und genauer bestimmen als mit diesem Bild einer ‘Schwammfamilie’, einer Pilzkolonie: Nah beieinanderstehende und familienähnlich ‘sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde’ (Goethe an Iken, 27.9.1827 über die *Faust*-Dichtung), die sich obenhin in durchaus eigenständigen, je besonderen Formen darstellen und doch (aber auch nur) durch das unter der Erde gelegene Fadengeflecht des Myceliums ein einziges, in sich zusammenhängendes Gebilde abgeben¹⁴³ (Schöne, 2017, p.43).

Aquilo que sustentaria as relações entre as duas partes é o que Michelsen chama de espelhamentos, *Spiegelungen* (Michelsen, 2010, p.93). Estes constituir-se-iam de contrastes a paralelos entre diversas cenas do drama, garantindo, então, uma espécie de laço, “*Bindemittel*”, na poesia fáustica. Isso é explicitado por Goethe, que entende esse mecanismo como aquele portador de significados “secretos”:

‘Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren’. Was damit als ein Mittel der Sinnggebung bestimmt wird (insofern die ineinander sich abspiegelnden Gebilde sich wechselseitig bestimmen, erhellen, einander Bedeutungen zuspielden), ist als solches zugleich ein formales, strukturelles Element der *Faust*-Dichtung, ja ihr eigentliches Bindemittel¹⁴⁴ (Schöne, 2017, p.50).

¹⁴³ “Mas o que finalmente surgiu dificilmente pode ser mostrado de forma mais viva e definida mais precisamente do ponto de vista estrutural do que com esta imagem de uma ‘família de esponjas’, uma colônia de cogumelos: estruturas próximas umas das outras e que se assemelham a uma família ‘espelhando-se, por assim dizer’ (Goethe to Iken, 27. 9.1827 sobre o poema de *Fausto*), que de cima se apresentam em formas bastante independentes e especiais e ainda (mas também apenas) através da rede de fios do micélio sob a terra formam uma estrutura única e coerente.” [Tradução nossa]

¹⁴⁴ “‘Como muitas de nossas experiências não podem ser expressas de forma redonda e comunicadas diretamente, há muito escolhi o meio de revelar ao atento o significado mais secreto por meio de estruturas colocadas umas contra as outras e refletidas umas nas outras, por assim dizer’. O que é assim determinado como meio de dar sentido (na medida em que as estruturas refletidas umas nas outras determinam alternadamente, iluminam, jogam significados umas nas outras) é como tal ao mesmo tempo um elemento formal e estrutural do poema de *Fausto*, de fato seu próprio meio de ligação.” [Tradução nossa]

Não só carrega significados e ajuda a moldar o drama estruturalmente, mas esse fenômeno é também responsável pelo estabelecimento dos movimentos mais constantes em *Fausto*, estes sendo a polaridade (*Polarisierung*) e a intensificação (*Steigerung*). Isso se dá por conta da complexidade que esses espalhamentos carregam:

(...) geht es dabei nie um eine bloße Wiederholung des Gleichen und Gleichbedeutenden, sondern allemal um Variationen, Kontrastphänomene, Analogie-Antithesen. Es sind auch hier die Goetheschen >Triebräder< von >Polarität und von *Steigerung*< (FA I 25,81), die den >geheimen Sinn< der >sich gleichsam in einander abspiegelnden Gebilde< zur Erscheinung bringen¹⁴⁵ (Schöne, 2017, p.51).

Mesmo assim, percebemos a falta de constância e unidade em diversos aspectos do drama, sendo eles não só o de lugar e tempo, que remetem às leis aristotélicas da tragédia descritas na “Poética”, mas também o de personagem. Os personagens em *Fausto*, na segunda parte, possuem muito menos constância e consistência em sua apresentação, uma vez que passam por mudanças, encontram-se mascarados, ou sofrem metamorfoses (como exemplifica Schöne (2017, p.50, 51 e 52)). Também aqui encontramos possíveis aproximações com o que Goethe formula sobre a forma (*Gestalt*):

Die Gestalt ist ein bewegliches, ein werdendes, ein vergehendes. Gestaltenlehre <Morphologie> ist Verwandlungslehre. Die Lehre der Metamorphose <der stufenweisen Entwicklung durch Umbildung, Umarmung, Verwandlung> ist der Schlüssel zu allen <gestalthaften > Zeichen der Natur¹⁴⁶ (Goethe *apud* Schöne, 2017, p.52).

Dessa maneira, entendemos que a falta de unidade de personagem está intrinsecamente relacionada tanto ao fato de que há diversas mudanças, expressas nessa “forma”, ao longo dos atos, quanto ao próprio aspecto solto que relaciona as duas partes. Fausto, por sua vez, é apresentado na segunda parte com uma identidade muito menos pessoal do que na primeira: “für den *Faust II* kann selbst von einer personalen Identität des Protagonisten kaum mehr die Rede sein”¹⁴⁷ (Schöne, 2017, p.45).

Isso relaciona-se à primeira cena da segunda parte, em que o protagonista se esquece do que ocorre em referência à Gretchen. Percebemos, portanto, que esse esquecimento é

¹⁴⁵ “(...) nunca se trata de uma mera repetição do mesmo e do mesmo significado, mas sempre de variações, fenômenos de contraste, antíteses de analogia. Aqui também, são as >rodas de impulso< de >polaridade e de intensificação< de Goethe (FA I 25,81) que trazem à luz o >secreto significado< das >formas que se espelham umas nas outras, por assim dizer<.” [Tradução nossa]

¹⁴⁶ “A forma é um movimento, um devir, um falecimento. A teoria da forma da <morfologia> é a teoria da transformação. A doutrina da metamorfose <o desenvolvimento gradual através da transformação, do abraço, da metamorfose> é a chave para todos os sinais <formais> da natureza.” [Tradução nossa]

¹⁴⁷ “Para Fausto II, não se pode mais falar de identidade pessoal do protagonista.” [Tradução nossa]

individual: faz com que ele perca a sua memória episódica. Desse modo, aquilo que Fausto procura evitar com isso é, em um primeiro momento, extremamente pessoal. Para além disso, vemos, assim, que o esquecimento neste caso contrapõe-se menos a um passado em geral, e muito mais ao passado que carrega desprazer. A necessidade de esquecer advém, portanto, justamente do sofrimento, da decepção, da desilusão, da dor.

Entendemos que o esquecimento é o possibilitador da estrutura formal mais independente entre as partes anteriormente descrita, assim como expõe Schöne em seus comentários sobre *Fausto*:

Mit dem heilenden Schlaf, der in der Eröffnungsszene Faust Vergessen schenkt, fällt über sein Inneres ein Schleier, der fortan die personale Individualität verdeckt und die an sie gebundene Identität der Person aufzuheben scheint. Das gilt, in unterschiedlichem Maß und auf unterschiedliche Weise, für alle Figuren, die Goethe im Zweiten Teil auf die Spielbretter der *Faust*-Dichtung setzt. Die Herzenergießungen versiegen. Die psychologisierende Darstellung des Menschen tritt zurück hinter den phantasmagorischen ‘Formeln’, welche die Welt zu erfassen suchen, durch die er geführt wird. Mit dem Verblässen von Individualität, dem Zurücktreten der Individuen und der Gewichtsverlagerung auf transpersonale Weltverhältnisse und Vorgänge löst sich die dramatische Darstellung freilich auch aus ihrer gewohnten, im *Faust I* noch weitgehend erhaltenen Bindung an eine linear verlaufende und in sich lückenlose, kausalmotivierte Lebensgeschichte des ‘Helden’¹⁴⁸ (Schöne, 2017, p.388).

Dessa forma, podemos compreender a função que o esquecimento possui no que diz respeito à identidade e ao indivíduo. Como vimos na Introdução, Paul Ricoeur já havia entendido a memória como traço constitutivo do sujeito¹⁴⁹. Podemos, assim, observar que em *Fausto* se confirma a função da memória no que diz respeito à formação da identidade do protagonista, a partir do momento em que sua obliteração leva a uma forma mais genérica. É por meio do véu do esquecimento, portanto, que se inicia o percurso pela segunda parte de *Fausto* que, entretanto, também tratará de um passado: não mais biográfico, encontraremos o passado agora engrandecido, histórico, nos cinco atos da segunda parte. Mesmo assim, deparar-nos-emos com a repetição de histórias em constelações novas, o que faz com que a memória permaneça de algum modo.

¹⁴⁸ “Com o sono curativo que presentia o esquecimento a Fausto na cena de abertura, um véu cai sobre seu ser interior que doravante esconde a individualidade da pessoa e parece cobrir a identidade da pessoa a ela vinculada. Isto se aplica, em graus variados e de maneiras diferentes, a todos os personagens que Goethe coloca nos quadros da poesia de *Fausto* na segunda parte. As emoções do coração secam. O retrato psicologista do ser humano recua para trás das ‘fórmulas’ fantasmagóricas que procuram compreender o mundo através do qual ele é conduzido. Com o desaparecimento da individualidade, o recuo dos indivíduos e a mudança de ênfase para as condições e processos do mundo transpessoal, a representação dramática também se liberta de seu habitual apego a uma história de vida linear, motivada pela história de vida ininterrupta do ‘herói’, que ainda é em grande parte preservada no *Fausto I*.” [Tradução nossa]

¹⁴⁹ Como citado na Introdução: “Em segundo lugar – e este é o ponto central de Ricoeur –, essa identidade depende de um ato voluntário do sujeito que tanto aceita seu passado como se projeta para o futuro, uma vez que a vida em qualquer comunidade precisa dessa constância: a responsabilidade pelos atos e a fidelidade às promessas” (Galle, 2011, p.154).

So bildet sich in der Struktur des Dichtwerks selbst eine Geschichtsbetrachtung ab (vgl. Koselleck 1993), deren eigentliches Interesse den in immer neuen Konstellationen und anderen Einkleidungen sich wiederholenden ‘Geschichten’ gilt, welche von der historischen Diachronie modellhaft ablösbar erscheinen. (...) Damit zerbricht die personale, chronologische, räumliche Kontinuität der dramatischen Handlung. (...) Und was das Spiel vor Augen stellt, zu betrachten und zu bedenken gibt, folgt einander in mächtigen ‘Sprüngen und Würfeln’, welche die überkommenen Vorstellungen vom dramatischen Kunstwerk verabschieden und die auf ein solches Bühnenstück gerichteten Publikumserwartungen hintansetzen. Einzig die willkürfreie Zahl seiner Akte ist es, mit der dieses Spiel noch an das ‘klassisch’-normative, strukturnotwendig fünftaktige Drama erinnert¹⁵⁰ (Schöne, 2017, p.388).

O movimento entre o lembrar e o esquecer ganha, nesse sentido, uma outra dimensão. A memória pessoal e uma memória histórica serão, dessa forma, contrastadas, mas, ao mesmo tempo, aproximadas em um ato como o terceiro, no qual o passado mítico representado por Helena terá de conviver com as memórias pessoais que ela, como indivíduo, possui de sua própria vida. Para além disso, agora, não mais temos somente um protagonista que se esquece, mas um leitor que não deve se esquecer, atento aos espelhamentos que, com seus paralelos, contrastes e referências, trazem consigo a memória do que já ocorreu em outros atos ou cenas.

Tais ações humanas - recordar-se e olvidar-se - terão, a partir desses espelhamentos, uma relação com outros movimentos presentes no drama. Se o protagonista permanece esquecido ao olhar sempre em frente e buscar o novo - relacionando, então, o esquecimento com esse movimento retilíneo e incessante, já o lembrar-se, que é exigido pelos espelhamentos, não só nos faz olhar para trás, mas traz consigo também o movimento do retorno, ao evocar outras cenas.

So wird das ‘seltsame Gebäu’ der *Faust*-Dichtung (Goethe an Wilhelm v. Humboldt, 17.3.1832) in sich zusammengehalten durch ein vielfältig verklammerndes und verstreubendes Verweisungsgefüge, durch ein obenhin kaum schon sichtbares, aber dichtgewebtes ‘Symbol- und Bildnetz’ (Emrich 1981,14). Es ist eben dieses unter der Erde gelegene Fadengeflecht eines weit ausgebreiteten Myceliums, welches die weithin selbständigen Teile, in denen die ‘große Schwammfamilie’ vor Augen steht, als ein in sich zusammenhängendes Gebilde zu erkennen gibt¹⁵¹ (Schöne, 2017, p.53).

¹⁵⁰ “Assim, a estrutura do próprio poema reflete uma visão da história (cf. Koselleck 1993), cujo interesse real está nas ‘histórias’ que se repetem em constelações sempre novas e outros disfarces, que parecem ser destacáveis da diacronia histórica como modelo. (...) Assim, a continuidade pessoal, cronológica e espacial da trama dramática se rompe. (...) E o que a peça apresenta aos olhos, para contemplar e considerar, segue-se em poderosos ‘saltos e lances’ que dão adeus às noções tradicionais da obra de arte dramática e colocam de lado as expectativas do público em relação a tal peça de teatro. É apenas o número arbitrário de seus atos com os quais esta peça ainda nos lembra o drama de cinco atos ‘classicamente’ normativo e estruturalmente necessário.” [Tradução nossa]

¹⁵¹ “Assim, a ‘edificação estranha’ do poema de Fausto (Goethe a Wilhelm v. Humboldt, 17.3.1832) é mantida unida por uma estrutura de referências múltiplas e de encadeamento, por uma ‘rede de símbolos e imagens’ pouco visível de cima, mas densamente tecida (Emrich 1981,14). É precisamente esta rede de fios de um micélio amplamente espalhado, localizado sob a terra, que revela as partes amplamente independentes nas quais a ‘grande família de esponjas’ está diante dos olhos como uma estrutura coerente.” [Tradução nossa]

Assim, propomos observar cenas selecionadas da segunda parte de *Fausto* que parecem mais expressar o movimento do esquecimento e da memória presente no drama de Goethe.

3.1. Cena “Região Amena”

Livrando-nos das amarras aristotélicas do trágico que, ao fim da primeira parte, foram relacionadas ao esquecimento, este na cena “Região Amena” afasta-se do papel daquele que impossibilita o reconhecimento trágico e da conscientização do herói próprio deste gênero. Percebemos, então, a força curadora do esquecer por meio do sono de Fausto.

Essa cena referencia cenas anteriores, “Floresta e gruta” e “Prólogo no céu” (Michelsen, 2010, p. 93), por meio da natureza, apresentada como idílica e como cura ao estado de angústia e desespero do homem. Além disso, Michelsen (2010, p.93) observa semelhanças entre a cena “Noite” e a “Região Amena”, trazendo certas comparações em relação ao estado desesperado da personagem no ambiente noturno e seu renascimento no ar matinal. Nesse primeiro momento, Fausto, desperto e agoniado, aponta para um possível suicídio (v.732). Já na segunda parte, o pactuário também experiencia a angústia em um estado desperto (“(*Faust auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend*)”), que nos é apresentado logo após o desfecho da cena “Cárcere”, cujos versos derradeiros apontariam para o desejo de destruir a si mesmo: “O wär’ ich nie geboren!” (v. 4596)¹⁵². A partir disso, Michelsen analisa o espelhamento das duas cenas, cuja função da noite e da manhã, como já dito, também se aproxima: “Am Beginn beider Teile des *Faust* steht also jeweils ein nächtliches, in Faust selbst sich abspielendes Geschehen, mit einem am Morgen erreichten Abschluss, der sich, fast programmatisch, als Eröffnung eines neu anzutretenden und neu führenden Daseins präsentiert”¹⁵³ (Michelsen, 2010, p.94). Há, portanto, a necessidade de um novo começo ante o desespero e a angústia nesses dois momentos em *Fausto*. A cena “Noite” já foi mencionada nesta dissertação, e nela procurou-se entender a existência do desejo de esquecer, apresentada, no entanto, por meio da memória do sentimento de infância: uma vez que tal momento de nossas vidas pode ser interpretado como essa época imaculada, em que decepções e angústias ainda não foram vivenciadas. Isso significaria um desejo de voltar a essa época e, por consequência, esquecer-se de tais decepções.

¹⁵² “Ah, nunca tivesse eu nascido!”. Seria importante notar a diferença no aspecto do sono nas duas cenas: enquanto que na “Região Amena” Fausto tenta dormir, já na cena “Noite” Fausto está desperto e procura a “atividade” por meio da força da natureza (Michelsen, 2000, p.96).

¹⁵³ “No início das duas partes de Fausto, então, há em cada caso um evento noturno que ocorre no próprio Fausto, com uma conclusão alcançada pela manhã, que se apresenta, quase programática, como a abertura de uma nova existência que está para começar e conduzir de novo.” [Tradução nossa]

Interessante é pensar na imagem do luar que aparece nos dois momentos. Na cena “Noite” é motivo de desejo de Fausto:

Oh, nunca mais argênteo luar,/ Me contemplasses o penar!/ Quanta vez, a esta mesa aqui,/ Alta noite, esperei por ti!/ Então, por sobre o entulho antigo/ Surgias, taciturno amigo!/ Ah! se eu pudesse, em flóreo prado,/ Vaguear em teu fulgor prateado,/ Flutuar com gênios sobre fontes,/ Tecer na semiluz dos montes,/ Livre e todo saber falho,/ Sarar, em banho teu, de orvalho! (v. 386-397)

A luz do luar contrapõe-se ao “antro vil” em que Fausto encontra-se. Em alemão, tal antro é designado por “*Kerker*”, cárcere, que nos faz pensar na última cena da primeira parte, estabelecendo, então, o início da jornada terrena em um cárcere simbólico que se concretizará no derradeiro momento de Gretchen na Terra. Desse modo, se Fausto encontra-se “encarcerado” em seu mundo acadêmico e vê-se então livre, já ao cárcere de Gretchen, tão real quanto mortal, não se apresenta saída - senão a morte.

O desejo de Fausto de ser curado pela força noturna da natureza na “Noite” aparece na imagem do orvalho do luar: “Von allem Wissensqualm entladen,/ In deinem **Tau** gesund mich baden!” (v.396-397, grifo meu)¹⁵⁴. Na “Região Amena” também é o orvalho, mas do Letes, que o banhará na segunda parte: “Dann badet ihn im **Tau** aus Lethes Flut” (v. 4629, grifo meu)¹⁵⁵. A partir disso, podemos reforçar o argumento de Michelsen que afirma como o estado de espírito do protagonista acompanha, nessas duas cenas, tanto o ar noturno, quanto o ar matinal. Isso ocorre, pois o orvalho, nesse caso, aponta para o início das primeiras horas da manhã, justamente para essa espécie de nascimento de um novo dia. O esquecimento, no entanto, é apresentado com as 4 pausas da “noturna paz” (*nächtige Weile*), fazendo com que ele esteja integrado ao ambiente noturno e da Natureza. Essas quatro pausas correspondem a momentos da noite, até o despertar de Fausto:

Miteinander verknüpft werden in der Serenade Strophe (I.) Abenddämmerung und Einschlafen; in der Notturmo-Strophe (II.) die Herrschaft der Nacht im Schein des Vollmondes und der Tiefschlaf; in der Mattutino-Strophe (III.) des Feststellung des Vergessens-Vollzugs und die Vorankündigung des Tages; in der Reveille-Strophe (IV.) der beginnende Glanz der Morgenröte und der Aufruf zum Erwachen wie zum tätigen Leben¹⁵⁶ (Michelsen, 2010, p.109).

¹⁵⁴ “Livre de todo saber falho,/ Sarar, em banho teu, de orvalho!”

¹⁵⁵ “Do Letes banhe-o a límpida onda fria”. Curiosamente a imagem do orvalho aparecerá em outra cena, chamada “*Abend*”, o que reforça a relação entre orvalho e o ambiente noturno. Também nessa cena o orvalho será relacionado com algo positivo, no caso, o encontro anterior com Gretchen: “Ergreif mein Herz, du süße Liebespein,/ Die du vom Tau der Hoffnung schmachtend lebst!” (v. 2689-2690).

¹⁵⁶ “Na estrofe Serenata (I.), o crepúsculo e o adormecer estão ligados; na estrofe Noturno (II.), o reinado da noite à luz da lua cheia e o sono profundo; na estrofe Matutino (III.), o estabelecimento da consumação do esquecimento e o prenúncio do dia; na estrofe Despertar (*Reveille*) (IV.), o esplendor incipiente do amanhecer e o chamado para o despertar, assim como para a vida ativa.” [Tradução nossa]

Parece, portanto, que a noite e a manhã não necessariamente se opõem nesta cena, mas sim juntas apresentam o processo de transformação que ocorrerá no protagonista.

O esquecimento é apresentado por meio da figura do Rio Letes, que, além de ser um representante mitológico desse processo, ao ser um rio, encaixa-se nesta região amena, na qual a Natureza cura, de modo orgânico. O olvido, que na primeira seção desta dissertação foi descrito como genuinamente humano, é representado, então, por meio da Natureza. Ela não serve somente como cenário, mas encontra-se intimamente ligada ao ser humano e seu estado. A harmonia com a qual o protagonista e a Natureza são apresentados pode ser considerada profunda e vital, uma vez que o ânimo humano é expresso a partir do *locus amoenus*. Nesse sentido, o significado e o papel da Natureza, então, não se limitam apenas ao cenário, mas sim estão ligados intrinsecamente com o íntimo do homem (Michelsen, 2000, p.100).

O esquecimento nesta cena desenvolve-se de modo a ser apresentado como cura para o estado de desespero de Fausto. Mas tal aspecto curador funciona apenas em conjunto com o ambiente apresentado pelo coro. Nessas quatro estrofes (v.4634-4665), esse período noturno é descrito, bem como as forças da natureza, estas relacionadas à calma e ao alívio, à cura: o suave aroma e os véus da bruma do anoitecer “a alma afaga e à paz exorta”. Ou seja, é o ar da noite que começa esse processo de conceder paz ao protagonista (v.4638-4639).

O anoitecer de fato aponta para o encerramento de um dia (“Und den Augen dieses Müden/ Schliesst des Tages Pforte zu” (v. 4640-4641)¹⁵⁷), que pode também ser entendido como o encerramento do estado de Fausto após o desfecho da primeira parte da tragédia. A ideia de encerramento e um novo começo revela-se por meio de um outro ponto de intersecção com a cena “Noite”. Este seria o aspecto da infância, aparecendo como um sentimento que quer se fazer presente e que está relacionado à esperança na cena da primeira parte e ao novo começo na cena “Região Amena”: “Die Kindheit (...) ist hier also nicht, wie für die Romantiker, Gegenstand der Sehnsucht, zu dem man vergebens zurücktrachtet, sondern ein Moment, das immer wieder gegenwärtig zu sein vermag”¹⁵⁸ (Michelsen, 2010, p.110). A imagem do infantil indica novamente uma vida em seu início, um começo. Assim como já foi dito na análise da cena “Noite”, também aqui se poderia pensar em um não-estar-maduro, em uma falta de experiências e de sentimentos que remetem ao descobrimento de aspectos negativos presentes na vida humana, como decepção, desapontamento, entre outros.

¹⁵⁷ “Ao olhar deste ente exausto,/ Cerra-se do dia a porta.”

¹⁵⁸ “A infância (...) não é, como para os românticos, um objeto de desejo ao qual se anseia em vão, mas um momento que pode estar presente novamente.” [Tradução nossa]

Na próxima estrofe serão descritos o céu, a lua, e as estrelas, cujas luzes asseguram a “paz tranquila” (“*Tiefsten Ruhens Glück*”). Como explicita Michelsen, os opostos aparentes (“próximo” e “longe”, “miúdas”, graúdas” (v.4644-4645)) aqui encontram harmonia e completam-se (2010, p.110). Também está presente a luz da lua que, mais uma vez, remete à cena “Noite”, em que Fausto quer ser banhado no orvalho da luz do luar, nos versos referenciados na página anterior (v.386-397). Para além disso, é sob sua luz que ocorre tal cura, sendo essa força ativa no processo, ao dominar a felicidade, ou “paz tranquila”: “Glitzern hier im See sich spiegelnd,/ Glänzen droben klarer Nacht,/ Tiefsten Ruhens Glück besiegelnd/ Herrscht des Mondes volle Pracht”¹⁵⁹ (v.4647-4649). Michelsen afirma que nesse estágio ocorre a parte decisiva do processo de esquecimento sob a soberania da Natureza, a partir da luz do luar, que traz paz. Fausto mal é mencionado, o que aponta para sua passividade e para as forças da Natureza que estão trabalhando.

Selbst das ‘Glück’ wird - an die ‘Herrschaft’ des ‘Mondes’ geknüpft (V.4648f.) - in die Ohnmacht des Menschen, in die Quieszenz aller seiner aktiven Kräfte gelegt. Eben dieser Abschnitt des tiefsten Schlafes ist die entscheidende Phase des Vergessensvorganges. Daher wird in dieser Strophe der Schlafende fast überhaupt nicht erwähnt; denn auch mit dem Vers 4648 (‘Tiefsten Ruhens Glück besiegelnd’) wird in erster Linie nicht eigentlich Fausts Schlaf als vielmehr das im Vollmondglanze widerscheinende Ruhen der Natur angesprochen¹⁶⁰ (Michelsen, 2010, p.111).

Já na próxima estrofe a recuperação de Fausto se consolida (“(...) *Du wirst gesunden*” (“vais sarar”) (v.4653)) e coincide com a “nova aurora”, ou seja, o começo de um novo dia. O protagonista encontra-se adormecido durante todo esse tempo e o sono é também um outro aspecto importante do processo de cura, pois assim podemos conceder a força ativa e a força de renovação à ordem da Natureza, enquanto Fausto não pode participar desse processo de modo ativo. A sua passividade torna-se interessante, pois contrapõe-se ao homem de ação que sempre aspira. Se a aspiração foi designada por Deus como o erro, a *hamartia*, e por Michelsen como a causa da confusão de Fausto no início da primeira parte (Michelsen, 2010, p.47 ou este texto p.31), aqui percebemos a passividade do protagonista, em seu leito, inconsciente, como vital para que ele possa ser curado. O descanso, não muito comum a esse homem permanentemente ativo, mostra-se fulcral e encontra-se na Natureza, como esclarece

¹⁵⁹ “Na água espelham-se; cintila/ No alto o seu clarão sereno;/ E selando a paz tranquila,/ Do luar raia o brilho pleno.”

¹⁶⁰ “Mesmo a ‘felicidade’ - ligada ao ‘reinado’ da ‘lua’ (v.4648f.) - é colocada na impotência do homem, na quiescência de todos os seus poderes ativos. É precisamente este período de sono mais profundo que é a fase decisiva do processo de esquecimento. Por esta razão, a pessoa que dorme quase não é mencionada de forma alguma nesta estrofe; pois mesmo o verso 4648 (‘Tiefsten Ruhens Glück besiegelnd’) não aborda o sono de Fausto em primeiro lugar, mas sim o descanso da natureza no brilho da lua cheia.” [Tradução nossa]

também essa estrofe (grifo meu): “Täler grünen, Hügel schwellen,/ **Buschen sich zu Schattenruh**;/ Und in schwanken Silberwellen/ Wogt die Saat der Ernte zu” (v. 4654-5657, grifo meu). Observamos um ambiente sem intervenção humana, inalterado e puro, do qual a paz não pode ser separada, muito pelo contrário, ela parece existir a partir de e com a Natureza. Além disso, percebemos uma diferença fundamental entre o esquecimento apresentado nessa cena, o que vimos na cena “Cárcere” e o proporcionado por Mefisto por meio de suas distrações. Ali, mesmo que o diabo estimule o esquecimento, este permanece um traço humano - nós simplesmente nos esquecemos de coisas, distraímos-nos. Ante o destino de Gretchen e a dor, o desejo de esquecer também pode ser considerado humano, quando pensamos que, ao se deparar com a dor, o homem tenta evitá-la.

Na primeira seção dessa dissertação, observamos que Assmann estabeleceu o esquecimento como algo inescapável a nós, assim como Krämer lembra que tanto o esquecer quanto o lembrar muitas vezes acontecem conosco. No entanto, o esquecimento nessa cena configura-se como uma espécie de presente, uma graça orvalhada que está em profunda conexão com a Natureza:

Der so statuierte Vollzug des Vergessens ist nichts als das Resultat jenes tiefsten Versunkenseins, das dabei nicht etwa als eine eigens für Faust bewerkstelligte Angelegenheit zu gelten hat; es ist ein Geschenk an alle, eine ‘hohe Gottesgabe’ (wie Goethe an Zelter schrieb). Sie allein ermöglicht dem Menschen das ‘Vorfühlen’, das Ver‘trauen’ zu ‘Neuem’ (V.4652f.). Es ist ein Vertrauen, das eng mit dem Erwachen in der Natur selbst verbunden ist: wenn sich in ihr Farben und Formen - das Grünen der Täler, das Schwellen der Hügel - wieder wie neu geschaffen zeigen, wenn die ‘Saat der Ernte zu’ wogt (v.4657), die Keimung also, den Drang auf ein künftig Fruchtbare in sich trägt, dann ist offenbar Hoffnung auf einen sinnvollen Gang des Tages und der Zeit in der Natur selbst angelegt.¹⁶¹ (Michelsen, 2010, p.111).

Na próxima estrofe, o renascimento é representado pelas frutas maduras, sendo essas um aceno ao “Prólogo no céu”¹⁶², em que Deus apresenta-se como um jardineiro (Michelsen, 2010, p.112). O coro dirige-se ao ato de despertar, mas ele mesmo se encontra longe disso, uma vez que é composto por criaturas noturnas.

¹⁶¹ “A execução do esquecimento assim decretado nada mais é do que o resultado daquela imersão mais profunda, que não precisa ser considerada como um assunto que foi realizado especialmente para Fausto; é um presente para todos, um ‘alto presente de Deus’ (como Goethe escreveu a Zelter). Só isso torna possível ao homem ‘sentir-se à frente’, ‘confiar’ no ‘novo’ (v.4652f.). É uma confiança estreitamente ligada ao despertar na própria natureza: quando as cores e as formas - o verde dos vales, o inchaço das colinas - aparecem novamente como se fossem recém-criadas, quando as ‘sementes da colheita’ estão balançando (v.4657), quando a germinação traz em si o impulso de algo frutífero no futuro, então a esperança de um curso significativo do dia e do tempo é obviamente inerente à própria natureza.” [Tradução nossa]

¹⁶² Também o verso 4666, que explicita o “estrongo tremendo” que vem com o Sol, remete àquela cena, uma vez que, como mostra Marcus Mazzari na nota de rodapé 6 (2015, p.41), no “Prólogo do céu” a “harmoniosa música das esferas só pode ser ouvida pelos anjos”.

O aspecto biológico e vital apresentado, que parece ser diretamente conectado com a Vida ela mesma, também aparece no sono e é reiterado pelo uso da palavra *Schale*, casca, como mostra Schöne: “204,4661 *Schlaf ist Schale*] - in der die Frucht ausreift: eine sehr bezeichnende Metapher für Fausts ‘biologischen’ Heilschlaf”¹⁶³ (Schöne, 2017, p.407). Mesmo assim, é o poder da Natureza, cuja paisagem descrita na cena estende-se por meio de várias imagens (*See, Kornfeld, Wald, Tal, hohe Berge, Wasserfall* (Michelsen, 2010, p. 98)), que se encontra enfatizado. O homem permanece sujeito à Natureza. Para além disso, seus elementos aparecem, então, caracterizados como uma espécie de “auxiliadores” e curadores do homem: “Der Natur ist - wie ihren Geistern - Mitleidsfähigkeit, ein ‘freundliches’ (V. 4627) Helfen- und Heilen-Wollen eigen”¹⁶⁴ (Michelsen, 2010, p.101).

Dessa forma, entende-se que a força ativa da Natureza descrita pelos Elfos possa expressar o decisivo papel que ela possui para que Fausto se recupere:

Die ganze Natur verbürgt, ‘besiegelt’ (V. 4648) das menschliche Dasein, das sich in der Bewusstlosigkeit - im Tiefschlaf - aus seiner eigenen Vernunft zweifellos gar nicht zu helfen wüsste. Selbst das ‘Glück’ wird - an die ‘Herrschaft’ de ‘Mondes’ geknüpft (4648f.) - in die Ohnmacht des Menschen, in die Quieszenz aller seiner aktiven Kräfte gelegt¹⁶⁵ (Michelsen, 2000, p.111).

A ausência de Mefisto pode ser considerada também como significativa no que diz respeito à ação. Se o Diabo é um personagem que muitas vezes se mostra como um “meio” para um “fim”, orquestrando as ações que concretizarão as aspirações de Fausto, aqui ele está ausente - deixando a força da ação para as entidades noturnas e Ariel. Isso pode ser interpretado como a ausência de seu *modus operandi*, no qual o leitor aprende a não confiar inteiramente.

Por isso, a Natureza ativa parece ser o lugar para onde o ser humano retorna e retoma sua vida. Desse modo, a vida conecta-se com a Natureza, como Fausto explicita no início de seu monólogo, após despertar: “Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,/ Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen;/ Du Erde, warst auch diese Nacht beständig/ Undatmest neu erquickt zu meinen Füßen” (v. 4679-4682)¹⁶⁶. Se o esquecimento, como vimos,

¹⁶³ “Sono é casca - em que a fruta amadurece: uma metáfora muito reveladora para o sono ‘biológico’ de cura de Fausto.” [Tradução nossa]

¹⁶⁴ “A natureza - como seus espíritos - tem uma capacidade de compaixão, um desejo ‘amigável’ (v. 4627) de ajudar e curar.” [Tradução nossa]

¹⁶⁵ “Toda a natureza garante, ‘sela’ (v. 4648) a existência humana, que na inconsciência - em profundo sono - sem dúvida não saberia como se ajudar por sua própria razão. Mesmo a ‘felicidade’ - ligada à ‘soberania’ da ‘lua’ (4648f.) - é colocada na impotência do homem, na quiescência de todos os seus poderes ativos.” [Tradução nossa]

¹⁶⁶ “Pula da vida o ritmo palpitante,/ Saudando a etérea, pálida alvorada/ Foste, ó terra, esta noite ainda constante,/ Respiras a meus pés, revigorada.”

toma parte do processo de cura de Fausto, já Matussek vê aqui a presença da memória como memória “biológica” (Matussek, 2000, p.3). Isto é, não uma memória biográfica (ou episódica), como aquela que constitui os acontecimentos de vida de alguém (podemos pensar aqui na memória de tormento que Fausto tem de Gretchen, essa agora apagada), mas sim biológica no sentido de trazer Fausto de volta à fonte de sua vida humana, ao seu pulsar. A memória aqui estaria relacionada ao instinto de sobrevivência. Assim, Matussek enxerga uma oposição entre o que seria uma memória da vida ela mesma com memórias de uma vida em particular: “So beginnt der zweite Teil der Tragödie damit, daß die biographische Lebenserinnerungen im Konflikt liegen mit einer Erinnerung des Lebens”¹⁶⁷ (Matussek, 2000, p.3). No entanto, mostra-se, com a imagem de um protagonista orvalhado pela umidade do Letes, que Fausto não mergulhou nesse rio inteiramente, ou seja, seu esquecer não poderia ser absoluto¹⁶⁸.

É interessante que a presença da memória e do esquecimento formem um contraponto nessas duas cenas do início de cada parte (a “Noite”, com a memória que salva, e a “Região Amena”, com o esquecimento que cura). Michelsen observa, ainda, que a memória estará relacionada ao som (seja pelo dobre dos sinos ou por canções) e que esse “mundo do som” (*Klangwelt*) relaciona-se à fé de um passado, que, por sua vez, traz consigo o mundo de Gretchen. Já o esquecimento acontece a partir do aspecto da visão, que, em uma volúpia do ver e do momento, dá à luz as imagens do presente, ao abrir espaço para que elas sejam formadas. Para Michelsen as imagens da segunda parte são estáticas, de validade duradoura, pois dizem respeito ao grande mundo da História. O passado pessoal do protagonista (que é paralisante e infrutífero com sua dor, sua culpa e seu arrependimento) ante essas imagens não é redimido, mas sim “afogado”:

Diese ‘Erinnerung’ erfolgt im Medium der Klänge, der Töne, der Lieder (z.B. V. 742, 763, 769f., 783), und in gewisser Hinsicht ist es diese Klangwelt der Erinnerung an eine tröstliche Glaubens-Vergangenheit, die die Gretchen-Sphäre heraufziehen läßt. Demgegenüber geschieht das Vergessen im Zeichen des Schauens, das in einer Augen- und Augenblicks-Lust Bilder der Gegenwart gebiert. Es sind Bilder von statischer, wählender Gültigkeit, die uns im zweiten Teil anblicken: Bilder der großen Welt, bedeutender, geschichtsträchtiger Momente, mythologisch-allegorischer Phantasmagorien, des jugendlich-ewig Schönen der Antike, der Elementargewalten des Politischen und des Krieges, des Weltbeherrschungswillens eines prästigiatorischen Geistes. Vor diesen Bildern ist Vergangenheit - die der Schuld und der Schmerzen, der Reue, die lähmend, die unfruchtbar ist - nicht getilgt, aber wie versunken. Ein Gemeinsames indes wird dem Sich-Vermessenden in beiden Eingangsszenen, im Hören der einen und im Schauen der anderen, offenbar: im Ton der mit der Verkündigung des ‘neuen Bundes’ (V.748) erweckten Hoffnung (im ersten Teil) und im Bild des im Regenbogen

¹⁶⁷ “Assim, a segunda parte da tragédia começa com as memórias biográficas da vida que estão em conflito com uma memória da vida.” [Tradução nossa]

¹⁶⁸ Na nota de rodapé 4, na página 39 da segunda parte de *Fausto*, Marcus Mazzari esclarece que essa é uma necessidade para que Fausto continue vivo, uma vez que no Letes banham-se apenas os mortos. Dessa forma, não é possível um esquecimento absoluto.

aufscheinenden Abglanzes des Höchsten (im zweiten Teil) teilt sich ihm die sinnliche Bürgerschaft eines in der Welt wirkenden Göttlichen mit, das den Menschen auf das Wirken verweist. Sich tätig zu zeigen wird er aufgerufen: im ersten Teil durch den Chor der Engel (V.801), im zweiten durch den Chor der Elfen (V.4662ff.)¹⁶⁹ (Michelsen, 2010, p.96).

Podemos considerar tais formulações de Michelsen frutíferas quando pensamos na função das imagens que aparecerão na segunda parte. Antes, em um primeiro momento, abordamos as “distrações” de Mefistófeles como uma forma de fazer com que Fausto se esqueça. Podemos entender agora que ocorrerá o mesmo: as imagens grandiosas pelas quais Fausto passa na segunda parte podem ser interpretadas, como fez Michelsen, a partir da necessidade do protagonista de afogar o seu passado - e junto dele o arrependimento, a responsabilidade e a culpa. Entender as distrações de Mefisto como imagens pode ser considerado essencial quando nos detemos em um outro jogo de palavras que Michelsen usa, já revelando a necessidade visual, explicitada também por Mazzari¹⁷⁰, que o “momento”, aquele decisivo para a aposta, requer: “im Zeichen des Schauens, das in einer Augen- und Augenblicks-Lust Bilder der Gegenwart gebiert”¹⁷¹ (2010, p.96).

Podemos dizer, ainda, que a função dessas imagens ultrapassa a de afundar em si um passado desagradável. Se, por um lado, as imagens, como distrações, causam o esquecimento, também elas, por outro lado, podem ser vistas como vítimas de um esquecimento. Pois essas também são imagens cujos contornos não falham em desbotar e desaparecer sob a mirada de um esquecediço Fausto. As imagens, para o protagonista, não resistem ao constante movimento do esquecer.

O olvido, portanto, não livraria Fausto da culpa, apesar de não lhe julgar. Para Michelsen, o que ocorre nessa cena é uma tentativa de expressar uma forma de catarse

¹⁶⁹ “Esta ‘lembança’ ocorre no meio de sons, tons, canções (por exemplo, v. 742, 763, 769f., 783), e de certa forma é este mundo sonoro de lembrar uma fé-passada reconfortante que traz à tona a esfera de Gretchen. Em contraste, o esquecimento acontece sob o signo do olhar, que debate imagens do presente em uma luxúria pelo olho e pelo momento. São imagens de validade estática e perpétua que nos fixam na segunda parte: Imagens do grande mundo, de momentos significativos da história, de fantasmagorias mitológico-alegóricas, da beleza jovial-eterna da antiguidade, das forças elementares da política e da guerra, da vontade de um espírito pré-estigmatizante para dominar o mundo. Diante dessas imagens, o passado - o da culpa e da dor, do remorso, que é paralisante e estéril - não é apagado, mas é como se tivesse afundado. Entretanto, uma coisa em comum é revelada à pessoa que se mede em ambas as cenas de abertura, na audição de uma e na visão da outra: no som da esperança despertada com a proclamação do ‘novo pacto’ (v.748) (na primeira parte) e na imagem do reflexo do Altíssimo brilhando no arco-íris (na segunda parte), a garantia sensual de um trabalho divino no mundo é lhe comunicada, apontando o homem para o trabalho. Ele é chamado a se mostrar ativo: na primeira parte pelo coro de anjos (v.801), na segunda pelo coro de elfos (v.4662ff.)” [Tradução nossa]

¹⁷⁰ “Questiona-se o motivo de Goethe por, no momento de selar o pacto-aposta, não ter optado “pelo substantivo alemão *Moment*, derivado do latim *momentum* (portanto, do verbo *movere*) [...]; mas ter optado por *Augenblick*, que literalmente significa “mirada” ou “vista” (*Blick*) de “olhos” (*Augen*). Não decorre dessa opção que Fausto deveria, no espaço temporal de um relance de olhos, ter efetivamente visto a realidade à qual pronuncia as palavras acordadas?” (Mazzari, 2019, p.177)

¹⁷¹ “sob o signo do olhar, que dá a luz a imagens do presente em uma luxúria pelos olhos e pelo momento.” [Tradução nossa]

“*aussöhnende Abrundung*”, para utilizarmos a expressão de Goethe em seu “Suplemento à ‘Poética’ de Aristóteles”) necessária às tragédias. Desse modo, era preciso que Fausto fosse subtraído da esfera humana e sua consciência fosse afastada do que se passou. O esquecimento, para esse teórico, repele a paralisação, a negação da consciência e a morte aparente (2010, p.104). Michelsen (2010, p.104) expressa que a catarse seria equivalente a essa necessidade de esquecer - representada pela repressão (*verdrängen*) do que ocorreu.

Nesse sentido, a purificação do eu interior conseguiria afastar não a culpa, mas sim um sentimento de culpa (*Schuldgefühl*) (Michelsen, 2010, p.105). O esquecimento, portanto, não responde aqui a julgamentos humanos e essa espécie de renascimento da personagem não vem de um *ethos*, mas sim de *bios*: “diese Wiedergeburt wächst aus dem Bios, nicht dem Ethos”¹⁷² (Daur, 1950, p.136 *apud* Michelsen, 2010, p.105) - o que retoma a força biológica da “vida pulsante” (v.4679) estabelecida por Matussek.

Além disso, Michelsen explicita o significado do esquecimento para Goethe: um processo catártico, mas que se opõe ao princípio da psicanálise que vê a cura no ato de se fazer consciente aquilo que foi reprimido. Para Goethe, a repressão (*verdrängen*) seria uma cura por si só. Se, na primeira seção desta dissertação, vimos que o esquecimento muitas vezes configura uma espécie de perda, para Goethe, como explicita Michelsen, esse seria uma potência e é, assim, complementar à faculdade da memória e não contraditória. Ele se junta ao sono para ser uma força restauradora e este afasta-se das profundezas do inconsciente:

Doch erfolgt das Eintauchen in die Fluten des Schlafs und des Unbewussten bei Goethe nicht - wie es naheläge und romantischem Geist entspräche - als eine Wendung zur Nacht, zu den Mächten des Chthonischen, der Inferi, der unteren Gottheiten; vielmehr ist es von vornherein ein ‚dem Tag Entgegenruhen‘ (V.4631)¹⁷³ (Michelsen, 2010, p.106).

A troca da noite para o dia traz o processo de despertar de Fausto e divide a cena em dois, pois agora não estamos mais no silêncio da noite com os elfos, mas começamos, com o sol, um novo dia. Evidencia-se no monólogo do protagonista tanto a Natureza quanto as suas próprias impressões, principalmente no que diz respeito ao sol e sua luz que cega. O seu início retoma justamente essa energia vitalizante e a fonte da vida que circundavam o ambiente noturno: “Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig”¹⁷⁴ (v. 4679). Percebe-se o movimento da aspiração relacionado primeiramente à Natureza, uma vez que seria a “Terra” que tornou

¹⁷² “Esse renascimento advém do *Bios*, não de um *Ethos*.” [Tradução nossa]

¹⁷³ “Mas a imersão de Goethe nas inundações do sono e do inconsciente não acontece - como seria óbvio e de acordo com o espírito romântico - como uma volta à noite, aos poderes do chthônico, do inferi, das deidades inferiores; ao contrário, é desde o início um ‘descanso contra o dia’ (v.4631).” [Tradução nossa]

¹⁷⁴ “Pulsa da vida o ritmo palpitante.”

ele possível: “Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig/ Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,/ Beginnest schon, mit Lust mich zu umgeben,/ Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,/ Zum höchsten Dasein immerfort zu streben (v.4679-4685)”¹⁷⁵. Desse modo, a aspiração pertence antes à Natureza - assim como as plantas esforçam-se para ir em direção à luz - e na qual, de acordo com Michelsen, apenas como um caso especial a existência humana é incorporada (2010, p.117). Ainda assim, lembramos que, a Natureza, ao acompanhar o estado interior do indivíduo pode estar exteriorizando esse processo de esquecer. Este, no entanto, não deixa de ser representado por meio das forças naturais e integrado a elas.

Fausto descreve o amanhecer, concentrando-se no surgimento da luz que ilumina essa região amena (v.4685-4691), e que segue um movimento próprio da Natureza e do Homem, segundo Michelsen, a partir do momento em que o impulso que vem debaixo precisa encontrar algo que vem desses domínios etéreos (Michelsen, 2010, p.118). Entretanto, ao aflorar no céu, o sol se mostra muito forte para Fausto, que não aguenta a luz cegante: “Sie tritt hervor! - und leider schon geblendet,/ Kehr’ ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen”¹⁷⁶ (v.4702-4703). O aspecto ofuscante aponta para a reflexão goethiana reveladora do fato de que a aparição do divino não pode ser vista pelo homem, pelo menos não de forma direta: todo extremo deve ser excluído. Dessa forma, vira-se Fausto para a terra e fica de costas para o sol que, muito forte, periga cegá-lo. Se a luz seria para o homem insuportável e inalcançável, podemos entendê-la como semelhante àquela exposta no monólogo de Fausto durante a cena “Diante da porta da cidade” em frente ao pôr-do-sol: “Doch scheint die Göttin endlich wegzusinken;/ Allein der neue Trieb erwacht,/ Ich eile fort, ihr ew’ges Licht zu trinken,/ Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht,/ Den Himmel über mir und unter mir die Wellen./ Ein schöner Traum, indessen sie entweicht”¹⁷⁷ (v. 1084-1089). O sol é fonte do desejo de Fausto, que quer beber de sua “luz eterna”, afã esse concretizado na “Região Amena” segundo Michelsen. Nessa cena da primeira parte, Fausto deseja ser guiado por magia para uma “nova, colorida vida” (v. 1118-1121), que está atrelada a uma de suas almas, a que “soltando à força o térreo freio, de nobres manes busca a plaga etérea” (v. 1117-1118). Na “Região Amena”, entendemos as consequências de beber da luz eterna e as limitações humanas quanto a tal ato.

¹⁷⁵ “Foste, ó terra, esta noite ainda constante,/ Respiras a meus pés, revigorada./ Já, do deleite estou haurindo a essência,/ Já, com vigor, pões minha alma alentada,/ Para que aspire à máxima existência.”

¹⁷⁶ “Surge o astro! - e eu me desvio, ah não o aguenta,/ Já deslumbrada, a dolorida vista.”

¹⁷⁷ “Mas parece ir-se enfim o flâmeo deus, o sol;/ No impulso alado que me eleva/ Corro, a embeber-me no imortal farol./ À frente a luz e atrás de mim a treva,/ Aos pés o oceano e o empíreo sobre mim./ Um sonho, enquanto afunda em fluídos de cristal.”

Desse modo, o comentário de Fausto nesta cena possui, de acordo com Michelsen, dois lados. O primeiro seria expor uma espécie de modéstia, uma vez que tal comentário “ist - auf der einen Seite - als Bescheidung zu lesen: vor allem dann, wenn wir ihn in Widerspiegelung zu den Versen des Osterspaziergangs sehen, in denen Faust das ‘ew’ge Licht’ der Sonne ohne Einschränkung, unbedingt, zu trinken wünschte (V. 1086)”¹⁷⁸ (Michelsen, 2010, p.119).

De acordo com Staiger (*apud* Michelsen, 2000, p.119), esse “wir”, nós, a que Fausto se refere ao invés de “ich”, eu, (“Des Lebens Fackel wollten wir entzünden” (v. 4709) e “So daß wir wieder nach der Erde blicken” (v. 4713)¹⁷⁹) aponta para a humanidade como um todo, principalmente a partir do ensaio de Goethe *Versuch einer Witterungslehre*, em que o poeta explicita como o “Verdadeiro”, idêntico ao “Divino”, não pode ser visto ou reconhecido de modo direito, mas apenas como “Reflexo”, “Exemplo”, “Símbolo” ou “Aparições semelhantes”¹⁸⁰. Para Michelsen, a Luz, que nessa estrofe também advirá do fogo (v.4707-4714),

ist vielmehr - als die höchste ‘Energie’, mit der die Lichtwirkung der Sonne ‘das Auge trifft’ - ein Umfassendes, den ewigen Gründen’, heißt es ausdrücklich, entstammend (V. 4707), in welchem die Gottheit, ihren Widerspruch in sich selbst aufnehmend, auch das Dämonische mitumgreift. ‘Das höchst-energische Licht [...] ist blendend und farblos’, dem Menschen unzugänglich¹⁸¹ (Michelsen, 2010, p.120).

Assim, apresenta-se, conforme Michelsen, o outro lado do comentário de Fausto: seria justamente sua decisão de, após a luz cegá-lo, voltar-se para a terra. Tal cegueira emana de suas aspirações infundáveis, de desejos como o apresentado em “Diante da porta da cidade”. Aqui, há o nascimento do ver:

Die Erblindung Fausts symbolisiert die Einbuße des Weltbezugs, die aus seinem Unendlichkeitsdrange, aus der Negation aller Bedingtheit schließlich resultiert (...). Als Gegenspiegelung zur Erblindung, zum Auseinanderreißen von Licht und Dunkel, stellt sich im Terzinen-Monolog Fausts die Geburt des Sehens dar, die sich am Vermittelnden, dem Mittel der ‘Trübe’, der ‘Versammlung von Durchsichtigem und Undurchsichtigem’ entzündet¹⁸² (Michelsen, 2010, p.120).

¹⁷⁸ “é - por um lado - para ser lido como modéstia: especialmente quando o vemos como um reflexo dos versos do passeio de Páscoa, na qual Fausto desejava beber a ‘luz eterna’ do sol sem restrições, sem falhas (v. 1086).” [Tradução nossa]

¹⁷⁹ “Da vida o facho incandescer quisemos” e “Retorna à terra o olhar, que em suave manto”, respectivamente.

¹⁸⁰ “O verdadeiro, idêntico ao divino, jamais se deixa apreender por nós de maneira direta. Nós o contemplamos apenas como reflexo, como exemplo, símbolo, em fenômenos particulares e afins. Nós o percebemos como vida incompreensível e, contudo, não podemos renunciar ao desejo de compreendê-lo. Isto vale para todos os fenômenos do mundo apreensível” (Tradução de Mazzari em nota de rodapé 13 (2015, p.47)).

¹⁸¹ “é antes - como a maior ‘energia’ com a qual o efeito da luz do sol ‘atinge o olho’ - um abrangente, originário das ‘razões eternas’, é expressamente dito (v. 4707), no qual a divindade, assumindo sua contradição em si mesma, também abraça o demoníaco. ‘A luz supremamente energética [...] é deslumbrante e incolor’, inacessível ao homem.” [Tradução nossa]

¹⁸² “A cegueira de Fausto simboliza a perda da referência ao mundo, que finalmente resulta de seu desejo de infinito, da negação de toda condicionalidade (...). Como contra-reflexão à cegueira, ao rasgar da luz e da

Fausto relaciona a luz às emoções e ao desejo (expresso pelo verbo “*wollen*”), de modo que aquela seria oriunda ou do ódio ou do amor, e, envolvendo o protagonista em tal ardência, faz com que ele então torne os olhos para a Terra:

Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen/ Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen;/ Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,/ Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!// Ist's Lieb? ist's Haß? die glühend uns umwinden,/ Mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer,/ so daß wir wieder nach der Erde blicken,/ Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier¹⁸³ (v.4707-4714).

Em contraste com a luz resplandecente do sol, Fausto, ao virar-se para a terra, encontra refúgio no “mais jovem véu”. Este feito do “ar matinal e da claridade do sol” pode ser entendido como um símbolo para o modo como Goethe entende a arte, a *Goethesche Kunstverständnis* (Michelsen, 2010, p.120). Para além disso, essas faixas de névoa garantirão ao personagem não ser cegado pela luz do sol. Dessa forma, contempla Fausto a catarata (v.4716) de cujos turbilhões brota um arco-íris. De acordo com Michelsen, por meio do reflexo do arco-íris ocorreria a manifestação do “Divino” e temos, então, a vida (Michelsen, 2010, p.122).

Interessante seria um outro significado do arco-íris exposto por Michelsen: este ligar-se-ia ao espelhamento, *Spiegelung* - não só o fenômeno ele mesmo e a reflexão de Fausto (“Vês a ânsia humana nele refletida” (V.4725)) pertencem a ele, mas relaciona-se também ao espelhamento da lua, *Mondspiegelung*, na cena dos elfos e à imagem descrita por Fausto na cena “Floresta e gruta” (v. 3348-3351): “Das Abglanz-Bild des Regenbogens symbolisiert nicht nur die Wandlung, Besänftigung, Milderung des tödlich-blendenden Lichtes in den Farben; vielmehr knüpft es, indem der Bogen mit dem Wasserfall verbunden wird, an die Gestalt Fausts selbst an”¹⁸⁴ (Michelsen, 2010, p.122). Isso dar-se-ia por causa do fato de que a imagem da cachoeira - do movimento violento - também foi para Fausto uma correspondência à vida. A força da cachoeira destruiu outrora o pequeno mundo de Gretchen.

Dessa forma, a primeira cena da segunda parte apresenta-nos um cenário de harmonia da Natureza que não só cura Fausto dos acontecimentos da parte I, como também estabelece um novo comportamento, este que, ao invés de “beber da luz eterna”, volta-se para a Terra e

escuridão, o monólogo em tercinos de Fausto apresenta o nascimento do ver, que é acendido pelo mediador, o meio da ‘opacidade’, a ‘montagem do transparente e do opaco’.” [Tradução nossa]

¹⁸³ “Mas jorra, então, de páramos extremos,/ Um mar de chamas que em temor nos lança./ Da vida o facho incandescer quisemos,/ E nos envolve um fogo que nos traga./ É ódio, é amor, em cuja chama ardemos./ Do prazer e da dor mutuando, a vaga?/ Retorna à terra o olhar, que em suave manto,/ De infância nos envolve, e o peito afaga.”

¹⁸⁴ “A imagem refletida do arco-íris não apenas simboliza a transformação, apaziguamento, suavização da luz mortífera que cega nas cores; ao contrário, ao conectar o arco com a cascata, ela se liga à figura do próprio Fausto.” [Tradução nossa]

para os reflexos do divino que nela estão. Se o dia aponta justamente para o novo começo do protagonista, já a noite relaciona-se ao silencioso processo de recuperação, do qual o esquecimento faz parte. Nesse sentido, o processo do esquecimento parece estar distante de Fausto quando ele está consciente e acordado, ante a manhã que delinea essa espécie de renascimento. Muito mais ele faz parte das forças da Natureza que atuam à noite por meio dos elfos, configurando-se como uma espécie de presente a Fausto e não como um movimento vindo naturalmente do protagonista.

Dessa forma, a Natureza em si parece estipular o cenário de regeneração do ser humano. Também é desse modo que notamos a importância da imagem do Rio Letes para representar o esquecimento, uma vez que, assim, ele parece estar inteiramente integrado à Região Amena e parece garantir sua unidade com a Natureza apresentada na cena - mesmo que ele seja oriundo da imagem do Letes apresentada na Divina Comédia, como mostra Erich Schmidt em seu ensaio “*Danteskes im Faust*”. Para além disso, gostaríamos de indicar que o aspecto líquido do olvido nessa cena parece estar em consonância com a imagem da água em outros momentos. Podemos pensar na catarata que forma o arco-íris, onde a vida está refletida. Também na “Noite de Valpúrgis Clássica” e na última cena de *Fausto* a água aparecerá como a origem da vida. Assim, fortalece-se o laço - já bem consolidado por meio do cenário apresentado nesta cena - do esquecimento com o aspecto regenerativo da Natureza. Isso reforça o aspecto do olvido formulado por Adorno em seu ensaio “Sobre a cena final de *Fausto*”: “Die Kraft des Lebens, als eine zum Weiterleben, wird dem Vergessen gleichgesetzt. Nur durchs Vergessen hindurch, nicht unverwandelt überlebt irgend was”¹⁸⁵ (Adorno, 1981, p.137).

Nesse sentido, entendemos o esquecimento não só como possibilitador de um seguir em frente, mas também como algo que se equipara à paz e ao descanso. Em várias obras literárias conhecemos o poder curador do olvido: seja no poema *Lob der Vergesslichkeit*¹⁸⁶ de Brecht, em que ele narra situações nas quais o esquecimento se torna necessário para se seguir adiante e para se ter força; também na *Cantiga* de Manuel Bandeira podemos entender o esquecimento como aquilo que dá forças, que desvia da infelicidade: “quero ser feliz/ nas ondas do mar/ quero esquecer tudo/ quero descansar”; ou, na *Montanha Mágica*, no capítulo “Neve”, em que o esquecimento também aponta para um *locus amoenus*, em que as preocupações e obrigações impostas pela sociedade não têm vez. Além disso, o entendimento que Freud

¹⁸⁵ “O poder da vida, como um seguir em frente, é igualado ao esquecimento. Somente através do esquecimento, não inalterado, é que qualquer coisa sobrevive.” [Tradução nossa]

¹⁸⁶ “Wie erhöbe sich ohne das Vergessen der/ Spurenverwischenden Nacht der Mensch am Morgen?/ Wie sollte der sechsmal zu Boden geschlagene/ Zum siebenten Mal aufstehen/ Umzupflügen den steinigen Boden, anzufliegen/ Den gefährlichen Himmel?/ Die Schwäche des Gedächtnisses verleiht/ Den Menschen Stärke.”

possuía do esquecimento também não se distancia da ideia de que tal ação é necessária para descansar, achar paz, ser feliz: “Todo ato de esquecimento envolve a relação com o desprazer” (Ferrarini, 2014, p. 113).

De modo semelhante, Nietzsche, em sua *Segunda consideração intempestiva*, também postulou que, para haver felicidade, ação e espaço para o novo é necessário esquecer-se. Tal obra do filósofo possui sólida relação com *Fausto* e com Goethe, citados diversas vezes, como demonstra Weinrich. Este teórico esclarece a similaridade que o esquecimento do filósofo e o do pactuário compartilham. Ela reside também no que ocorre nessa cena, uma vez que é necessário esquecer para poder seguir em frente.

So nimmt es nicht wunder, daß zwischen Goethes *Faust* und Nietzsches zweiter ‘Unzeitgemäßer Betrachtung’ einige erstaunliche Beziehungen und Übereinstimmungen bestehen, so daß man fast, mit Musils bekanntem Begriff, von einer Parallelaktion sprechen kann. Goethe nämlich, der in Nietzsches Schrift nicht weniger als fünfzehnmal mit Zustimmung zitiert wird, ist für Nietzsche ein Geistesverwandter, der gleich ihm selber zu den großen Unzeitgemäßen gehört. (...) In seiner Betrachtung zum Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben nimmt Nietzsche sich also vor, ‘die Grenze zu bestimmen, an der das Vergangene vergessen werden muß’ (1,251)¹⁸⁷ (Weinrich, 1996, p.225).

3.2. Terceiro ato

O percurso de Fausto pela Antiguidade, desdobrado no terceiro ato da segunda parte, pode nos trazer mais reflexões acerca do esquecimento. O encontro de Fausto e Helena não se restringe a *Fausto* de Goethe e pode ser achado já no livro popular (Mazzari, 2015, p.548). Designado pelo próprio Goethe como “fantasmagoria clássica”, o ato deixa transparecer as tensões entre Romantismo e Classicismo e, segundo Mazzari (2015, p.550), “adquire maior nitidez na terceira e última cena do ato, justamente com o advento da figura alegórica de Eufórion, fruto da união entre Helena, nobre representante da Antiguidade, e Fausto, que encara o passado medieval alemão, tão cultuado pelos românticos”.

Helena aparece, assim, e em um primeiro momento, como representante da cultura grega e do belo. Seidlin, no entanto, aponta para o fato de que há uma tensão entre uma Helena mítica e uma Helena que possui um destino próprio e não é representante de algo (da cultura grega ou da beleza) (Seidlin, 1992, p. 196). Nesse sentido, Seidlin tenta interpretar Helena

¹⁸⁷ “Portanto, não é surpreendente que existam algumas relações e semelhanças surpreendentes entre o Fausto de Goethe e a ‘Segunda consideração intempestiva’ de Nietzsche, de modo que quase se pode falar de uma ação paralela, usando o termo bem conhecido de Musil. Goethe, por exemplo, que é citado de modo positivo não menos de quinze vezes nos escritos de Nietzsche, é para Nietzsche um espírito afim que, como ele, pertence ao grande intempestivo. (...) Em sua reflexão sobre os benefícios e desvantagens da história para a vida, Nietzsche assume assim a responsabilidade de ‘determinar o limite em que o passado deve ser esquecido’ (1.251).” [Tradução nossa]

como uma figura mitológica que se torna uma pessoa. Ele faz isso a partir dos conceitos de “vínculo mítico”, *Mythosgebundenheit*, e “desenvolvimento de uma pessoa”, *Entwicklung zur Person* (Seidlin, 1992, p.197). A *Mythosgebundenheit* revelaria que ela não está sempre ciente de sua identidade. Dessa forma, seria significativo que o primeiro verso da personagem (“Bewundert viel und viel gescholten, Helena” (v.8488)¹⁸⁸) não possui uma indicação de primeira pessoa. Para Seidlin (1992, p.199), isso remete à esfera do “lendário impessoal”, *unpersönlich Legendären*, e não à esfera de um “eu-consciência”, *Ich-Bewusstsein*. Pode-se entender, portanto, que estão postos dois lados de Helena: um que representa a imagem dela no imaginário coletivo e outro que diria respeito ao seu ser individual.

Helena é vista pelo coro como uma “divindade do belo” (Seidlin, 1992, p.201). Mesmo sendo uma fantasmagoria, ela reconhece seu passado e seu presente: na abertura da cena “Diante do Palácio de Menelau em Esparta”, a personagem esclarece seu passado e o mito a que deu origem. Ao querer entrar no Palácio, ela quer colocar para trás de si tudo que lhe aconteceu, expressando o desgosto de ter que ouvir a narrativa mítica de sua história. Aqui há um toque pessoal nessa história que seria um mito: entendemos como ela se sente em relação à sua imagem. Dessa forma, seu passado não só se configura como um mito, ou seja, história presente na memória coletiva de uma sociedade, mas também como uma memória pessoal, que faz parte da sua vida. Ao querer deixar esse passado ruim para trás, Helena não quer se livrar de sua posição anterior na sociedade, esquecer-se de quem ela era, como quis Fausto deixar de ser acadêmico na cena “Cozinha da bruxa”. Muito pelo contrário, ela reafirma-se como esposa de Menelau. Deixar o passado para trás não significa aniquilar uma identidade inteira, esquecer-se também de parte de uma memória semântica:

Eröffnet mir sie wieder, dass ich ein Eilgebot/ Des Königs treu erfülle, wie der Gattin ziemt./
Lasst mich hinein! und alles bleibe hinter mir./ Was mich umstürmte bis hieher, verhängnisvoll./
Denn seit ich diese Schwelle sorgenlos verliess./ Cytherens Tempel besuchend, heiliger Pflicht
gemäss./ Mich aber dort ein Räuber griff, der phrygische./ Ist viel geschehen, was die Menschen
weit und breit/ So gern erzählen, aber der nicht gerne hört./ Von dem die Sage wachsend sich
zum Märchen spann.¹⁸⁹ (v.8506-8515).

O que ela deseja esquecer são não só certos episódios de sua história. Relacionados a esta está a narrativa dessa memória, narrativa essa que também provoca desgosto e que está

¹⁸⁸ “Muito admirada e odiada muito, eu, Helena”

¹⁸⁹ “Abri-vos, ora, a fim de que fielmente eu cumpra/ A 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./ Pois desde que eu daqui saíra, alegre, rumo./ Ao templo de Citera, o uso sagrado honrando./ E que me capturou lá o assaltante frígio./ Quanto não sucedeu os homens mundo afora/ Narram com gosto; mas que sem gosto ouve aquele/ De quem surgiu o mito, e a fábula se urdiu.”

ligada ao “mito”. Não só uma memória individual da heroína está aqui estabelecida, mas também uma tensão entre tal memória e talvez uma memória histórico-cultural que poderia ser expressa no alemão pela palavra *Gedächtnis*. Helena, “interrompida pelo coro”, como diz Schmidt (2001, p.235), toma para si o papel que lhe cabe socialmente, sendo a esposa de Menelau, como ela evidencia nos próximos versos (v.8604-8609).

A presença mítica não se encontra apenas em Helena, mas podemos observá-la também por meio dos insultos entre as coristas e a Fórcuias (v.8812-8825), uma vez que esses remetem a seres primordiais e à velhice, tanto implicando o fato de que as personagens seriam então muito idosas, quanto abrangendo uma memória mítica, principalmente porque, apesar do caráter pessoal do ataque, a menção dos nomes de personagens remete à mitologia grega, especialmente aos seres primordiais e monstros pré-olímpicos. É desse modo que, no verso 8839, Helena, confusa a partir da discórdia de suas amas, sente-se, como explicita Mazzari em nota de rodapé 42 (2015, p.585), “impelida ao lugar a que pertencem as ‘imagens de terror’ conjuradas”. Nesse sentido, ela pergunta-se, se é memória (*Gedächtnis*) ou loucura que a faz sentir assim. As memórias, portanto, trazem aqui um aspecto negativo. Tanto é que, em um próximo momento, Helena questiona então se tudo que ela é seria apenas um “(...) Werd’ ich’s künftig sein,/ Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüstenden?”¹⁹⁰ (v.8839-8840). Nos próximos versos, o passado de Helena, bem como os homens que se envolveram com ela, é recordado por Fórcuias e também pela heroína. Enquanto a evocação desse passado provoca dor e o uso do verbo *gedenken* continua (“Gedenke nicht der Freuden! Allzuherben Leids/ Unendlichkeit ergoß sich über Brust und Haupt”¹⁹¹ (v.8870-8871)), Helena acaba por não saber quem ela é: “Verwirre wüsten Sinnes Aberwitz nicht gar./ Selbst jetzt, welche denn ich sei, ich weiss nicht” (v.8874-8875)¹⁹²e, aturdida, desmaia.

O passado e sua memória causam, assim, mágoa e atordoamento em Helena. O caráter pessoal dessas memórias, que se referem, no fim das contas, à vida desta personagem é desvelado por meio dessa dor tão grande que aflige o senso de identidade dela. Ao mesmo tempo, o aspecto do mítico, aquele que não é possível aniquilar de todo, pois outros narram esses acontecimentos que permanecem no imaginário coletivo, está estabelecido. O coro, por sua vez, contrapõe esse passado, que traz sentimentos ruins, ao esquecimento e seu efeito, que

¹⁹⁰ “(...) Fantasma/ De sonho e de pavor dos que destroem cidades?”

¹⁹¹ “Não os evoques! de árduas mágoas derramou-se-me/ A amarga imensidão por sobre a fronte e o peito”

¹⁹² “Não me atordoos de todo o senso alucinado;/ Neste momento, até, ignoro quem eu seja”

acompanha o alento, “freundlich mit Trost reich begabten” (v.8895)¹⁹³. A aproximação desse esquecimento ao esquecimento da cena “Região Amena” que cura Fausto consolida-se a partir da imagem do Letes, usada tanto na primeira cena, quanto agora, quando designa como as palavras de Fórcuias deveriam ter sido: “Nun denn, statt freundlich mit Trost reich begabten,/ Letheschenkenden, holdmildesten Worts/ Regest du auf aller Vergangenheit/ Bösestes mehr denn Gutes/ Und verdüsterst allzugleich/ Mit dem Glanz der Gegenwart/ Auch der Zukunft/ Mild aufschimmerndes Hoffnungslicht”¹⁹⁴ (v.8895-8902). Ou seja, ao invés de evocar o passado, ela deveria trazer palavras que a fariam se esquecer desse. O adjetivo “letífico” equipara-se à expressão “de ânimo, e íntimo, suavíssimo alento”, confirmando o teor positivo do olvido, que faria com que o estado da personagem não fosse de aflição. Nota-se, no entanto, a diferença entre os esquecimentos nas duas cenas: se na primeira ele faz parte de um cenário noturno da Natureza que cura um ser humano inconsciente e passivo, aqui ele caracteriza o tratamento que esses seres dão ao passado, a forma como esse passado de Helena aparece e é comunicado e tratado pelas entidades ao redor dela. Por isso, há a necessidade das palavras serem letíficas. Durante essa cena, vemos, portanto, o papel de Helena na sociedade e a forma como este e como o passado dessa são tratados. Assim, a memória emerge constantemente e é causa de transtorno, enquanto o esquecimento continua a aparecer de forma benéfica, como aquele que propicia o consolo e a possibilidade de seguir em frente.

O passado, o coro continua a esclarecer, seria aquele que possui coisas boas e más. Fórcuias, por remexer nas coisas ruins desse, obnubila a luz de esperança do futuro, juntamente com o esplendor do presente. Nesse sentido, podemos entender as diferentes nuances do passado a ser lembrado ou esquecido, pois entre elas há o bom e o mau. O esquecer seria uma forma de evitar aquilo que é ruim - assim como Fausto quis esquecer os trágicos acontecimentos de Gretchen para evitar o desgosto e poder seguir em frente. A força do passado é tanta que Helena, por fim, desmaia. Percebemos uma diferença no impacto dos acontecimentos de Gretchen em Fausto: ele, aflito, não consegue dormir (como mostra a primeira rubrica da “Região Amena”). Já Helena perde a consciência, e sua alma, como diz o coro, está pronta para fugir. Ambos são tomados pelo passado de forma diferente, mas, nos dois casos, o esquecimento aparece como solução.

O esmiuçamento da memória estabelecido por Fórcuias continua a acontecer: ao começar a lograr Helena para que ela seja levada até Fausto, Fórcuias também se utiliza da

¹⁹³ “De ânimo, e íntimo, suavíssimo alento”

¹⁹⁴ “Eis que ao invés de palavras letíficas,/ De ânimo, e íntimo, suavíssimo alento,/ Todo o passado é o que estás remexendo,/ Mais que os bens, dele os males./ E obscureces a um só tempo,/ Com o esplendor do atual momento,/ Do porvir igualmente/ O auroreal clarão de esperança”

memória como aquela que traz um comportamento ruim, para convencer Helena do possível sacrifício da sua vida requerido por Menelau:

Um jenes willen wird er dir das gleich tun./ Unteilbar ist die Schönheit; der sie ganz besass./
(...) Wie scharf der Trompete Schmetter Ohr und Eingeweid'/ Zerreissend anfasst, also krallt
sich Eifersucht/ Im Busen fest des Mannes, der das nie vergisst./ Was einst er besass und nun
verlor, nicht mehr besitzt.¹⁹⁵ (v.9061-9066)

O não-esquecer significa também a destruição, pois Menelau não quer esquecer aquilo que possuiu e perdeu, e não quer partilhar aquilo do qual teve a posse. Mais uma vez, vemos um outro efeito das coisas ruins do passado remexido: a destruição. Notamos isso na personagem de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas* que, possuído pela raiva do que aconteceu a seu pai, não pode se esquecer do passado ruim. Isso culmina não só na sede de vingança, mas na guerra onde perde a vida. Assim, Fórquias convence Helena de que Menelau vai matá-la. Em um paralelo com Gretchen, que sentia a presença de Mefistófeles como maligna, também o sente Helena: “Ein Widerdämon bist du, das empfind’ ich wohl/ Und fürchte, Gutes wendest du zum Bösen um”¹⁹⁶ (v.9072-9073). Para além disso, por meio das palavras de Fórquias, a ideia de Helena como possessão é posta. Isso será contrastado com o uso de “posse” de Fausto, para descrever um momento de plenitude ainda neste ato.

Dessa forma, durante esta cena, entendemos que Helena representa a Antiguidade Clássica e, para além disso, os costumes e o decoro de sua posição e de sua função social (Mazzari, 2015, p.548). Aponta-se, também, para o peso cultural das experiências dessa personagem: a sua história, o seu passado individual, significa, para todos, uma narrativa mitológica. O passado é, portanto, trazido à tona constantemente, mas com suas diferentes nuances, seja pertencendo ao coletivo ou ao indivíduo. Para Jochen Schmidt, dessa forma, a primeira cena corresponde a uma “die von der Rückschau vergegenwärtigten und damit immer schon historisch vermittelt erscheinenden Antike”¹⁹⁷ (2001, p.235). Ou seja, a figura de Helena e sua vida, sobre a qual Fórquias e Helena falam, aparecem não só como a vida de uma pessoa, *Menschenleben*, mas também como parte da História.

Segundo Schmidt, isso é feito justamente a partir da identidade da heroína apresentada pelo Mefistófeles, disfarçado de Fórquias:

¹⁹⁵ “É a formosura indivisível; por destruí-la/ Faz quem toda a possui, qualquer partilha odiando./ (...)/ Como o som da trombeta, estrídulo, lacera/ Até a medula o ouvido, assim se crava o ciúme/ No peito do varão, o qual jamais olvida./ O que possuía e após perdeu, já não possui.”

¹⁹⁶ “Maligno espírito és, anciã, no íntimo o sinto./ E temo que todo o bem convertas em mal”

¹⁹⁷ “A antiguidade realizada pela retrospeção e, portanto, sempre aparecendo já mediada historicamente.”
[Tradução nossa]

Nur vordergründig ficht Phorkyas Helenas Identität feindselig an. Im Eigentlichen geht es um die Loslösung Helenas als der Verkörperung antik-vollendeter Schönheit aus ihrer starren historischen - zeitlichen wie räumlichen - Fixierung in der Einmaligkeit der griechischen Vergangenheit. Aus dieser fixierten historischen Identität gelöst, wird sie in doppelter Weise frei für den europäischen Rezeptions- und Kulturprozess: Einmal erhebt sie sich zum überzeitlich faszinierenden 'Idol' als dem Inbegriff des Vollendet-Schönen und damit einer ästhetischen Kultur, andererseits kann sie erst durch die Lösung aus ihrer ursprünglichen griechischen Identität in den Geschichtsprozess eingehen, der zu immer neuen Verbindungen mit ihr - mit der Kultur der Antike - führt. Goethe übernimmt sowohl das Problem der suspendierten Identität wie den Aspekt der Idolisierung von Eurípides, um beides geschichtlich zu dimensionieren¹⁹⁸ (Schmidt, 2001, p.236).

Ou seja, a função da hostilidade de Fórcuias é separar Helena (como incorporadora da antiguidade e da beleza ideal) de sua fixação com o passado grego, para se abrir caminho para o processo de recepção europeia, pois a partir disso ela consagra-se como o epítome do belo e da cultura estética e assim entra no processo da História, em que há sempre novas conexões entre ela e a cultura da antiguidade. Interessante seria também apontar para a morte do cisne (v.9095-90109), que, segundo Seidlin (1992, p.215), significaria o fim da antiga existência de Helena após adentrar no mundo de Fausto, no fim dessa primeira cena: “Unter Schwanengesängen neigt sich Helenas alte Existenz ihrem Ende entgegen. Mit Helenas Abschied stirbt der Schwan.(...) Die Schwanenwelt versinkt. Aber noch wirkt sie nach - selbst in jene Region hinein, in der die Lösung vom Mythos sich vollziehen soll.”¹⁹⁹ Nesse sentido, para Seidlin, a fuga de Helena para Fausto representa um ganho pessoal, superando sua conexão com o mítico (1992, p.212). De acordo com Seidlin, o mundo no qual Helena adentra, ao direcionar-se a Fausto, é um mundo que se apresenta como histórico desde o início (“die sich von Anfang an als eine geschichtliche präsentiert”), uma vez que a fala de Linceu é marcada também por um acontecimento histórico: a migração de povos, *die Völkerwanderung* (Seidlin, 1992, p.216).

Entretanto, na segunda cena, tanto Helena quanto Fausto representarão suas respectivas culturas segundo Schmidt. Isso ocorre, já que há uma espécie de alienação, *Verfremdung*, nos personagens, pois eles tornam-se não só expoentes de épocas históricas, *Exponenten historischer Epochen*, como também representam funções sociais e culturais (Schmidt, 2001,

¹⁹⁸ “Somente superficialmente Fórcuias desafia a identidade de Helena com hostilidade. Na verdade, o que está em jogo é o desapareço de Helena como encarnação da beleza antiga-perfeita de sua rígida fixação histórica - temporal e espacial - na singularidade do passado grego. Liberada desta identidade histórica fixa, ela se torna livre para o processo cultural e de recepção europeu de duas maneiras: por um lado, ela se eleva para se tornar um 'ídolo' eternamente fascinante como o epítome do perfeito - bonito e, portanto, de uma cultura estética; por outro lado, é somente através da liberação de sua identidade grega original que ela pode entrar no processo histórico que leva a conexões sempre novas com ela - com a cultura da antiguidade. Goethe assume tanto o problema da identidade suspensa quanto o aspecto da idolatria de Eurípides, a fim de dimensionar historicamente ambos.” [Tradução nossa]

¹⁹⁹ “Com as canções de cisne, a antiga existência de Helena chega ao fim. Com o adeus de Helena, o cisne morre. (...) O mundo do cisne se afunda. Mas ainda continua tendo um efeito - mesmo na região onde a dissolução do mito está para acontecer.” [Tradução nossa]

p.238). Isso é visto igualmente no nível formal²⁰⁰, pois Fausto representa a Idade Média a partir da métrica e de aspectos do *Minnesang* (Mazzari, 2015, p.628) e Helena, representando os antigos, que não conheciam a rima, fala em versos não-rimados (como analisa Schmidt, 2001, p.239). Ainda segundo Schmidt, desenvolve-se a imagem, nesse segundo ato, de “nach den in der *Klassischen Walpurgisnacht* entwickelten bildungs-geschichtlichen Voraussetzungen eine höfisch-gesellschaftliche Kultur und ein nach deren Maßgabe stilisiertes Menschenbild zum Medium der Begegnung Fausts mit Helena”²⁰¹.

Essa cultura social da gentileza, do cortês, é expressa pela ideia do “digno” (*Würde*) apresentado pela figura de Helena, que sempre se coloca de maneira apropriada em sua função tanto como esposa de Menelau, quanto como filha de Zeus (como exemplifica Schmidt, 2001, nas páginas 242, 243 e 244). Tal ideia torna-se um *Leitbegriff* no diálogo entre Fausto e Helena, o que aponta, não só para uma referência ao *Libro del Cortegiano* de Castiglione, mas, também ao tratado *De hominis dignitate* de Pico della Mirandola (Schmidt, 1999, p.246). Há, conforme Schmidt, efetivamente, para além de um encontro entre a Antiguidade e a Idade Média, a formação da cultura do renascimento: “einer neuen, autonomen und eben deshalb auf die menschliche Würde ausgerichteten Lebenshaltung sowie einer entsprechenden gesellschaftlichen und ästhetischen Formierung”²⁰² (Schmidt, 2001, p.247), uma vez que, para Goethe, há uma propensão em ambas as épocas ao ideal humanístico, sendo que no Renascimento originou-se uma cultura da polidez, cortesã, *Hofkultur*, na qual há uma síntese do ideal humanístico e da virtude do cavaleiro da Idade Média (Schmidt, 1999, p.247).

A tematização da dignidade (*Würde*) alcança não só a Antiguidade, a Idade Média e o Renascimento, mas também a própria época de Goethe, na qual Kant desenvolve sua teoria acerca da dignidade da razão, em que ele dá ênfase à autonomia, encontrada na figura de Helena, como o momento essencial de uma dignidade humana, *Menschenwürde*. Também a formulação de Schiller é incorporada nessa cena de *Fausto*, em que sua ideia de digno pode ser reconhecida na figura de Helena:

Schillers Version in der Schrift *Über Anmut und Würde* (1793) lautet: ‘Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung’ (Schiller: *Sämtliche Werke*. Hg. v. H. Göpfert. München 1980, Bd. 5, S. 475). Als

²⁰⁰ Como explicita também Schöne (2017, p.580).

²⁰¹ “De acordo com as condições educacionais-históricas desenvolvidas na Noite Clássica de Valpúrgis, uma cultura cortês-social e uma imagem do homem estilizada de acordo com seus padrões se tornam o meio do encontro de Fausto com Helena.” [Tradução nossa]

²⁰² “Uma nova atitude autônoma em relação à vida, portanto orientada para a dignidade humana, assim como uma formação social e estética correspondente.” [Tradução nossa]

auch dies ist in der Stilisierung Helenas zu erkennen, die Faust, dem ‘Fürsten’, als ‘Königin’ entgegentritt²⁰³ (Schmidt, 2001, p.247).

Portanto, o digno parece estar ligado a essa cultura da gentileza, do cavalheirismo, que também se baseia em aspectos culturais e formais que devem ser sempre lembrados. A fixação desse comportamento imposto pela sociedade aponta, assim, para uma necessidade de se lembrar dessas formalidades, não se esquecer. Essa lembrança aproximar-se-ia então de um saber, inclinando-se a uma memória semântica. Há um aspecto pouco individual e mais representativo de uma cultura, pois a dignidade de Helena relaciona-se diretamente à sua função social e também ao seu papel mítico, uma vez que ela não resolve punir Linceu justamente por causa de sua beleza e de sua sina - tudo que ela causou. Entendemos portanto que existe uma necessidade da memória, necessidade essa que será, no entanto, posta lado a lado de um certo esquecimento, para que Helena possa se libertar.

Para Seidlin, o modo pelo qual Helena ganharia em indivíduo, ou seja, em um nível pessoal, foi por meio do aprendizado de rimar: “Damit ist Helena herausgelöst aus der Lebensluft des Mythos und hineingestellt in das Spiel- und Beziehungsfeld der ‘Person’”²⁰⁴ (Seidlin, 1992, p.217). Para além disso, a rima, para Seidlin, relacionar-se-ia a uma conexão existencial entre Fausto e Helena: a heroína livra-se da solidão mítica por meio dessa conexão (Seidlin, 1992, p.219). Existe então uma superação da solidão, pois aprende a rimar quem fala “do coração” e quem “saboreia em conjunto”, *mitgenießt* (v. 9381-9383). A partir dessa união, será possível dizer que o presente guarda a felicidade e a confirmação disso vem da mão dada, dessa união representada:

Faust: Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn./ Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,/ Man sieht sich um und fragt -

Helena: wer mitgenießt

Faust: Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,/ Die Gegenwart allein -

Helena: ist unser Glück.

Faust: Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;/ Bestätigung, wer gibt sie?

Helena: Meine Hand.²⁰⁵ (v. 9378-9386)

²⁰³ “A versão de Schiller no ensaio Sobre Graça e Dignidade (1793) diz: ‘O controle dos instintos pela força moral é liberdade da mente, e dignidade é sua expressão na aparência’ (Schiller: Sämtliche Werke. ed., de H. Göpfert. Munique 1980, vol. 5, p. 475). Isto também pode ser visto na estilização de Helena, que enfrenta Fausto, o ‘regente’, como uma ‘rainha’”. [Tradução nossa]

²⁰⁴ “Helena é assim removida do ar da vida do mito e colocada no campo do jogo e do relacionamento da ‘pessoa.’” [Tradução nossa]

²⁰⁵ “Fausto: É fácil quando do íntimo nos brota/ E quando de saudade a alma transborda,/ Procuras vês...

Helena: quem com o 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.”

Para Seidlin, um outro ponto importante é o fato de que Helena, voluntariamente, algo diferente das suas relações passadas mencionadas por Fórcuias, nas quais ela sempre foi “o alvo”, uma posse, e nunca pôde de fato ter uma escolha, confirma a união de amor por livre e espontânea vontade (Seidlin, 1992, p. 224). É dessa forma que Seidlin compreende a consolidação da existência de Helena como indivíduo. Também Neumann vê em tal união um modo dos dois personagens cumprirem um papel até então estranho a eles: “Die Gebende nimmt, der Nehmende gibt, und beide erhalten so sich verwandelt zurück”²⁰⁶ (Neumann, 1992, p.238). Esse é o ponto alto da cena, *Höhepunkt der Szene* - o centro da cena do meio do terceiro ato e também o meio do *Fausto II*.

Seidlin também formula que essa existência se dá por meio de um passado, presente e futuro e, dessa forma, consolida-se, para ele, uma existência para além da mítica:

So fügt sich aus den bruchstückhaften Bausteinen der Existenz, der abgelebten Hülle des Gestern und dem über dem Horizont erscheinenden Umriss des Morgen, die ‘geprägte Form, die lebend sich entwickelt’, so ahnt sich aus dem Gewesenen und dem Kommenden die menschliche Entelechie, die bestimmte und bestimmungsvolle Geschlossenheit der Person, die den Fall aus der Identität unmöglich macht und eine endgültige Schranke setzt dem ‘Nach-Hinten-offen-Stehen’, der Wesensverwischtheit des mythischen Menschen²⁰⁷ (Seidlin, 1992, p.224).

Osterkamp expõe sua interpretação do ato de Helena de maneira semelhante, pois entende que, a partir do confronto com o passado que pretendia esquecer, Helena deixa de ser um ídolo e transforma-se em uma forma (*Gestalt*):

Aber es ist gerade diese Wiederkehr des Verdrängten, die vom ‘Wechselstreit’ (V.8827) zwischen Phorkyas und dem Chor ausgelöste Konfrontation Helenas mit den ‘Schreckgestalten’ der Vergangenheit, die ihr die Seele und damit ihr Ich zurückgibt. (...) Erst durch die schmerzhaft Konfrontation mit ihrer Vergangenheit, die ihr Phorkyas zumutet, wird der Selbstverlust Helenas wieder rückgängig gemacht²⁰⁸ (Osterkamp, 2006, p.86).

Ou seja, por meio da confrontação com o passado, que Helena antes desejava reprimir, possibilita-se a formação de sua alma e ela, então, torna-se “humana”, um indivíduo. Desse modo, o esquecimento, nessa cena, seria apenas a confirmação de Helena como ídolo e não

²⁰⁶ “O doador toma, o tomador dá, e ambos, portanto, recebem de volta um ao outro transformados.” [Tradução nossa]

²⁰⁷ “Assim, a partir dos blocos fragmentários de construção da existência, da casca desgastada de ontem e do esboço do amanhã que aparece no horizonte, forma-se a ‘forma moldada que se desenvolve enquanto se vive’, a enteléquia humana, a unidade definitiva e determinante da pessoa, que torna impossível a queda da identidade e estabelece uma barreira final ao ‘ficar aberta atrás’, ao embaçamento da essência do ser humano mítico.” [Tradução nossa]

²⁰⁸ “Mas é precisamente este retorno do reprimido, o confronto de Helena com os ‘horrores’ do passado desencadeado pela ‘disputa de troca’ (v.8827) entre Fórcuias e o coro, que lhe devolve sua alma e, portanto, seu eu. (...) É somente através do doloroso confronto com seu passado, que Fórcuias lhe inflige, que a perda de si mesma de Helena é revertida.” [Tradução nossa]

deixaria que ela dominasse seu próprio destino e sua própria história: “Was sich hier ereignet, ist die Menschwerdung des Mythos: stellt sich ihrer Vergangenheit, sie nimmt aktiv ihr Geschick auf sich und handelt damit so, wie es ‘allen Menschen ziemt’”²⁰⁹ (Osterkamp, 2006, p.88).

A ideia de posse (*Schatz, Hochgewinn, Besitz e Pfand* (v.9384)²¹⁰) ganha uma outra dimensão quando confirmada pela “mão” de Helena, que indica uma união. Pode-se pensar que a rima de “caução” (*Pfand*) com “mão” (*Hand*) aproxima a figura de Helena a uma certa garantia do *Pfand*, principalmente pois é essa figura que confirma a preciosidade do presente. Dessa forma, é como se a companhia de Helena fosse garantia do presente - este presente que indica felicidade. Para além disso, pode-se pensar em uma caução amorosa, *Liebepfand*, comum na Idade Média. De qualquer modo, a necessidade de compartilhar parece ser crucial para atingir esse certo momento de plenitude: “Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,/ Man sieht sich um und fragt-” e Helena completa: “wer mitgenießt”²¹¹ (9379-9381).

A diferença entre os versos de Fausto e Helena aponta para como os dois encaram o momento de felicidade. O esquecimento parece ser essencial para que esse momento de plenitude possa acontecer, pois vemos a necessidade de dirigir-se somente a esse átimo, esquecendo-se, assim, tanto de um passado, quanto de um futuro, como Fausto explicita: “Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück”²¹² (v.9381). Já Helena possui consciência da distância entre si e seu amado: “Ich fühle mich so fern und doch so nah”²¹³ (v.9411), não se esquecendo de sua identidade e de sua origem. Para Mazzari (2015, p.657), em nota de rodapé, isso significa que Helena “intui a distância que a separa do castelão nórdico”, ao mesmo tempo que, ao rimar, mostra o quão íntima deste se sente. Enquanto sua presença ali se consolida (“Und sage nur zu gern: Da bin ich, da!”²¹⁴ (v.9412)), para Fausto somem tempo e lugar, ele mal respira, treme e não consegue mais falar (a partir do verso 9413). Quando ele expressa como se sente, expressa esse estado de confusão e entorpecimento, enquanto Helena, novamente, reconhece sua posição nesse lugar novo e possui consciência da situação em que está.

Ao mesmo tempo em que parece se esquecer de seu passado e de sua posição como esposa de Menelau, na medida em que se entrega a Fausto, Helena não deixa de lembrar de

²⁰⁹ “O que acontece aqui é o tornar-se humano do mito: ela confronta seu passado, toma ativamente seu destino sobre si mesma e assim age como ‘convém a todos os seres humanos’.” [Tradução nossa]

²¹⁰ “Caução, tesouro é, prêmio e possessão.”

²¹¹ “E quando de saudade a alma transborda,/ Procuras, vês.../ quem com o êxtase se acorda.”

²¹² “Olvida o espírito a era, o tempo, a idade”

²¹³ “Tão longe sinto-me e tão junto a ti”

²¹⁴ “E digo arrebatada: Eis-me! eis-me aqui!”

quem se é, a partir do fato de que percebe a distância entre si e do amado e reitera a contradição na qual se encontra: “Ich scheine mir verlebt und doch so neu”²¹⁵ (v. 9415). Enquanto Fausto é tomado totalmente pelo momento que até mesmo lhe faltam palavras (“Ich atme kaum, mir zittert, stockt das Wort;/ Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort”²¹⁶ v.9413-9414), Helena consegue revelar seus sentimentos contraditórios ao sentir-se tão próxima de Fausto (como a harmonia no esquema de rimas de ambos continua a sugerir (Schöne, 2017, p.612)), mas entende a distância que existe entre ela e o castelo nórdico. O fato de que Fausto compreende que o “ser é dever”, mesmo que apenas por “um só instante” (v. 9418), mostra como seu ser reduz-se muito mais a esse único momento do que o de Helena. Para além disso, evidencia-se como Fausto entende que essas reflexões de Helena são uma ameaça a esse momento de felicidade, e, assim, ele ordena: “Durchgrüble nicht das einzigste Geschick”²¹⁷ (v.9418). Entendemos que o esquecimento mostra-se essencial para que o protagonista possa viver seu momento de plenitude, bem como uma recusa de uma reflexão, um matutar, um “*durchgrübeln*”, já que se deve esquecer de tudo que não é esse momento. Isso pode ser visto ainda no monólogo de Fausto na Arcádia.

Lá, o tempo vai parar para Fausto e para Helena e eles viverão um momento pleno no presente. Schmidt nota que, conectado a esse momento, está o critério do todo (*Ganzheit*): “Nur in vollkommen erfüllter Gegenwart vermag sich der Mensch ganzheitlich zu erfahren”²¹⁸ (Schmidt, 2001, p.248). O presente (*Gegenwart*) é elevado a uma existência atemporal (*zeitlose Dasein*). Schmidt relaciona isso aos escritos de Winckelmann, em que há uma limitação do eu: ele deve ser, existir, apenas no presente e em si mesmo. Assim também é introduzida a ideia de círculos, *Kreise*: “Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,/ Ergreifen alle Welten sich”²¹⁹ (v.9560), que será repetida, mas com a ideia de “viço eterno”, “ewiger Jugendkraft” (v.9567-9569), acentuando a força revitalizadora que a natureza cumpre no primeiro ato da segunda parte. Também esses versos apontam para uma harmonia com a natureza, como diz Neumann (Neumann, 1992, p.240). Se Seidlin vê, então, nesse momento, a realização do indivíduo de Helena (“Da bin **ich!** da!”²²⁰ (v.9411), grifo meu), Schmidt revela como essa existência (*Dasein*) deve estar limitada - a um momento, a um lugar, a si mesmo. Essa limitação seria um contraponto às aspirações ilimitadas de Fausto, que serão manifestadas após o terceiro ato. Existe assim a

²¹⁵ “Tão desgastada sinto-me e tão nova”

²¹⁶ “Treme-me a voz, mal posso respirar;/ É um sonho, somem-se tempo e lugar”

²¹⁷ “Não negues um destino único e inebriante!”

²¹⁸ “Somente em uma presença completamente realizada é que o ser humano é capaz de experimentar a si mesmo holisticamente.” [Tradução nossa]

²¹⁹ “Onde a natura obra em sagrado solo,/ Dos mundos todos encadeia os elos.”

²²⁰ “Eis-me aqui!”

realização de um comportamento que para Fausto será impossível posteriormente: tanto a paz em meio à natureza, quanto a sua existência limitada a um só momento.

Schmidt vê um retorno de Helena para uma existência originalmente perfeita: “Dieersten fünf Strophen gelten dem ‘Land’, zugleich dem ‘Vaterland’ Helenas, in das sie aus der Fremde zurückkehrt. Das bedeutet: Aus den im geschichtlichen Dasein erlittenen Entfremdungen kehrt sie in ein ursprungshaft vollkommenes Dasein zurück”²²¹ (Schmidt, 2001, p.249). Fausto e Helena encontram-se no meio: “Wir halten in der Mitte stand” (v.9509). De acordo com Schmidt (2001, p.249), isso significa não só a própria localização da Arcádia, no meio (*Mitte*) do Peloponeso, como também o meio do ser, *Dasein*, já centrado em si mesmo.

Podemos entender isso como o movimento contrário da intensificação, *Steigerung*, ou da polaridade, *Polarisierung*, que se pode analisar ao longo de *Fausto*, revelando, assim, o papel da Natureza como força de vida, uma vez que essa Arcádia também comporta a suspensão do Tempo e da História, criando uma utopia afastada do institucional (*Throne*) e aproximando-se da Natureza (*Laube*). A felicidade é uma separação das ligações sociais: “Sie ist eine Freiheit, die immer schon zur Utopie einer ursprungshaft goldenen Zeit gehört”²²² (Schmidt, 2001, p.251). Nessa Arcádia de Fausto, que repete as condições da Idade de Ouro, do “primevo mundo”, o passado fica então para trás: “Vergangenheit sei hinter uns getan!” (v.9563), confirmando novamente uma felicidade que depende de um passado obliterado. O desprendimento da sociedade também apontaria para um esquecimento, não de si mesmo, mas de certos conhecimentos e hábitos, em contraposição com o início deste ato, que frisou não só a posição social de Helena como esposa de Menelau, mas também o comportamento requerido pela cultura da polidez e do agir cortês.

Goethe contrapôs nessa cena a felicidade na Arcádia limitada à tendência do infinito moderno, à qual Fausto entregar-se-á após o fim de sua experiência fantasmagórica:

In besonderer Weise sah Goethe die moderne Tendenz ins Unendliche durch die Romantik repräsentiert - und damit entsprach er durchaus dem Selbstverständnis der Romantiker. Gegen diese moderne Unendlichkeit stilisiert er auch im *Faust II* die Antike zu einem Reich erfüllter, sich selbst genügender Endlichkeit: zeitlich in der Beschränkung auf die ‘Gegenwart’, das ‘Dasein’, und räumlich in der Beschränkung auf das ‘Vaterland’²²³ (Schmidt, 2001, p.251).

²²¹ “As cinco primeiras estrofes aplicam-se ao ‘país’ de Helena, ao mesmo tempo para sua ‘pátria’, para a qual ela retorna do exterior. Isto significa: das alienações sofridas na existência histórica, ela retorna a uma existência originalmente perfeita.” [Tradução nossa]

²²² “É uma liberdade que sempre pertenceu à utopia de uma era de ouro primordial.” [Tradução nossa]

²²³ “De maneira especial, Goethe viu a tendência moderna para o infinito representada pelo Romantismo - e ao fazê-lo, certamente correspondeu à auto-imagem dos Românticos. Contra este infinito moderno, ele também estiliza a antiguidade em *Fausto II* como um reino de infinitude realizada e auto-suficiente: temporalmente na limitação ao ‘presente’, à ‘existência’ e espacialmente na limitação à ‘pátria’.” [Tradução nossa]

Aqui não temos apenas uma oposição à tendência moderna e romântica de progredir ao infinito, mas também uma espécie de imagem que representa o desejo, *Wunschbild*, de curar Fausto existencialmente por meio de uma compensação ideal (Schmidt, 2001, p.252), uma vez que o protagonista representa a insatisfação moderna. Dessa forma, Schmidt entende que nesse ato a dinâmica do progresso foi suspensa em um estado estético, *ästhetischen Zustand*, que não é, no entanto, estabilizado. De maneira semelhante entende Michael Jaeger tal ato:

Die folgenden Bilder machen erneut die kritische Distanz Goethes zur geschichtsphilosophischen Prozessidee der Moderne sichtbar. Denn die in dem Zwischenspiel als Konfrontation zwischen klassischem und modernem Zeit- und Geschichtsdenken aktualisierte Querelle des anciens et des modernes versöhnt Goethe, indem er in subtil-ironischer Manier Faust neben Helena die moderne Position, den Protest gegen die ‘allgemeinen Erdenschranken’ und das entsprechende Zeiterleben, aufgeben lässt²²⁴ (Jaeger, 2021, p.81).

Desse modo, novamente temos uma espécie de esquecimento de tal estado moderno, inerente à figura de Fausto, que possibilita o alcance de uma felicidade e de uma união de amor. Um outro aspecto importante seria o fato de que o amor contrapõe-se à guerra e o refúgio é somente concretizado na Natureza, pois a Arcádia foi uma fuga ante a guerra iminente com Menelau que Fórcias anuncia a partir do verso 9419. Dessa forma, entendemos que nesse ato não só as condições da aposta, como também o impulso de Fausto de negar o presente estão suspensos. Sendo o terceiro ato o exato meio da segunda parte da tragédia, ele parece exprimir as condições ideais para que pactuário possa viver esse momento de plenitude, e elas incluiriam tanto a harmonia com a Natureza, quanto uma união de amor. O esquecimento protagonista, no entanto, parece deixar tais condições caírem em um profundo olvido e será incapaz de repeti-las ou encontrá-las novamente no resto de seu percurso terreno.

Dessa maneira, o abismo entre essa cena e o homem moderno representado por Fausto no quinto ato torna-se explícito:

Im Rahmen dieser Geschichtsdeutung, in der die neuzeitliche Geschichte ganz vom dynamischen *Fortschritt* bestimmt ist erhält die im Helena-Akt gipfelnde Begegnung mit der Antike ihren Stellenwert. Goethe setzt die Antike in ein kompensatorisches Verhältnis zur Moderne, und dieses führt er im Liebesdialog zwischen Faust und Helena zum Höhepunkt. Nicht nur eine Begegnung und einen Austausch zwischen Nord und Süd, nicht nur einen Brückenschlag zwischen weit auseinander Zeiten und Kulturen inszeniert er, sondern die

²²⁴ “As seguintes imagens mais uma vez tornam visível a distância crítica de Goethe em relação à ideia de modernidade do processo histórico-filosófico. Pois a *Querelle des anciens et des modernes*, atualizada no interlúdio como um confronto entre o pensamento clássico e moderno do tempo e da história, é reconciliada por Goethe ao ter Fausto, de maneira sutilmente irônica, abandonando a posição moderna ao lado de Helena, o protesto contra as ‘barreiras terrestres gerais’ e a correspondente experiência do tempo.” [Tradução nossa]

geradezu erotische Faszination, welche die - von Goethe so stilisierte - Antike für den modernen Menschen hat, weil er selbst so ganz anders ist²²⁵ (Schmidt, 2001, p.252).

Tentamos, assim, compreender o movimento do esquecimento e da memória nesses dois personagens. Enquanto Fausto realmente experiênciava um momento apenas, em que passado e futuro estão suspensos, já a figura de Helena lembra-nos constantemente de sua condição no castelo nórdico. Mesmo em seu último momento, ela traz consigo “o verso característico da tragédia grega (trímetro jâmbico)” para falar sobre o “velho dito” e, apesar da “forma poética em que se consumara a união entre Helena e Fausto” estar desfeita, Helena ainda sutilmente rima em sua despedida (Mazzari, 2015, p.729). Assim, entendemos, por meio desse contraste, a falta de consciência de Fausto em relação à sua origem e às experiências pelas quais ele passou. Isso ocorre, pois, se o passado para Helena significa tornar-se humana, já Fausto não pode em nenhum momento lembrar-se do passado de sua vida, precisando sempre escapar dele.

Enquanto a memória faz-se essencial então para que Helena pudesse deixar de ser apenas um ídolo, o protagonista coloca a necessidade do esquecimento. Isso torna-se evidente no início do próximo ato, em que o esquecer significa perder uma parte de si mesmo:

Die letzten beiden Akte des *Faust* bringen eine Schreckenswelt auf die Bühne, die schrecklich gerade deshalb ist, weil der Protagonist Helena vergessen und in maßloser Egozentrik sein Begehren an ihrer Stelle auf die Fetische der Macht und des Besitzes gerichtet hat.²²⁶ (Osterkamp, 2006, p.81).

3.3. Cena “Alta Região Montanhosa”

O quarto ato faz-se interessante no que diz respeito ao esquecimento, pois é o único momento em que Fausto lembra-se de Gretchen de modo explícito. Sua imagem é revelada por meio das nuvens e da Aurora:

Doch mir umschwebt ein zarter lichter Nebelstreif/
Noch Brust und Stirn, erheiternd, kühl und
schmeichelhaft./ Nun steigt es leicht und zaudernd hoch und höher auf,/ Fügt sich zusammen. –
Täuscht mich ein entzückend Bild,/ Als jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut?/
Des tiefsten Herzens frühesten Schätze quellen auf,/ Aurorens Liebe, leichten Schwungs,
bezeichnet’s mir,/ Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,/ Der, festgehalten,
überglänzte

²²⁵ “No âmbito desta interpretação da história, na qual a história moderna é inteiramente determinada pelo progresso dinâmico, o encontro com a antiguidade que culmina com o ato de Helena recebe seu lugar. Goethe coloca a antiguidade em uma relação compensatória à modernidade, e ela [a relação] leva isso a um clímax no diálogo amoroso entre Fausto e Helena. Ele não apenas encena um encontro e um intercâmbio entre o Norte e o Sul, não apenas uma ponte entre tempos e culturas distantes, mas o fascínio quase erótico que a antiguidade - tão estilizada por Goethe - tem para o homem moderno porque ele mesmo é muito diferente.” [Tradução nossa]

²²⁶ “Os dois últimos atos de Fausto trazem ao palco um mundo de horror que é terrível precisamente porque o protagonista esqueceu Helena e, em imoderado egocentrismo, dirigiu seu desejo em seu lugar para os fetiches do poder e da posse.” [Tradução nossa]

jeden Schatz./ Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form./ Lös't sich nicht auf, erhebt sich in den Aether hin./ Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.²²⁷ (10055-10066)

Tal aparição marca uma cisão na tragédia, pois, assim, Fausto adentra o mundo da História e da Guerra, deixando o amor para trás: “Alle bisherigen Motive der Obsession Fausts - von den magischen Einheitsvisionen über die Gretchenbegeisterung bis zu den Helenaphantasien - haben sich, nach der Auflösung der Wolkenbilder, in der wüsten Felsenlandschaft des ‘Hochgebirgs’ verflüchtigt”²²⁸ (Jaeger, 2004, p. 448).

A imagem que caracteriza a amada longínqua pode ser frutífera para entendermos o teor dessa memória. Se na cena “Região Amena” são as faixas de névoa que impedirão que o protagonista seja cegado pela luz do sol, já aqui o que representa Gretchen é uma “difusa, suave faixa”. Nesse sentido, a diferença entre a imagem da amada que Fausto conheceu (ou seja, a moça) e aquilo que representa a materialização dessa memória (a nuvem) acentua-se. Questiona-se como Fausto teria, então, reconhecido Gretchen, se aqui o que temos é uma suave faixa. A memória de Gretchen vem de dentro de Fausto, que evoca seu primeiro amor. Essa memória é espontânea, involuntária: não há a necessidade de ser lembrada, nem há algo responsável por lembrar, como no caso da cena “Noite”, em que se tem a figura dos sinos. O lembrar revela-se, neste momento, inerente ao homem, ou seja, é uma faculdade humana que não precisa de esforço para acontecer. Se na “Noite de Valpúrgis” a verdadeira situação em que Gretchen encontrava-se é desvelada por meio de uma *Erinnerungsbild*, que também surge de modo algo espontâneo, aqui vemos o mesmo: a designação de Aurora para a nuvem que representa Gretchen já aponta para a sua apoteose, na medida em que Aurora é uma deusa romana.

Essa cena ocorre após Fausto ter entrado em contato com as orvalhadas águas do rio Letes e, por causa disso, a memória pode ser entendida como o oposto de amena e trêmula (como a imagem que a representa): ela é forte o suficiente para perpassar o véu imposto pelo esquecimento e para, então, emergir. A permanência e o atravessamento de Gretchen estão descritos por meio desse olhar: “O êxtase do primeiro olhar, o qual de súbito/ A alma penetra e que tesouro

²²⁷ “Mas como um sopro afaga-me, ainda, amena e fresca./ A fronte e o peito, uma difusa, suave faixa./ Trêmula e leve, alto e mais alto se ala e funde-se/ Num todo. É uma visão de encanto que me ilude?/ Do fugidio bem da juventude a imagem?/ Tesouros juvenis jorram-me do imo peito/ Que em vibração etérea o amor de Aurora evoca./ O êxtase do primeiro olhar, o qual de súbito/ A alma penetra e que tesouro algum iguala./ Cresce em beleza espiritual o ameno vulto./ Não se evanece, e ao alto se ala adentro do éter./ E de meu fundo ser leva o melhor consigo.”

²²⁸ “Todos os motivos anteriores da obsessão de Fausto - das visões mágicas de unidade ao entusiasmo de Gretchen e às fantasias de Helena - evaporaram, após a dissolução das imagens das nuvens, na paisagem rochosa desolada das ‘altas montanhas’.” [Tradução nossa]

algum iguala” (v. 10062 - 10063). Em alemão, o adjetivo para o olhar (*Blick*) é *festgehalten*, detido, de modo que entendemos como a memória de Gretchen continua a perdurar.

Gostaríamos, a partir desse lembrar espontâneo, de introduzir o conceito de memória que posteriormente viria a ser desenvolvido por Freud em seu texto de 1925 “Notas sobre um bloco mágico”, “*Notiz über den Wunderblock*”. Freud utiliza-se do “bloco mágico”, que consiste em uma película protetora (superfície), um papel de cera (nível intermediário) e um painel de cera (que fica embaixo de ambos os papéis), para ilustrar como a memória é retida no ser humano. Neste “bloco mágico” pode-se escrever de modo quase que ilimitado, pois a escrita dissipa-se após um período de tempo. Isso acontece por meio do processo descrito a seguir. Quando se pressiona, na superfície do bloco mágico, a película protetora - que impede o papel de cera de rasgar ou ficar enrugado -, esta junta-se ao papel encerado. A escrita é produzida pelo contato do papel encerado e do painel de cera, e é possível perceber que o escrito é registrado de modo permanente no painel de cera, mas some do papel da superfície quando este é descolado do painel de cera. Freud entende aqui o bloco mágico, *Wunderblock*, como análogo ao funcionamento da memória na consciência humana. Para o psicanalista, o painel de cera seria o inconsciente e o escrito produzido na película superficial seria o consciente. Como esse escrito não é duradouro, o consciente seria representado por um momento que produz um escrito visível. Esse seria um momento de impacto, de toque, entre os dois níveis. Ou seja, o instante (isto é, a consciência) faz-se quando o sistema de percepção e o inconsciente se tocam. Além disso, existe nesse bloco mágico a ideia de aprofundamento, *Vertiefung*, pois vemos que há diferentes níveis sobrepostos uns aos outros. Para Freud, nada nunca seria de fato esquecido, pois tudo continua escrito no painel de cera. Isso pode ser aproximado do “esquecimento reversível” do qual fala Ricoeur, em que o esquecimento é necessário para que nos possamos então lembrar, para haver a memória que ressurge.

Por mais que não se possa aplicar as reflexões de Freud com rigor para entendermos *Fausto*, tal reflexão mostra-se frutífera. Sugerimos ser possível entender a memória de Gretchen como uma memória persistente e marcante que acompanha Fausto mesmo sem se fazer presente o tempo todo de modo consciente. Talvez essa imagem assemelha-se a uma reflexão de Nietzsche acerca do Belo, em seu aforismo 149 do livro “Humano, demasiado humano”:

A mais nobre espécie de beleza é aquela que não arrebatava de vez, que não se vale de assaltos tempestuosos e embriagantes (uma beleza assim desperta facilmente o nojo), mas que lentamente se infiltra, que levamos conosco quase sem perceber e deparamos novamente num sonho, e que afinal, após ter longamente ocupado um lugar modesto em nosso coração, se

apodera de nós, enchendo-nos os olhos de lágrimas e o coração de ânsias. (Nietzsche, 2006, p.109).

Infelizmente, não haverá espaço para um percurso sobre o Belo e como ele está imposto como condição para o momento de plenitude do pactuário (“oh para! és tão **belo**” v.1700, grifo meu). A imagem que Fausto deve ver para perder a aposta parece depender da beleza e Nietzsche descreve dois tipos do belo: um que pode ser aproximado às visões grandiosas do protagonista no próximo ato, que brotam de sua desmesurável insatisfação moderna, e outro que parece se assemelhar à visão tenra do amanhecer, que floresce delicadamente de um momento de contemplação da Natureza. Tais imagens precisam resistir ao esquecimento para fincarem-se no protagonista. Se Mefisto aposta em momentos frenéticos e vertiginosos, como a Noite de Valpúrgis, podemos entender que uma imagem delicada, se vinculada ao amor ou a algo que possui um significado, parece enfrentar o olvido e emergir.

Um outro aspecto interessante deste encontro com Aurora é a possibilidade da memória de conter a ideia de um aprofundamento, *Vertiefung*, retomando o aspecto descrito na Introdução de um movimento para dentro (*innen*) (página 11 deste texto), uma vez que ela puxa de Fausto o que há de melhor do seu *interior* (“E de meu fundo ser leva o melhor consigo” (v. 10066)). Assim, entendemos a memória como essa ação de movimento interno, esse *erinnern*. Além disso, existe, dentro dessa recordação, a perda do melhor do protagonista, pois a memória, afastando-se, leva uma parte essencial de Fausto para fora de si. Para Jaeger, a perda de Fausto configura-se como a justificativa da necessidade de distrações, representadas pelo esquecimento:

Am Ende des Desillusionierungsvorganges bestimmt ein alle anderen Empfindungen dominierendes Grundgefühl des Mangels die Selbstwahrnehmung des entleerten Bewusstseins. Fausts Aussichtsplatz im Hochgebirge ist ein Ort der Persönlichkeitsdestabilisierung. Das desillusionierte Subjekt sucht Ablenkung von der nur noch defizitär empfundenen, nach dem Verlust des ‘Besten seines Innern’ gleichsam ausgehöhlten Existenz. Diesen Augenblick der existentiellen Einsamkeit lässt sich der Versucher in der Goetheschen Tragödie naturgemäß nicht entgehen²²⁹ (Jaeger, 2004, p.444).

O aspecto de nuvem e de amanhecer também caracterizam a brevidade desse momento, uma vez que o protagonista continua, fundamentalmente, sendo um homem sem memórias. A contemplação da Aurora concede um passageiro encontro com uma memória que logo será “afundada” nas imagens propiciadas pela História - caso queiramos nos utilizar das palavras

²²⁹ “No final do processo de desilusão, um sentimento fundamental de falta que domina todas as outras sensações determina a autopercepção da consciência esvaziada. O ponto de observação de Fausto nas altas montanhas é um lugar de desestabilização da personalidade. O sujeito desiludido busca distração de sua existência, que ele sente ser apenas deficiente, esvaziada por assim dizer após a perda do ‘melhor de seu ser interior’. O tentador na tragédia de Goethe naturalmente não perde este momento de solidão existencial.” [Tradução nossa]

de Michelsen expostas na cena “Região Amena” (Michelsen, 2010, p.96 ou este texto p.83). Com um aceno, ela desvanece, caindo no olvido, e percebemos, assim, um lado mais sombrio do esquecimento, quando ele toma para si aquilo que se encontrava no âmago de Fausto e era considerado a melhor parte dele.

3.4. Quinto ato

A primeira cena do último ato, “Região Aberta”, começa com a rememoração da personagem do Peregrino: “Ja! sie sind’s, die dunklen Linden,/ Dort, in ihres Alters Kraft”²³⁰. O lembrar-se consolida-se a partir do reconhecimento das árvores, ou seja, da natureza. Assim, o conhecimento do lugar é concretizado por meio da memória episódica do Peregrino, já que, em sua primeira fala, ele reconhece o lugar onde um casal salvou sua vida após um naufrágio. Como já aponta Jaeger (2004, p.388), entendemos esse lugar como pertencente a algo antigo, justamente por causa do uso do adjetivo *alt* para designar a força das árvores, o lugar e o próprio casal, Filemon e Baucis (*Alters Kraft* (v.11044), *alte Stelle* (v.11047) e *Alt schon jener Tage war [ein wackres Paar]* (v.11054)²³¹). Goethe ainda mostra os dois lados da natureza: aquele que é idílico e harmonioso para com o homem (ilustrado por Filemon e Baucis) e aquele que é ameaçador e estranho ao homem (exemplificado pelo Peregrino como náufrago). E os dois lados pertencem aos homens do passado, a esse mundo tradicional, em contraposição ao mundo moderno. Ambos os mundos serão apresentados neste ato (Schmidt, 2001, p. 274).

A salvação do Peregrino consolida-se não só pelo casal, mas também por meio do sino: “Eure Flammen raschen Feuers,/ Eures Glöckchens Silberlaut,/ Jenes grausen Abenteuers/ Lösung war euch anvertraut”²³² (v.11071-11074). Para além disso, na fala do Peregrino, a contemplação da Natureza, mais especificamente do mar, aproxima-se da reza: “Und nun lasst hervor mich treten,/ Schaun das grenzenlose Meer;/ Lasst mich knieen, lasst mich beten,/ Mich bedrängt die Brust so sehr”²³³ (v.11075-11078).

Dessa forma, já vemos aqui a memória, a imagem do sino e a contemplação da Natureza nessa personagem, delineando-se, assim, um contraponto ao protagonista. Após observar a grande obra de Fausto, o Peregrino silencia-se. Filemon e Baucis explicam, então, a empreitada

²³⁰ “São as velhas tílias, sim,/ No esplendor da anciã ramagem”

²³¹ “Anciã ramagem” (v.11044); “o velho lugar” (v.11047) [Tradução nossa]; “Tão idoso então já era!” (v.11055)

²³² “Vosso fogo, o eco argentino/ Da sineta na negrura,/ Transformaram o destino/ Da terrífica aventura.”

²³³ “Mas deixai que eu vá mirar/ Do mar vasto o arco indistinto;/ Quero prosternar-me, orar/ Tão oprimido o peito sinto.”

do pactuário, sendo Filemon mais positivo, enquanto Baucis mostra-se mais desconfiada (“Denn es ging das ganze Wesen/ Nicht mit rechten Dingen zu”²³⁴ (v.11113-11114)), expondo os sacrifícios humanos dos trabalhadores: “Menschenopfer mussten bluten,/ Nachts erscholl des Jammers Qual”²³⁵ (v. 11127-11128). Dessa forma, estabelece-se a intervenção de Fausto na Natureza de modo que se contraponha à contemplação do mar, advinda do Peregrino.

O nome da próxima cena, “Palácio”, revela onde Fausto se encontra e contrapõe-se à cabana de Filemon e Baucis, como explicita Mazzari (2015, p.907). Também Schmidt (2001, p.273) contrasta o casal Filemon e Baucis, apresentado na primeira cena (salvam os naufragos; compartilham o pouco que têm com os que precisam; moram em uma cabana; estão satisfeitos; são religiosos), e a figura de Fausto na segunda cena (seus capangas roubam os navios; acumula tesouros para si; mora em um palácio; nunca está satisfeito; não é religioso).

O sino que Filemon sugeriu tocar na cena anterior, e que acompanharia o ato de ver o sol poente, ajoelhar, rezar e confiar em Deus²³⁶, agora reaparece, mas a reação de Fausto é de desgosto:

Verdammtes Läuten! Allzuschändlich/ Verwundet’s, wie ein tückischer Schuss;/ Vor Augen ist mein Reich unendlich,/Im Rücken neckt mich der Verdruss,/ Erinnert mich durch neidische Laute;/ Mein Hochbesitz, er ist nicht rein,/ Der Lindenraum, die braune Baute,/ Das morsche Kirchlein ist nicht mein./ (...)/ Ist Dorn den Augen, Dorn den Sohlen;/ O! wär’ ich weit hinweg von hier! (v.11151-11162).²³⁷

A oposição, então, entre o pactuário e os personagens da primeira cena, aprofunda-se mais ainda, evidenciando a força destrutiva de Fausto oriunda também de uma espécie de repressão:

Eben noch hatte Goethe Philemon und Baucis als Inbegriff des glücklichen Lebens, der Menschen- und Gastfreundlichkeit und mithin auch der Harmlosigkeit auftreten lassen. Schauerhaft fremde Schattengestalten werden aus ihnen im nächsten Moment in den Augen des Palastherrn. Die Phantasiegebilde der Glockentonphobie scheinen dann weiterhin hervorzugehen aus der destruktiven Inspirationskraft eines Verdrängten, das den notorisch Ungeduldigen stets begleitet und ihm die Existenz als solche vergällt (Jaeger, 2004, p.398).²³⁸

²³⁴ “Carne humana ao luar sangrava/ De ais ecoava a dor mortal”

²³⁵ “Já que em toda aquela empresa/ Certo nada me apraz.” e “Carne humana ao luar sangrava,/ De ais ecoava a dor mortal”, respectivamente.

²³⁶ E aqui novamente o ato de reza está associado ao de contemplação da Natureza, não do mar, como antes, mas sim do entardecer.

²³⁷ “De novo! esse tilim maldito!/ Qual tiro pérfido ressoa;/ Meu reino à vista é infinito,/ Por detrás, só desgosto ecoa;/ Maldoso, fere e me espezinha:/ Meu alto império é uma ilusão;/ A arca das tílias, a igreja, o colmo pardo, meus não são./ E se eu quisesse lá folgar,/ Traz sombra alheia tédio em si,/ Aflige a mente, aflige o olhar;/ Oh visse-me eu longe daqui!” (v.11151-11162)

²³⁸ “Em um momento Goethe teve Philemon e Baucis como o epítome de uma vida feliz, de humanidade e hospitalidade e, portanto, também de inofensividade. No momento seguinte, eles se tornam estranhas formas-sombras aos olhos do senhor do palácio. As imagens de fantasias da fobia do tilintar dos sinos parecem então continuar a emergir da força de inspiração destrutiva de um reprimido que sempre acompanha o notoriamente impaciente e deprecia sua existência como tal.” [Tradução nossa]

A ênfase, proporcionada à necessidade de Fausto de possuir, consolida-se a partir do momento em que a aflição advém da não-dominação (ou seja, da não-posse) da terra de Filemon e Baucis. Também no discurso de Mefistófeles a posse será central, descrevendo como ele e os capangas voltaram com vinte naus ao porto, mesmo tendo partido com apenas duas. Mefisto enfatiza que a posse e a dominação são violentas e o propósito de possuir sobrepõe-se ao meio pelo qual a posse foi conquistada: “Man hat Gewalt, so hat man Recht./ Man fragt ums Was, und nicht ums Wie”²³⁹ (v.11184-11185). Para Michael Jaeger, isso demonstra o completo desinteresse de Fausto por como Mefisto realiza suas ordens e, ainda, enfatiza a aspiração infundável do protagonista: “dennoch, trotz der bedenkenlos zusammengerafften Reichtümer, bleibt sein Hunger nach Ablenkung von der vergällten Existenz auf prinzipielle Weise unstillbar”²⁴⁰ (Jaeger, 2004, p.399).

Seria interessante lembrar que Weinrich conecta as distrações proporcionadas por Mefisto ao esquecimento. Se o esquecimento para esse teórico parece ser o *modus operandi* do Diabo, já na figura de Fausto Jaeger enxerga uma espécie de repressão, que também advém da impossibilidade da reflexão e, especialmente, da auto-reflexão, como expressa por meio do sentimento de vergonha de Fausto nos seguintes versos:

Das verfluchte Hier!/ Das eben, leidig lastet's mir./ Dir Vielgewandtem muss ich's sagen./ Mir gibt's im Herzen Stich um Stich./ Mir ist's unmöglich zu ertragen!/ **Und wie ich's sage, schäm' ich mich.**/ Die Alten droben sollten weichen./ Die Linden wünscht' ich mir zum Sitz./ Die wenig Bäume, nicht mein eigen./ Verderben mir den Weltbesitz²⁴¹ (v.11234-11242, grifo nosso).

Schmidt também nota essa falta de reflexão no discurso de Mefistófeles (v.11177-11180), em que ele equipara um peixe com um navio, o que resulta em uma tendência perigosa: “So kommt eine gefährliche Tendenz zum Vorschein, die sich mit der modernen Beschleunigung verbindet: die Tendenz zur Bedenkenlosigkeit”²⁴² (Schmidt, 2001, p.265). A falta de auto-reflexão e de contemplação desvelam a falta de um acontecimento que se fixa na consciência, uma vez que tudo é rapidamente deixado de lado, caído no esquecimento. Nesse sentido, podemos entender o esquecimento como aquele que destitui algo de atenção, como Assmann compreende, por exemplo, o ignorar, *ignorieren*, como uma técnica de olvidar.

²³⁹ “Tens força, tens, pois, o direito./ Sem Como a gente ao Quê se aferra;”

²⁴⁰ “No entanto, apesar da riqueza que ele acumulou sem consciência, sua fome de distração de sua existência desnaturada permanece insaciável de uma maneira que funciona como princípio.” [Tradução nossa]

²⁴¹ “Esse aqui maldito!/ É o que me deixa irado e aflito./ Contigo, esperto e apto, é que falo;/ Ofende e fere-me em excesso;/ Não me é possível aturá-lo./ E envergonhado é que o confesso:/ Das tílias quero a possessão./ Ceda o par velho o privilégio!”

²⁴² “Assim, surge uma perigosa tendência associada à aceleração moderna: a tendência à irreflexão.” [Tradução nossa]

Essa tendência também pode estar relacionada a uma espécie de recalque, de repressão, que Fausto faz, de acordo com Jaeger, do sentimento de culpa. Ela aparece por meio da vergonha, mas nunca será contemplada pelo protagonista, que prefere esquecer, nesse caso reprimir, tal acontecimento da realidade:

Aber nie hebt Faust die beschämende Irritation auf die Ebene der Selbstreflexion, nie kann über das Schamgefühl eine Erkenntnis des verkehrten Tuns aufklären, nie erkennt oder bereut gar Faust seine Schuld. Unbewältigt, verdrängt und unerkannt wirkt die Ursache der Scham im Verborgenen und zwingt Faust wie alles Verdrängte zu immer hoffnungsloserer Verstrickung in Schuld (2004, p.401)²⁴³.

Ou seja, é a presença do casal de idosos e das tílias que Fausto amaldiçoa e não suporta: “Essa lembrança lhe é indesejável, devendo permanecer recalçada” (Mazzari, 2019, p.108).

Nos versos de Mefistófeles (v.11225, v.11228 e v.11233), percebe-se a repetição da palavra “aqui”, *hier*, que, como aponta Mazzari (2015, p.919) prepara o acesso de ira de Fausto. Nesse momento, o que está em foco são as suas posses, e o que ele não tem. Podemos entender o que acontece nesta cena como o oposto do que se passa no terceiro ato, em que também o momento de felicidade plena é expresso a partir da posse, no entanto, lá “Dasein ist Pflicht!” (a existência ali é obrigatória), o “aqui” não seria maldito. No terceiro ato, o verso que caracteriza o presente e a felicidade (“Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;” (tesouro, ganho, possessão caução) (v.9384)) está relacionado à presença - à presença de Helena e, principalmente, à união de ambos. Justamente por isso é significativo que *Pfand* rime com *Hand*: à ação de caução, também comumente usada na Idade Média e nas *Minnesang* para que a amada tenha um objeto que lembre do amado quando este encontra-se longe (*das Liebespfand*), evidencia a união, concretizada tanto pela ação de dar a mão de Helena, quanto formalmente pelas rimas durante aquela cena, mas, ao mesmo tempo, aponta para algo que se possui: há a presença do amor e da união. Já no quinto ato, a ideia da posse concretiza-se por meio de sua ausência: “So sind am härtesten wir gequält./ Im Reichtum fühlend, was uns fehlt./ Des Glöckchens Klang, der Linden Duft/ Umfängt mich wie in Kirch’ und Gruft”²⁴⁴ (v.11251- 11254).

Para Jaeger, o contraste entre as duas primeiras cenas do quinto ato evidencia a relação destrutiva de Fausto para com a realidade:

²⁴³ “Mas Fausto nunca eleva a irritação vergonhosa ao nível de auto-reflexão, nunca pode uma realização do erro esclarecer o sentimento de vergonha, nunca Fausto reconhece ou até mesmo se arrepende de sua culpa. Não resolvida, reprimida e não reconhecida, a causa da vergonha funciona em segredo e força Fausto, como tudo reprimido, a ficar cada vez mais desesperadamente enredado na culpa.” [Tradução nossa]

²⁴⁴ “Na posse, assim, mais nos assalta/ Mágoa e ânsia pelo que nos falta./ Das tílias o hálito, e perfume,/ Bafo da cripta e igreja assume.”

Begann die erste Szene mit dem ‘Ja!’ des Wandrers, so wird diese Affirmation mit den ersten, so charakteristischen Worten Fausts in der zweiten Szene widerlegt. Auf die These der Bejahung der Welt folgt als Antithese die Negation und Verfluchung der Realität. Im Fluchen kommt Fausts konsequent destruktives Verhältnis zur Welt präzise zum Ausdruck. War in der arkadischen ersten Szene des 5. Aktes noch der Einklang zwischen Menschen und Welt zu vernehmen, so artikuliert Faust in der 2. Szene nur noch den existentiellen Missklang zwischen sich und der Wirklichkeit²⁴⁵ (Jaeger, 2004, p.397).

Essa relação destrutiva está relacionada justamente à inflexibilidade de Fausto, sua incapacidade de aceitar algo indesejável, incômodo: Tudo o que não se encaixa no objeto de sua aspiração, não possui lugar no mundo do protagonista. Por isso, há a necessidade de reprimir a ausência da posse das terras de Filemon e Baucis. Enquanto essa ausência representar um obstáculo para a aspiração, a memória de sua existência, trazida pelo tilintar do sino, não será bem-vinda, muito pelo contrário, ela será tratada com raiva.

Em um primeiro momento, poderíamos entender que o esquecimento seria, então, justamente uma forma de escapar desse desprazer, desse fato incômodo que traz também emoções incômodas (a vergonha, como visto). Isso estaria em consonância com o que já vimos nas outras cenas, uma vez que um novo começo, longe dos desprazeres, de fato é proporcionado pelo esquecimento na primeira cena da segunda parte, em um *locus amoenus*. Lá, o efeito curador e de paz do esquecer é posto em ação: “Da alma extraí-lhe o dardo de amargura;/ Do remorso abafai a voz tenaz/ Livrai-lhe o ser das visões de negrura!” (v. 4621 - 4625). Lembramos ainda que essa atmosfera idílica sugere, por meio dos versos angelicais, uma relação com o “Prólogo no céu” (Jaeger, 2021, p. 85), e revela a Natureza como aquela que retorna tudo ao seu lugar original, ao cerne do pulsar da vida: “Pulsa da vida o ritmo palpitante,/ Saudando a etérea, pálida alvorada” (v. 4679-4680). A partir disso, Fausto sente-se aliviado e pronto para o seu novo começo. Dessa forma, entendemos que em *Fausto* há a existência de tal ideia: a de que o esquecimento de fato se relaciona com o desprazer, na medida em que possibilita uma atenuação de tal desprazer ou até mesmo o seu cessar. Também na cena “Cárcere” o olvido aparece de modo explícito, quando, face a todos os acontecimentos tenebrosos que tecem a trama da Tragédia de Gretchen, Fausto prefere evitar a culpa, a responsabilidade e o sofrimento que foram acarretados: “Deixa o passado ser passado/ Estás me matando” (v. 4518-4519). A outra cena em que podemos entender que há um certo desejo por esquecer-se é a já referida cena “Noite”, em que Fausto agarra-se à memória de sua

²⁴⁵ “Se a primeira cena começou com o ‘Sim!’ do Peregrino, esta afirmação é refutada com as primeiras palavras, tão características, de Fausto na segunda cena. A tese da afirmação do mundo é seguida como uma antítese pela negação e maldição da realidade. A relação constantemente destrutiva do Fausto com o mundo é expressa com precisão na maldição. Enquanto na primeira cena arcadiana do quinto ato a harmonia entre o homem e o mundo ainda pode ser ouvida, na segunda cena Fausto articula apenas a discórdia existencial entre ele e a realidade”. [Tradução nossa]

juventude para sobreviver. Ali, já está o prenúncio do que se desenvolverá após o início da aventura de Fausto ao lado de Mefisto pelo velho e pequenino mundo: o rejuvenescimento de Fausto e a tentativa de mudar seu *status* no mundo, pois não só ele rejuvenesce 30 anos, como também seu *status* social muda, já que ele não mais é um doutor, acadêmico e erudito, mas sim um homem da vida, nobre. Quando Fausto encontra-se no meio de sua crise existencial, encarando sua profunda desilusão e seu desapontamento, ele obtém refúgio e consolo no sentimento de infância. O desejo pela infância aponta para uma época em que o protagonista ainda não havia se deparado com a desilusão, a decepção e a frustração; em que ainda não havia perdido sua inocência e ingenuidade. Desse modo, também está presente o desejo de *evitar* esses sentimentos atrelados à dor e ao sofrimento. A nostalgia presente nos versos de Fausto, por meio de sua própria etimologia, *nostos*, já aponta para um retorno, um regresso. Foi assim que, até agora, relacionamos o esquecimento a uma maneira de evitar sofrer e sentir dor, mesmo esse extrapolando as barreiras da culpa e da responsabilidade na segunda parte, barreiras essas que observamos na cena “Cárcere”. Faz-se válido frisar que aqui não se observa o esquecimento como modo de distração, utilizado por Mefistófeles, mas sim o desejo de esquecer manifestado pelo pactuário ante o desprazer, a dor, o incômodo.

No entanto, o caráter do esquecimento no quinto ato não só se refere à tentativa de escapar de um desprazer, mas está principalmente - e de modo intrínseco - ligado ao homem moderno. Aqui, retoma-se a necessidade de esquecer presente na aposta, pois ali é formalizada a obrigação de sempre negar o presente, o belo e a permanência. Assim, a repressão - esse esquecer forçado - deve ocorrer para que Fausto possa evitar as condições da aposta que implicariam a sua derrota:

Alles, was in der Tragödie geschieht, Ausnahmen bestätigen die Regel, steht im Dienste der Versuche Fausts, seine Todesangst vor dem Verweilen durch die Negation des augenblicklich Seienden zu verdrängen. Und für dieses pausenlose Verdrängungsunternehmen gilt der historische Befund: Goethe macht Faust-Mephisto zum Archetypus der Bewusstseinsdisposition jener Epoche der Moderne, die zu Goethes Zeiten anhebt und deren Hoch-, womöglich auch Endphase wir heute erleben.²⁴⁶ (Jaeger, 2009, p. 174)

A colocação de Jaeger desvela a vasta dimensão do esquecimento, justamente porque sua leitura estabelece na figura do pactuário uma analogia com o Homem Moderno e com os Tempos Modernos. Nesse sentido, a disposição do protagonista em esquecer também se

²⁴⁶ “Tudo o que acontece na tragédia, as exceções confirmam a regra, está a serviço das tentativas de Fausto de reprimir seu medo mortal de permanecer por meio da negação do que é instantâneo. E o achado histórico se aplica a esta repressão ininterrupta: Goethe faz de Fausto-Mefisto o arquétipo da disposição da consciência daquela época da modernidade que começou na época de Goethe e cuja fase alta, possivelmente também final estamos vivendo hoje.” [Tradução nossa]

relaciona ao impulso do homem moderno - não só que encara o progresso, este sempre em frente, de maneira positiva e imperativa, mas que cultiva uma cultura da pressa, a qual vivenciamos hoje, em que todos os produtos são facilmente descartáveis (como os *smartphones*, que são rotineiramente substituíveis) e em que os ciclos de vida das coisas tornam-se cada vez mais rápidos e breves (como o caso da moda, que antes contava com um ciclo sazonal, e agora, com o advento da *fast fashion* e a influência das redes sociais, que possibilitam um item alcançar a fama rapidamente - e igualmente ser esquecido, possui ciclos extremamente mais breves). Assim, nessa cena, em comparação às cenas já analisadas nesta dissertação, o esquecimento, para muito além de uma fuga a um desprazer, está atrelado ao progresso. Este foi visto na Introdução por Assmann²⁴⁷ e na seção sobre a experiência, em que Negt apresenta o esquecimento na Modernidade²⁴⁸.

Na leitura de *Fausto*, percebemos, desse modo, aspectos da memória e do esquecimento que se referem justamente ao tempo turbulento em que Goethe vivia, pois era um momento de mudanças por meio de revoluções, tanto políticas quanto econômicas. Isso evidencia uma cisão entre duas épocas, e a perda de uma delas. A força revolucionária da mudança pode ser equiparada à força da repressão aqui descrita, caso entendamos o pacto como fórmula da modernidade. Assim, o esquecimento referir-se-ia à História, ou seja: deve-se esquecer do passado, de uma outra época e de seus valores e tradições, para que se possa estabelecer o novo, configurado em uma nova época. Schmidt relaciona, então, o ato violento de assassinio do casal e do Peregrino com essa força do progresso moderno que depende do olvido:

²⁴⁷ Aqui citamos novamente: “Cada nova geração se esforça para se diferenciar da geração anterior e contra ela com suas próprias memórias, agenda e projetos. O descarte de material é baseado em ciclos cada vez mais rápidos de séries de produtos. Os objetos técnicos que nos rodeiam têm que ser substituídos repetidamente durante nossa vida útil. Este princípio de substituição e obsolescência é uma parte constitutiva da evolução científico-técnica e do comportamento do consumidor associado. O forçamento da quebra geracional e a aceleração da produção de mercadorias não são, portanto, universais naturais, mas elementos centrais do programa cultural de modernização das sociedades ocidentais. Nesta visão, a destruição e o esquecimento são considerados um importante motor de progresso. Esta dinâmica de modernização de renovação e obsolescência, de inovação e obsolescência, foi descrita com muita precisão pelo filósofo americano Ralph Waldo Emerson já em meados do século XIX, durante a ascensão da revolução industrial.” (Assmann, 2016, p.32) [Tradução nossa]

²⁴⁸ Retomamos a citação: “Fausto é afinal uma figura que é o oposto exato de Wilhelm Meister, tanto dos *Anos de Peregrinação* quanto dos *Anos de Aprendizado*. Estes dão testemunho do conceito goethiano de formação, formação esta que ocorre no processo de aprendizado, um nível após outro. No Fausto há duas marcas características que desempenham grande papel na vida de Goethe, mas nenhum na vida de Fausto, a saber: a superação-conservação [*Aufheben*] das experiências. Cada nível de consciência, que se coloca no lugar do anterior, é mais rico. Fausto não conserva nenhuma experiência no nível seguinte. Ele não aprende nada de um nível de consciência a outro. E no final o fio de pensamento é cortado, como ele diz, e todo o saber o aborrece. Como empreendedor, ele poderia agora levantar a questão sobre o que assegura a coesão interna do mundo. Era seu programa, como homem de letras. Mas dele nada restou. Ele esquece. Nada é superado-conservado. Nessa medida, não se constrói em *Fausto* uma história da formação, mas uma história moderna do esquecimento” (Negt, 2010, p. 46).

Er [Goethe] gibt eine *geschichtliche Diagnose*, die den zerstörerischen Wirkungen der modernen Fortschrittszivilisation aus dem Bewusstsein gilt, dass sich ein geschichtlich alles lediglich Individuelle übergreifender und irreversibler Prozess abspielt, und diese Diagnose festzustellen heißt nicht, sie als eine irrational moralische ‘Verwerfung’ zu deuten²⁴⁹ (Schmidt, 2001, 272).

Dessa forma, interpreta-se que o passado é apagado por meio da força da modernidade, esta representada por Fausto. De acordo com Heinz Schlaffer, Goethe foi o primeiro dos modernos e último dos predecessores dos modernos. Filemon e Baucis representariam, assim, essa ruptura da tradição, um amargo adeus ao mundo anterior ao moderno. Aqui, um mundo moderno sem amor é regido. Para Goethe, a revolução não é uma solução, ou seja, todas as mudanças devem ser lentas e gradativas. Nesse ato, é justamente o contrário que acontece: uma força violenta que proporciona uma mudança imediata.

Assim, identificamos aqui a memória histórico-cultural (*Gedenken*) (Assmann, 1998, p. 193), que acabaria por solidificar Fausto como o protótipo do homem moderno e explicitar a negação do passado, *Verleugnung*, advinda do violento processo revolucionário introdutor da modernidade, retomando, então, a primeira técnica de esquecer apresentada por Assmann na Introdução: *löschen*, que separa completamente o presente do passado²⁵⁰. Tal negação, *Verleugnung*, evidencia-se também pelas interpretações ético-estéticas que veem nessa cena o fenômeno do desenraizamento (Mazzari, 2019, p.199). Dessa forma, temos, na cena “Noite profunda”, o ato de assassinato perpetrado contra Filemon, Baucis e o Peregrino, representando a destruição de um modo de existência pertencente ao passado:

Kein Zweifel, dass Goethe, mit düsterer Prognose für die Menschheit, den Fortschritt siegen und die Natur in einer Zeit vollständiger Naturbeherrschung untergehen sieht. Sinnbild dafür ist der Untergang der beiden Alten und ihrer Naturheimat. Nicht umsonst stammt dieses alte Paar aus einer zur Sage gewordenen Vergangenheit. So erscheint die naturhafte Ordnung selbst schon geschichtlich verloren in mythischer Ferne²⁵¹ (Schmidt, 2001, p.276).

Schmidt continua a esclarecer que o mundo do passado está sendo destruído por meio do ato de agressão perpetrado por Mefisto. Tal mundo é considerado belo, possui harmonia

²⁴⁹ “Ele [Goethe] dá um diagnóstico histórico que é válido para os efeitos destrutivos da civilização moderna progressista, a partir da consciência de que está ocorrendo um processo que historicamente abrange tudo o que é meramente individual e irreversível, e afirmar esse diagnóstico não significa interpretá-lo como uma ‘rejeição moral irracional’”. [Tradução nossa]

²⁵⁰ Retomamos a citação que define essa técnica: “eine Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit endgültig zu durchtrennen” (Assmann, 2016, p.21).

²⁵¹ “Não há dúvida de que Goethe, com um prognóstico sombrio para a humanidade, vê o progresso triunfar e a natureza perecer em uma época de completo domínio sobre a natureza. O símbolo disso é a queda dos dois velhos e de seu lar natural. Não é sem razão que este velho casal vem de um passado que se tornou uma lenda. Assim, a própria ordem natural parece historicamente perdida na distância mítica.” [Tradução nossa]

com a Natureza e uma certa religiosidade. Tudo isso desaparece a partir do assassinato de Filemon e Baucis. Isso pode ser visto também a partir da canção de Linceu:

Nicht nur die Stimmung persönlichen Altersrückblicks erfüllt das Präteritum 'es war doch so schön'. Dieses Präteritum hat auch einen geschichtlich allgemeinen Gehalt. Goethe spricht hier aus dem Bewusstsein, dass die schöne Welt der Vergangenheit angehört - die Welt des Schönen, zu der auch Helena gehörte, von deren Schönheit sich Lynkeus im dritten Akt fasziniert zeigte, wie die schöne Welt im allgemeineren Sinn. Im zweiten Teil des Türmerlieds nimmt Lynkeus mit Entsetzen wahr, dass der Landsitz von Philemon und Baucis in Flammen aufgeht. Der Einbruch des gewalttätigen Fortschritts ruiniert die 'schöne' Welt von einst. (...) Damit sind nicht nur die alten Linden gemeint, sondern eine Form des Daseins und das daraus entsprungene Daseinsgefühl. Das alles ist nun 'hin'²⁵² (Schmidt, 2001, p.276).

A destruição dessa Natureza é a destruição da Identidade e da História do Homem. Desse modo, entendemos que uma ruptura entre dois tempos é apresentada com esse ato violento e, conseqüentemente, há a perda do mundo anterior, aquele considerado tradicional.

Mit der Natur opfert der Mensch auch seine Traditionsgründe und seine Geschichte, seine Legitimität und seine Identität, weil dies alles im Zusammenhang mit der Natur geworden ist²⁵³ (Schmidt, p.275).

Assim, um outro aspecto interessante da constelação do quinto ato, é o fato de que esse "aqui maldito!" (*das verfluchte Hier* (v.11234)) referencia não só o momento presente, no qual Fausto se encontra insatisfeito, mas também o lugar em que ele está. O esquecimento, se útil para podermos esquecer o passado ou algo já perdido, por vezes se mostra incrivelmente ineficiente, quando o foco do olvido é concreto e podemos vê-lo ou ouvi-lo, como faz Fausto quando houve a sineta da capela (temos, portanto, um *verdammtes Läuten* e um *das verfluchte Hier*). Dessa forma, podemos entender que Fausto precisa efetivamente destruir a cabana e a capela, porque estes existem na realidade concreta - que não lhe agrada e impede a construção de seu mirante. Isso ocorre, pois o passado encontra-se presente de modo espacial. Ao espacializar o passado, a Tradição e os Tempos Modernos, o que vemos aqui não é o esquecimento propriamente como forma de destituir atenção ou de ignorar, mas sim a

²⁵² "Não é apenas o ânimo de uma retrospectiva pessoal da velhice que é cumprido pelo pretérito 'afinal era tão belo'. Este pretérito também tem um conteúdo historicamente geral. Goethe fala aqui da consciência de que o belo mundo pertence ao passado - o mundo do belo, ao qual Helena também pertenceu, por cuja beleza Linceu ficou fascinado no terceiro ato, assim como o belo mundo em um sentido mais geral. Na segunda parte da canção da torre, Linceu fica horrorizado ao ver o pedaço de terra de Filemon e Baucis arder em chamas. A invasão do progresso violento arruína o 'belo' mundo de outrora. (...) Isto não significa apenas as velhas árvores de cal, mas uma forma de existência e a sensação de ser que brota dela. Tudo isso agora 'desapareceu'." [Tradução nossa]

²⁵³ "Com a natureza, o homem também sacrifica suas razões de tradição e sua história, sua legitimidade e sua identidade, porque tudo isso existe em conexão com a natureza." [Tradução nossa]

destruição concreta de um lugar, *intensificando* a violência desse ato e o significado de perda presente no esquecer. Tanto a destruição quanto o esquecimento funcionam de forma semelhante, pois são uma recusa de algo que aconteceu ou acontece que desagrada Fausto. Assim, o protagonista reitera seu *modus operandi* de recusar e evitar tudo que se relaciona à dor e ao desprazer, como já vimos na cena “Noite” e na cena “Cárcere” da primeira parte, mas de modo muito mais atroz e representando, assim, uma tendência dos Tempos Modernos. Esse comportamento, portanto, parece encontrar-se *intensificado* e culmina, então, no ato violento de aniquilação.

Ainda no que diz respeito à necessidade de repressão de Fausto, é válido lembrar que o esquecimento, como uma forma de finalmente se desprender da infelicidade e do desprazer, não necessariamente aponta para uma reconciliação²⁵⁴ de um indivíduo com a história, uma vez que o esquecer, ou reprimir²⁵⁵, não depende da aceitação de certos fatos e acontecimentos. A partir disso, é possível introduzir o conceito freudiano do recalque, que garante a continuidade do ato de esquecer: “Neste processo, a representação a ser lembrada passa pela ação do recalque, que é a força pela qual mantém esquecida tais representações” (Ferrarini, 2014, p.113). Dessa forma, podemos entender que o recalque ocorre quando algo *deve* ser esquecido, reprimido (Weinrich, 2004, p.134). Talvez possamos ler assim a cena “Região Amena” que, apesar de regenerar, não necessariamente oferece uma aceitação do que ocorreu na primeira parte da Tragédia, fazendo com que ainda não haja uma reconciliação:

Nicht erst seit Freud wissen wir, daß es ohne Annahme der eigenen Lebensgeschichte keine Befreiung aus ihren Prägungen gibt. Schon Goethe demonstriert dies an seinem Faust, indem er das Verdrängte später wiederkehren läßt. Zunächst aber gönnt er seinem Helden einen vitalistischen Neuanfang.²⁵⁶ (Matussek, 2000, p. 3)

É desse modo que Freud teoriza, não só em seu texto “Notas sobre o bloco mágico”, mas também com sua teoria do recalque, que o esquecido jamais é esquecido de maneira permanente, mas continua presente como memória no inconsciente (Weinrich, 2004, p. 134) e é expressado por representações diversas, quase que cifradas, que passam no teste da “censura”

²⁵⁴O uso da palavra “reconciliação”, aqui, talvez aponte para a *Versöhnung* entre eu e o mundo que a Wilhelm Meister, por exemplo, foi possível por meio de sua formação e de suas experiências.

²⁵⁵ Para Assmann, a repressão configura-se como esquecimento a partir de *verbergen*, retomamos a citação que caracteriza essa técnica de esquecer: “Verbergen führt jedoch nicht zur Auflösung einer belastenden Erinnerung, sondern ähnlich wie das deklarative Leugnen zu ihrer Verfestigung im psychischen Haushalt” (Assmann, 2016, p.22).

²⁵⁶ “Não só desde Freud sabemos que sem aceitar a própria história de vida não há libertação de suas impressões. Goethe demonstra isso em seu Fausto, permitindo que o reprimido volte mais tarde. Primeiro, porém, ele concede a seu herói um novo começo vitalista.” [Tradução nossa]

do consciente, que, por sua vez, não reconhece em tais imagens as memórias reprimidas²⁵⁷. Gostaríamos de lembrar aqui uma diferença essencial entre o modo como Goethe vê o esquecimento e o modo como Freud o entendeu. Para isso, retomamos a explicação de Michelsen (2010, p.106 ou este texto p.85) utilizada na cena “Região Amena”. Para Goethe, reprimir é o suficiente e já se configura como cura. Por isso, a força violenta do esquecimento está relacionada, principalmente, à modernidade, como explicitado anteriormente. No entanto, pedimos licença para tentar interpretar os resquícios de memória vistos nessa cena também sob o prisma da repressão.

A repressão da memória talvez pudesse ser vista por meio da figura dos sinos na segunda parte de *Fausto*. O sino encontra-se na esfera do passado, relacionando-se ora à infância, ora ao casal Filemon e Baucis, que se contrapõe com o mundo moderno. O vínculo do sino com o passado e a destruição que se segue na segunda parte talvez possa indicar a força do passado que Fausto tenta suprimir para poder seguir em frente com suas aspirações. A Tradição, a História e o Passado também estão incorporados no ato de rezar e nos dobres dos sinos. Eles já se contrapõem a Fausto por causa do fato de que seu acesso de raiva advém da repressão que está invariavelmente ligada a tal som: “Fausts Aggression zielt auf den arkadischen Bezirk, weil sich seine Willkür an dem bricht, was hier geschieht und wofür der Glockenton das untrügliche Zeichen ist: am Gebet”²⁵⁸ (Jaeger, 2004, p.403). Para Jaeger, a reza não está relacionada a alguma determinada religião, mas significa o exercício de reflexão em suas várias formas (Pausar, refletir, olhar para trás, lembrar, auto-reflexão e reflexão sobre o mundo (Jaeger, 2004, p.403)). Já Schmidt (2001, p.274) esclarece que a religiosidade de Filemon e Baucis significa justamente esse mundo do passado, que está desaparecendo:

sich selbst beschränken und einordnen in eine umfassende Ordnung, die als eine gewordene und natürliche geachtet wird. Als Ordnung einer untergehenden Welt versinkt sie mit dem ‘alten Gott’, der sie repräsentierte, in der geschichtlichen Vergangenheit, während sich Faust zum neuen Gott der Welt aufwirft in seinem Drang, alles eigenmächtig nach seinen Plänen zu gestalten²⁵⁹ (p.274).

²⁵⁷ A “não-reconciliação” com a dor e o sofrimento, que muitas vezes é expressa por meio de um lembrar ruim, com raiva, como é o caso de Diadorim em *GSV*, é descrita por teorias que foram desenvolvidas a partir dos estudos de Freud, em que se separa um “esquecer pacífico”, aquele efetuado após uma espécie de digestão de memórias dolorosas, e de um “esquecer não-pacífico”, aquele reprimido, que emerge, resistindo (Weinrich, 2004, p.136).

²⁵⁸ “A agressão de Fausto é dirigida ao distrito Arcadiano porque sua arbitrariedade é refreada no que acontece aqui e para o qual o som do sino é o sinal inconfundível: a oração.” [Tradução nossa]

²⁵⁹ “limita-se e coloca-se em uma ordem abrangente que é respeitada como uma ordem que se tornou e é natural. Como a ordem de um mundo em declínio, afunda-se no passado histórico com o ‘velho Deus’ que a representou, enquanto Fausto se levanta como o novo Deus do mundo em seu impulso de moldar tudo arbitrariamente de acordo com seus planos.” [Tradução nossa]

Ou seja, a capela, o casal e o Peregrino relacionam-se a uma conduta, *Haltung*, de um mundo prestes a ser destruído. Dessa forma, o que pode ser lido a partir do ato de destruição do protagonista é justamente o encontro violento e fatal entre o mundo do passado e o mundo moderno, que o substituirá brutalmente: “So hat Goethe menschliche Grundhaltungen einander gegenübergestellt, Grundhaltungen einer alten, untergehenden Welt und einer mit Macht heraufkommenden modernen, die sich in Faust und Mephisto verkörpert” (Schmidt, 2001, p.274).

Um outro ponto interessante que pode relacionar os sinos ao passado é o possível espelhamento entre essa cena e a “Noite” no início da primeira parte. Se na cena “Noite” a lembrança de sua fé juvenil é invocada pelos sinos, Stöcklein entende que o Peregrino, juntamente com sua religiosidade, remete à salvação do protagonista no início da primeira parte:

In unserm Monolog treten die Kennzeichen einer religiös erschauten Welt hervor: ‘Himmelsliebe’, ‘Sabbatstille’, die ‘ahnungsvolle’ Fülle des Glockentones, das ‘brünstige’ ‘Gebet’: auch der ‘Erinnerung’ an diese traditionell-religiösen Mächte ist die Rettung der schiffbrüchigen Seele anvertraut. ‘Jenes grausamen Abenteuers Lösung war euch anvertraut’ spricht der (ehemals schiffbrüchige) ‘Wanderer’ - der *nichts anderes* ist als die Erinnerung Fausts an Schiffbruch und Rettung in der Osternacht - zu den Vertretern der traditionellen Religiosität Philemon und Baucis. (Gotteshaus und läutende Glocke fehlen nicht in dieser späten Spiegelung; und demütige Hingegebenheit, Vertrauen: ‘Laßt uns läuten, knien, beten/ Und dem alten Gott vertraun’ 11142.) (1974, p. 342).²⁶⁰

Talvez seja um pouco exagerado dizer que o Peregrino não é “nada mais” que a memória de Fausto na noite de Páscoa, como Stöcklein fez. Mas gostaríamos de sugerir uma ligação não só com um passado histórico, como também individual do pactuário - este que caiu em segundo plano durante a segunda parte. Assim, frisamos que o pequeno mundo de Filemon e Baucis, que representa o passado de maneira mais geral, abarcando os conceitos de tradição e de religiosidade, é o mesmo mundo de Gretchen e do próprio Fausto, configurando, então, seu passado particular. Talvez a multiplicidade de representações nas figuras do casal de idosos, de sua cabana e capela, e do Peregrino, possa ser justificada a partir da interpretação de Marcus Mazzari, que abarca a reflexão da imagem como recurso poético:

²⁶⁰ “Em nosso monólogo, emergem as características de um mundo religiosamente visto: o ‘amor celestial’, o ‘repouso sabático’, o ‘presságio’ do som do sino, a ‘prece’ ‘ardente’: a salvação da alma naufragada também é confiada à ‘memória’ desses poderes religiosos tradicionais. ‘A solução dessa cruel aventura foi confiada a você’, fala o (antes naufrago) ‘peregrino’ - que nada mais é do que a memória de Fausto do naufrágio e resgate na noite de Páscoa - aos representantes da religiosidade tradicional Filemon e Baucis. (A casa de Deus e o sino tocando não estão ausentes desse espelhamento tardio; e humilde devoção, confiança: ‘Vamos tocar, ajoelhar, rezar e confiar no velho Deus’ 11142).” [Tradução nossa]

Retornando, porém, àquelas considerações sobre símbolo e alegoria, cumpriria observar que as imagens que nos chegam do alto da torre de Linceu parecem exprimir uma “dupla” destruição, a particular referente às árvores enraizadas no *piccolo mondo* de Filemon e Baucis, e a geral, que o leitor acabará por divisar na particularidade, o que traz à lembrança a definição do procedimento simbólico que Goethe nos deu em seu período clássico: “aquele que capta de maneira viva esse particular, apreende ao mesmo tempo o geral, sem se dar conta disso ou dando-se conta só mais tarde” (Mazzari, 2019, p.207).²⁶¹

Desse modo, tentaremos observar o tilintar da sineta, a igrejainha e o casal Filemon e Baucis²⁶², como representação do mundo de onde Fausto veio, mas que está em meio a um processo de desaparecer, o que, como já dito, está em consonância com o contexto histórico no qual a obra é escrita. Gostaríamos de sugerir que o afinco com que procura aniquilar aquele pedaço de terra representa não só a força violenta do novo que Goethe vivenciou com a revolução francesa, mas também os olhos que se fixam no horizonte, assim como os de Orfeu, que sucede sem olhar para trás, em uma tentativa algo pessoal, angustiada, de se livrar do assombro de seu próprio passado, pois os sinos parecem conter algo de sua identidade, de sua história.

O sino, na primeira parte, na cena “Noite”, traz a memória episódica, ou seja, da vida de Fausto, cujos efeitos vemos em “Diante da porta da cidade” - mesmo quando a parte tenebrosa de seu passado é exposta²⁶³. Não há uma tentativa de esquecer essa memória, reprimi-la ou evitá-la. Após o olvido ser introduzido na primeira cena da segunda parte, vemos que há o aspecto destrutivo do sino no ambiente que representa o pequeno, velho mundo, de onde Fausto vem e que constitui quem ele era. Existem outros dois momentos na primeira parte em que o sino possui um papel importante e quase que oposto ao encontrado na cena “Noite”. Quando Fausto sela seu pacto-aposta, sua perda seria dada também pelos sinos: “Repique o sino derradeiro,/ A teu serviço ponhas fim,/ Pare a hora então, caia o ponteiro/ O Tempo acabe para mim!” (v. 1703-1706). Era comum os sinos da Igreja anunciarem a morte, também o sino participava dos rituais de execução, dessa forma temos a presença do sino na execução de

²⁶¹ O autor explicita, ainda, como esse procedimento simbólico está conectado com o procedimento alegórico, representado pelas figuras alegóricas dos subordinados de Mefisto, culminando, assim, nas chamadas “fórmulas ético-estéticas”, que abarcariam a concepção goethiana de símbolo e alegoria posterior ao seu período clássico.

²⁶² Apesar de sugerirmos a possibilidade do tilintar dos sinos guardarem também o passado individual de Fausto, gostaríamos de lembrar das limitações dessa interpretação, uma vez que Goethe busca, em seus últimos anos de vida, afastar-se do particular e aproximar-se do geral, como explicita Mazzari (2019, p.183): Com isso, talvez seja possível aplicar esse “geral” também no quinto ato, em que “as personagens do Peregrino, Filemon e Baucis, com todos os atributos que compõem seu círculo vital (tília, duna, capela e cabana), tenham sido esboçadas *in abstracto*, apenas como ‘ideia’ das tradições ancestrais em que se enraíza a cultura da hospitalidade, gratidão, interação respeitosa com a natureza e tudo o mais que é aniquilado pela expansão do império fáustico?” (Mazzari, 2019, p.184)

²⁶³ Aqui se faz uma referência ao fato de que a memória desperta na cena “Noite” ainda ressoa na cena “Diante da porta da cidade”, em que Fausto expõe o seu passado, juntamente com o de seu pai, como assassinos durante os tempos da peste.

Gretchen: “O sino toou, cai a varinha” (v. 4590). O sino em *Fausto* ligar-se-ia à infância e à morte, estando profundamente intrincado com quem Fausto é, sua subjetividade e com sua sobrevivência em seu mundo de origem.

Além disso, a interpretação de Berman pode ser de grande auxílio se quisermos entender que aqui também reside um passado individual do protagonista. Isso viria a partir do questionamento acerca de sua ira exagerada em relação ao pequeno pedaço de terra que não lhe pertence. Assim, Berman propõe que o novo mundo, que procura espaço e se instaura de modo violento, talvez também possa ser entendido como uma tentativa de Fausto de se livrar categoricamente de suas sombras do passado - de um passado particular e individual. Para esse teórico, ali residiriam os reais motivos da insistência de possuir e destruir o pedaço do velho mundo que Filemon e Baucis representam:

Sendo assim, por que Fausto se sente ameaçado pelo mais ínfimo vestígio do velho mundo? Goethe revela, com extraordinária penetração, os medos mais profundos do fomentador. O casal de velhos, como Gretchen, personificam o que de melhor o velho mundo pode oferecer. São demasiado velhos, demasiado teimosos, talvez demasiado estúpidos para se adaptar e mudar; no entanto, são pessoas belíssimas, o sal da terra em que vivem. É sua beleza e nobreza que deixam Fausto tão incomodado. (...) Ele sente que é aterrorizador olhar para trás, encarar o velho mundo. (...) Há mais de si mesmo nesses sinos e naquele mundo do que ele gostaria de pensar. O mágico poder dos sinos na manhã de Páscoa representa o poder que pôs Fausto em contato com sua própria infância. Sem esse vínculo vital com o passado — fonte primária de energia espontânea e prazer de viver — ele jamais chegaria a desenvolver a força interior capaz de transformar o presente e o futuro. Mas, agora que ele firmou sua plena identidade como desejo de mudança e como poder de satisfazer esse desejo, aquele vínculo com o passado o aterroriza. (...) Para o fomentador, deixar de mover-se, permanecer nas sombras, ser envolvido pelos velhos — é o mesmo que morrer. Não obstante, para esse tipo de homem, trabalhar sob as explosivas pressões do desenvolvimento, torturado pela culpa aí implícita — a promessa de paz do sino deve soar como bem-aventurança. Exatamente porque acha os sinos tão doces, as árvores tão encantadoras, tudo tão escuro e profundo, é que Fausto é levado a se desfazer de tudo isso. (Berman, 1986, p. 67)

Pode-se questionar em que medida há a possibilidade de esquecer aquilo que parece estar arraigado em um ser. Ao mesmo tempo podemos pensar que a ideia do retorno do esquecido começa a ser introduzida e será consolidada com a imagem de Gretchen como “*una poenitentium*” na cena “Furnas Montanhosas, Floresta, Rochedo”. Quando Fausto aniquila a morada do casal idoso, talvez ele se sinta justamente ameaçado pelo lugar, como formula Berman, que contém em si os termos ameaçadores da aposta: a permanência e a beleza. Os sinos, pode-se entender, parecem trazer a Fausto novamente um passado esquecido - mas agora, ante a aposta, ele é ameaçador, além de estar envolto em culpa e em sangue.

Se a primeira aparição das tílias foi no longínquo verso 948, no início do drama, em que Fausto passeia na cidade após uma noite de angústia, a imagem das tílias reaparece no verso 11151. Em um primeiro momento, foi debaixo das tílias que o passado sombrio de

Fausto, como um suposto “assassino” durante a Peste, vem à tona. Agora também será por meio das tílias que veremos Fausto tornar-se novamente um assassino, ao queimar não só as tílias, mas tudo que as acompanha: a casa, a igreja, o casal Filemon e Baucis e o Peregrino. A impossibilidade de retornar ao passado, a tentativa constante de se esquecer de quem se foi, talvez possa ser vista como irônica diante dessa repetição. No início há um novo começo (na primeira parte o rejuvenescimento, na segunda parte o esquecimento) para um personagem que se encontra em profunda desilusão (se na cena “Noite” ele ameaça suicídio, já no fim da cena “Cárcere” ele deseja nunca ter nascido). A figura de Helena também encontra sua repetição: na cena “Cozinha da Bruxa”, foi dito a Fausto que ele verá Helena na primeira mulher que passar (“Verás Helena em cada fêmea” (v. 2604)). Na primeira parte da tragédia, que seria um drama de “memória biográfica” (Assmann, 1998, p. 193), quem representaria a personificação da mulher mais bela do mundo seria então Gretchen. Com a perda da memória biográfica, quem representa a mulher mais bela do mundo é sua própria *Urbild*: Helena ela mesma (Matussek, 2000, p.6). Assim está posta a História e o que restou do que poderíamos chamar da história pessoal do protagonista. Essa leitura, no entanto, traz consigo suas limitações.

Isso ocorre, pois, ao mesmo tempo, podemos nos perguntar se é possível de fato alguma memória retornar, já que, não devemos nos esquecer, Fausto não mais reconhece a figura da Apreensão na cena “Meia-noite” (“Não vou jamais, ó Apreensão, reconhecê-lo” (v. 11494)), que apareceu antes do primeiro dobre dos sinos na cena “Noite”. Lá, Fausto ainda pôde se lembrar: essa memória o salva. Agora, quando os sinos badalam, não há mais salvação, não há mais o sentimento de infância. A memória já não pode mais retornar efetivamente, apesar de ainda causar desgosto, ressoando em meio ao solitário tilintar. O dobre dos sinos também pode representar essa crise do sujeito, esse indivíduo, cujo passado irremediavelmente perdido busca emergir, mas não consegue - parece existir uma impossibilidade, uma ruptura indelével. Além disso, a figura da Apreensão traz-nos mais perto do olvido do protagonista no que concerne à repressão da realidade.

Essa realidade que precisa ser destruída, ou reprimida, como diz Jaeger, liga-se não só ao passado - seja ele histórico e/ou pessoal - como também à impossibilidade da existência da memória. Tal memória seria justamente aquela com a qual se associa a consciência infeliz de Fausto no quinto ato (sendo essa portanto o crime contra Filemon e Baucis). Justamente para conseguir esquecer, Fausto deveria recusar a realidade:

Mit der Destruktion der störenden Realität, so die Logik der Verdrängung, gedenkt Faust, sich die Störung ‘vom Gemüte’ zu schaffen. Die Szene zeigt das immer wiederkehrende Verhängnis der Weltbegegnungen Fausts: Faust infaustissimus straft die Welt für sein leidendes Gemüt. Die

Realität muss zerstört werden, auf dass sie ihm nicht mehr zu Gesicht kommen und an sein Gebrechen, sein unglückliches Bewusstsein, erinnern kann. Ein in irrsinniger Logik aufgebautes Wahnsystem verstellt notorisch den Blick auf die Quelle allen Leids. In der Konsequenz solcher Unfähigkeit zur Selbstwahrnehmung muss die Realität der Welt aus Fausts Blickfeld verschwinden²⁶⁴ (Jaeger, 2004, p.403).

Podemos, dessa maneira, relacionar a inconsciência de Fausto, e seu esquecimento, ao motivo do “ver” no *Fausto*. Uma vez que o protagonista sempre busca evitar a realidade para então se concentrar em sua constante aspiração, esquecer-se faz-se essencial para que ele possa seguir em frente. Fausto, inflexível no aspirar, não pode aceitar aquilo que o incomoda ou que não está nos planos, mesmo que seja real. O motivo do ver é o tema da canção de Linceu, que, em cima de uma torre, testemunha tudo que acontece. Desde os tempos antigos, o ver, *Schau*, do alto de uma torre é um símbolo de reconhecimento (Schmidt, 2001, p.277) e está relacionado à sabedoria: “Die Aufgabe des wahren Weisen, so sagt er [Nikolaus von Kues], sei es, sich zur Schau zu erheben (‘ad visum elevare’) wie ein hoher Turm (‘quasi alta turris’)”²⁶⁵. Enquanto Linceu olha o harmônico e finito Cosmos, Fausto mira o infinito vazio e aberto, assim temos duas formas diferentes de ver introduzidas neste ato (Schmidt, 2001, p.278).

A necessidade do esquecimento de Fausto parece estar acompanhada dessa recusa da realidade, de parte do que aconteceu. Fausto não quer se lembrar e, para além disso, prefere, quando possível, apagar completamente aquilo que lhe desagradava: assim podemos entender seu percurso pela Cozinha da Bruxa, em que ele perde não só em idade, como também em profissão, esta fonte das decepções dele. Dessa forma, entende-se que nessa destruição de Filemon e Baucis afunda-se ainda mais a diferença entre Fausto e realidade. Jaeger evidencia isso com a figura de Linceu, que, após a aniquilação do mundo que observava, desvanece. Se Linceu não possui mais função, uma vez que o objeto de sua mira é extinguido, já Fausto justifica seu ato de destruição a partir da necessidade de ver - e aqui, após dizimar o mundo real, ele veria apenas o seu projeto:

Der Sinn seiner Existenz ging verloren, nachdem die Welt zerstört und als Objekt seinen Augen entschwunden war. Im Gegensatz zu solchen Verhältnissen des Realismus sieht Faust über die Konkretheit der vor ihm liegenden - halbverkohlten - Wirklichkeit hinweg und überlässt seinen Blick dem Sog irrealer Unendlichkeit. Von der kruden Realität nun nicht mehr störend tangiert,

²⁶⁴ “Ao destruir a realidade perturbadora, de acordo com a lógica da repressão, Fausto pretende tirar a perturbação ‘de sua mente’. A cena mostra o destino recorrente dos encontros de Fausto com o mundo: Fausto infausto castiga o mundo por sua mente sofredora. A realidade deve ser destruída para que não possa mais enfrentá-lo e lembrá-lo de sua aflição, de sua consciência infeliz. Um sistema ilusório construído em lógica insana obscurece notoriamente a visão da fonte de todo sofrimento. Como consequência de tal incapacidade de perceber a si mesmo, a realidade do mundo deve desaparecer do campo de visão de Fausto.” [Tradução nossa]

²⁶⁵ “A tarefa do verdadeiro sábio, diz ele [Nikolaus von Kues], é subir ao espetáculo (‘ad visum elevare’) como uma torre alta (‘quasi alta turris’).” [Tradução nossa]

ergeht er sich in blühenden Phantasien, ahnungslos immer der Logik der Verdrängung folgend²⁶⁶ (Jaeger, 2004, p.416).

Assim como na cena “Dia Sombrio - Campo”, Fausto também recusa tomar responsabilidade pelos atos criminosos de Mefisto, como mostrou Jaeger (2004, p.418). O teórico (2004, p.423) ainda exemplifica essa realidade feita de destruição por meio dos últimos versos de Fausto no terraço (*Balkon*) quando ele sente a fumaça e o pó do fogo que o vento lhe traz. A natureza, no meio da noite, não mais cura Fausto, mas traz os últimos vestígios do mundo antigo: “Die Sterne bergen Blick und Schein,/ Das Feuer sinkt und lodert klein;/ Ein Schauerwindchen fächelt’s an,/ Bringt Rauch und Dunst zu mir heran”²⁶⁷ (v. 11378ff.). Jaeger ainda revela como, nesse momento, Fausto evidencia a pressa com que suas ações criminosas foram feitas. Mas a necessidade de evitar aquilo que causa desprazer sempre se sobrepõe, e assim, não há espaço para a reflexão, pois o protagonista escolhe reprimir:

Momentan blitzt die Ahnung der eigenen Tragödie der Übereilung auf, wenn Faust spricht: ‘Geboten schnell, zu schnell getan! -’ (V.11382ff.) Aber unter den Bedingungen des Flucht- und Verdrängungszwangs bleibt es beim ephemeren Geistesblitz, dem keine kritische Reflexion über die Konsequenzen des eigenen Handelns folgt²⁶⁸ (Jaeger, 2004, p.423).

Na cena “Meia-noite”, para Jaeger (2004, p.423), revela-se como a tragédia aqui oscila entre reflexão e repressão: “Noch einmal und jetzt auf ultimative und prinzipielle Weise zeigt das Drama Faust in der Bewährungsprobe, zwischen Reflexion und Verdrängung zu wählen”. Isso se dá a partir da figura da Apreensão. Dos quatro vultos femininos que tentam entrar em seu Palácio, a Apreensão é a única que, segundo Jaeger, esquiva-se do processo de repressão de Fausto, representando, então, essa “insatisfação fundamental da existência humana” exprimida pela figura do pactuário:

Die Sorge unterläuft das Verdrängungsprinzip, (...) denn Fausts Seelen- und Gemütsleiden, noch selbst nie genug zu sein und an der Welt nie genug zu haben, ist identisch mit der Sorge. Diese muss gar nicht erst zu Faust gelangen, weil sie immer schon bei ihm ist. Die Unentrinnbarkeit dieses Verhältnisses inszeniert Goethe in Fausts letztem Gefecht gegen das fundamentale Ungenügen der individuellen Existenz²⁶⁹ (Jaeger, 2004, p.423).

²⁶⁶ “O significado de sua existência foi perdido depois que o mundo foi destruído e desapareceu de seus olhos como um objeto. Em oposição às condições de realismo, Fausto olha para além da concretude da realidade - meio queimada - diante dele e deixa seu olhar à atração do infinito irreal. Não mais perturbado pela realidade bruta, ele se entrega a fantasias fluorescentes, seguindo insuspeitamente a lógica da repressão.” [Tradução nossa]

²⁶⁷ “Somem-se os astros na neblina,/ Do fogo baixo o ardor declina;/ Um ventozinho úmido o abana,/ Fumo e vapor traz que lhe emana.”

²⁶⁸ “Momentaneamente, o prenúncio da própria tragédia de pressa surge quando Fausto fala: ‘Geboten schnell, zu schnell getan!’ (v.11382ff.) Mas sob as condições da compulsão para fugir e reprimir, permanece um efêmero raio de inspiração que não é seguido de uma reflexão crítica sobre as consequências de suas próprias ações.” [Tradução nossa]

²⁶⁹ “A Apreensão mina o princípio da repressão, (...) porque o sofrimento da alma e da mente de Fausto, de nunca ser suficiente ele mesmo e nunca ter o mundo suficiente, é idêntico à Apreensão. Ela não precisa nem chegar a

Jaeger vê um paralelo entre essa cena e a “Noite”, em que o protagonista possui estados de espírito semelhantes (a partir do verso 11410). Nesse sentido, o fracasso de Fausto em sua empreitada pelo mundo torna a concretizar-se e o que resta é a mesma solidão do início. Essa solidão parece ser importante, quando pensamos no quão essencial foi a união de Helena para atingir o momento de plenitude. Ali, não só o prazer era necessário, mas sim um prazer em conjunto, o *mitgeniessen*.

Faust entwirft im Geiste eine an Osternacht und Osterspaziergang gemahnende Situation. Deren Einzelbilder - nächtlicher Spuk und Traumgespinste im gotischen Zimmer, Ausflug in die junge Natur, Rückkehr in magieanfällige Einsamkeit - gewinnen nun in der erinnernden Selbstreflexion eine die gesamte Biographie strukturierende und erklärende Funktion. Immer wieder scheitert Fausts Ausflug in die Welt, von jeder Station kehrt er zurück in dieselbe missliche Einsamkeit²⁷⁰ (Jaeger, 2004, p.425).

De fato, a figura da Apreensão aproxima-se da melancolia que Fausto sentiu na cena “Noite”. Isso pode ser visto a partir do próprio significado da Apreensão para Goethe nessa cena, como esclarecido por Schmidt:

Was Goethe aber hier Sorge nennt, bezieht sich nicht auf äußere Anlässe und reale Erfahrungen, sondern auf die vage psychische Verfassung der Melancholie als ein bedrückendes, an jeder Sinnerfahrung verzweifelndes und vor allem jedwede Aktivität lähmendes Gefühl. Dass diese Melancholie Sorge heisst, dürfte auf die in der Tradition geläufige Verwendung des lateinischen Worts für Sorge, ‘cura’, im Sinne der Melancholie (‘atra cura’) zurückzuführen sein²⁷¹ (2001, p.278).

Dessa forma, entende-se que a Apreensão representa essa condição psíquica vaga de melancolia, que paralisa a ação. Essa figura foi inspirada na mitológica *Cura*, que se relaciona à consciência culposa, como explica Mazzari:

Na enciclopédia mitológica de Hederich, de que o poeta se valia com frequência, uma divindade da inquietude (*Unruhe*) e a apreensão (*Sorge*) é relacionada sob o nome de *Cura* (...) e plural *Curae* designaria as “deusas da vingança”, empenhadas em atormentar a “consciência culposa (Mazzari, 2019, p.145).

Fausto, porque já está sempre com ele. Goethe encena a inescapabilidade desta relação na última batalha de Fausto contra a insuficiência fundamental da existência individual.” [Tradução nossa]

²⁷⁰ “Fausto cria em sua mente uma situação que lembra a noite da Páscoa e o passeio na Páscoa. Suas imagens individuais - assombração noturna e sonhos girando na sala gótica, excursão à natureza jovem, retorno à solidão mágica - agora ganham uma função estruturante e explicativa para toda a biografia na reminiscência da auto-reflexão. A excursão de Fausto ao mundo falha uma e outra vez, de cada estação ele retorna à mesma infeliz solidão.” [Tradução nossa]

²⁷¹ “O que Goethe chama de preocupação aqui, entretanto, não se refere a ocasiões externas e experiências reais, mas à vaga condição psicológica da melancolia como um sentimento opressivo que desespera em qualquer experiência de significado e, acima de tudo, paralisa qualquer atividade. O fato desta melancolia ser chamada de apreensão deve-se provavelmente ao uso tradicionalmente comum da palavra latina para preocupação, ‘cura’, no sentido de melancolia (‘atra cura’).” [Tradução nossa]

Ainda em relação à *Cura* o tema não só da culpa, como também da responsabilidade pode ser pertinente, como desenvolve Locke, pois ser responsável por algo também é estar vinculado à ação (o termo utilizado “concerned” para vincular o indivíduo à ação é justamente o termo latino *cura*): “They can impute these actions to themselves (§26). Other expressions follow suit: being accountable is also being ‘concerned’ (we recognize in this term the Latin *cura*)”²⁷² (Ricoeur, 2004, p.107).

Nesse sentido, é ainda mais significativo que essa figura alegórica mostra-se relacionada à morte não só pela referência ao irmão “*Tod*”, que aponta para o sentimento de morte iminente, mas principalmente pelo ato de violência cometido contra Filemon e Baucis (Schmidt, 2001, p. 280), exprimido nessa “consciência culposa”. Ao recusar reconhecer a Apreensão, e, podemos entender, consequentemente a culpa que lhe cabe, tal figura alegórica cega o protagonista.

Schmidt conecta a cegueira de Fausto à repressão de consciência, responsabilidade e reconhecimento, ou seja, ao ato anterior do pactuário, de negar o reconhecimento da Apreensão. Isso estreita os laços entre a cegueira e o esquecimento como forma de repressão, pois é a partir dessa negação da figura da Apreensão, presente na refuta de reconhecê-la (“Ich werde sie nie anerkennen”²⁷³ (v.11494)), que Fausto torna-se cego: “Dass er es nun tut, ist gleichbedeutend mit der Verdrängung von wachem Erkennen und Sehen, von Bewusstsein und Verantwortung. Blindheit ist der Preis, den Faust für die problematisch errungene Selbstbewahrung zahlt”²⁷⁴ (Schmidt, 2001, p.281).

Também o conceito da cegueira deve ser visto, segundo Schmidt, em relação ao da tragédia clássica, designado de *Ate*, pois a partir dessa *Ate* não é possível distinguir uma conduta vantajosa de seu contrário: “So geht die Sorge in Ate über (*The Oxford Classical Dictionary*, Artikel ‘Ate’): ‘The personification of infatuation or moral blindness, in which right and wrong, advantageous and ruinous conduct cannot be distinguished’”²⁷⁵ (Schmidt, 2001, p.281). Dessa forma, estabelecemos a dificuldade de ver, que faz com que o protagonista perca a capacidade de discernimento e que está relacionada à impossibilidade de encarar sua consciência culposa. Esta desaparece com o auxílio do esquecimento, uma vez que os crimes

²⁷² “Eles podem imputar estas ações a si mesmos (§26). Outras expressões seguem o exemplo: ser responsável também é ser ‘preocupado’ (reconhecemos neste termo do latim ‘cura’).” [Tradução nossa]

²⁷³ “Não vou jamais, ó Apreensão, reconhecê-lo.”

²⁷⁴ “O fato de que ele o faz agora é equivalente à repressão do reconhecimento e da visão despertos, da consciência e da responsabilidade. A cegueira é o preço que Fausto paga pela autopreservação problemáticamente alcançada.”

²⁷⁵ “É assim que a preocupação se transforma em Ate (*The Oxford Classical Dictionary*, artigo ‘Ate’: ‘A personificação da paixão ou cegueira moral, na qual não se pode distinguir o certo do errado, a conduta vantajosa e ruinosa’”. [Tradução nossa]

de Fausto se dão por esquecidos, o que faz com que, sem os crimes, não haja possibilidade de se abrir para a culpa, como formula Mazzari:

Mas a Apreensão não adveio, juntamente com as “irmãs”, da combustão de pessoas, árvores, capela e cabana? Abrir-se a essa figura poderia configurar, portanto, um confronto efetivo com as consequências da ordem de Mefistófeles no sentido de tirar Filemon e Baucis de seu caminho (...). O que se percebe, contudo, é que o crime contra Filemon e Baucis já está sendo absorvido pelo esquecimento, no mesmo processo que soterrou o sofrimento e a morte de Gretchen, na primeira parte do drama (Mazzari, 2019, p.149).

Essa dificuldade em ver, se relacionada em um primeiro momento à cegueira, à Apreensão e à consciência culposa, que engloba o esquecimento, também pode ser vista a partir da aspiração do protagonista. Isso ocorre por meio do fato de que esse não-ver assinala a ironia na última cena, em que Fausto não é capaz de reconhecer o que está realmente acontecendo e, para além disso, ignora a realidade em um *Vorgefühl* de sua aspiração, de seu desejo de ver o novo mundo que será construído. Toda a constelação dessa cena, como ilustra Schmidt, culmina numa leitura irônica do protagonista, que não mais precisa de Mefisto para ser enganado. Agora, Fausto engana a si mesmo:

Wenn man sich nicht die wenig einleuchtende These zu eigen macht, der alte Faust habe sich in kürzester Zeit noch gründlich gewandelt, bleibt nur ein gewollter, tief, ironischer Widerspruch. Er verwehrt es, Fausts abschließende Sozialutopie als gültiges Fazit seiner Existenz zu sehen. Die bereits aufgezeigte Struktur des ironischen Widerspruchs bestimmt das Geschehen insgesamt: Faust glaubt ein großes Kultivierungsunternehmen zu leiten, während in Wirklichkeit sein Grab geschaufelt wird. Indem er neuem Leben Raum zu schaffen meint, verfällt er selber dem Tode. So sind seine letzten Augenblicke von einer sich bis zum Wahnhaften steigenden Täuschung bestimmt. Vor allem: Faust täuscht sich am Ende nicht nur faktisch in der Annahme, ein paradiesisches Land für Millionen freier Menschen zu schaffen. Er täuscht sich prinzipiell, wenn er durch Herrschaft und Zwang ein Reich der Freiheit verwirklichen zu können glaubt²⁷⁶ (Schmidt, 2001, p.283).

Essas contradições a que Schmidt se refere ao revelar ainda mais a incapacidade de Fausto de enxergar a realidade foram também contempladas por Thomas Mann, a partir de sua formulação sobre a ironia do ver, que aumentaria a tensão entre a realidade e a percepção de Fausto. Embora Mann tenha sido mais positivo em relação às intenções do protagonista (“Nur Geister, die nicht wollen, dass etwas geschehe, dass irgend etwas sich ändere, können behaupten, nie sei es dem Dichter ernst gewesen mit Fausts ‘höchstem Augenblick’, mit seinem

²⁷⁶ “A menos que se adote a tese menos que plausível de que o velho Fausto ainda mudou completamente em muito pouco tempo, tudo o que resta é uma contradição deliberada, profunda e irônica. Ela impede que a utopia social conclusiva de Fausto seja vista como uma faceta válida de sua existência. A estrutura da contradição irônica já apontada determina os acontecimentos como um todo: Fausto acredita estar liderando um grande empreendimento de cultivo, enquanto na realidade seu túmulo está sendo cavado. Ao pensar que está abrindo espaço para uma nova vida, ele mesmo cai na morte. Assim, seus últimos momentos são determinados por uma loucura que aumenta até o ponto de engano. Acima de tudo: no final, Fausto não está apenas se enganando realmente ao supor que está criando uma terra paradisíaca para milhões de pessoas livres. Ele está se enganando em princípio quando acredita que pode realizar um reino de liberdade através da dominação e da coerção.” [Tradução nossa]

Sozialwerk der Menschenbeglückung.”²⁷⁷ Mann, 2019, p.426) do que Schmidt, ambos entendem que a ironia do ver existe, quando a percepção do protagonista e a realidade configuram-se como opostos. Mann compreende o olhar do poeta como aquele que capta contradições. Estas são expressas no fato de que Fausto “vê” um “novo mundo”, ou seja, uma nova vida que nasce, onde está seu túmulo e no fato de que esse novo mundo é construído por meio do assassinato e por meio da violência. O “bom trabalho de Fausto” seria, no final, um “trabalho do diabo”.

Der hohe Standpunkt, von dem da aber die Rede ist, ist der des Schauens. Was in der Philosophie die Dialektik ist, das ist beim Dichter das Schauen, der geöffnete Blick für die Widersprüche, für das Böse im Guten, die Verderbnis der Idee durch ihre Verwirklichung, die fundamentale Tragik des Menschenlebens. Alles reine Schauen ist tragisch. Darum ist ‘Faust’ eine Tragödie, ist es besonders dort, wo das Gedicht sich zur sozialen Utopie wendet und Faust nach vielen Abenteuern der Erkenntnis die technisch-soziale, kollektiv verpflichtete Tat, das grosse Landgewinnungs- und Siedlungswerk, der Völker breiten, dem Elemente abgewonnen Wohngewinn, als Gipfel seines Strebens, als seinen ‘höchsten Augenblick’, als Rechtfertigung und Erlösung erlebt. Welche bitterste Ironie - die Ironie des Schauens - durchsetzt diese prachtvoll gedichteten Szenen! Das gute Werk, das Faust in der besten Meinung, wenn auch mit den unvermeidlich dazu gehörigen Mitteln der Gewalt und der Lockung dirigiert, - es ist des Teufels.²⁷⁸ (Mann, 2019, p. 425 e 426).

Essa ironia do ver está, portanto, enraizada na discrepância entre realidade e percepção. Sugerimos que seja possível equiparar uma realidade com o “exterior” e uma percepção com o “interior”, de modo que essa tensão explicita a tensão entre o sujeito e o mundo, que nos faz retornar ao “erro do homem”, como diz Deus no “Prólogo no céu” para designar a aspiração. Isso ocorre, uma vez que, no drama de Goethe, o aspecto do desejo, do querer, serve de grande ajuda para entendermos a recusa da realidade e a necessidade de se esquecer dela, quando ela é indesejável, pois o que Fausto deseja, a pura visão, *die pure Vision*, muitas vezes aparece como uma percepção concreta, *konkrete Wahrnehmung*: “Wie er den Hiatus von Gegenwart und Zukunft ‘überfliegt’, so überspringt er die Differenz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit²⁷⁹ (Keller, 2009, p.228).

²⁷⁷ “Somente as mentes que não querem que nada aconteça, que nada deve mudar, podem afirmar que o poeta nunca levou a sério o ‘momento supremo’ de Fausto, seu trabalho social de felicidade humana.” [Tradução nossa]

²⁷⁸ “Mas o alto posicionamento de que se fala é o do olhar. Se a dialética está na filosofia, no poeta está o olhar, o olho aberto para as contradições, para o mal no bem, a corrupção da ideia por meio de sua realização, a tragédia fundamental da vida humana. Todo olhar puro é trágico. É por isso que *Fausto* é uma tragédia, é especialmente assim onde o poema se volta para a utopia social e Fausto, depois de muitas aventuras de conhecimento, experimenta o ato técnico-social, coletivamente compromissado, o grande trabalho de recuperação de terras e assentamento, o amplo ganho residencial do povo, como o cume de sua luta, como seu ‘momento mais alto’, como justificação e redenção. Que ironia amarga - a ironia de ver - permeia estas magníficas cenas poéticas! O bom trabalho, que Fausto conduz na melhor das opiniões, embora com os inevitáveis meios de violência e sedução que o acompanham, - é do diabo.” [Tradução nossa]

²⁷⁹ “Como ele ‘escapa’ ao hiato do presente e do futuro, ele salta a diferença entre a imaginação e a realidade.” [Tradução nossa]

A questão do exterior e do interior está relacionada principalmente à ruptura do querer infinito e do ser finito (“Aber der Riß zwischen unendlichem Wollen und endlichem Sein erscheint als Disproportion von Innen und Außen (‘mein Innerstes’ - ‘nach außen’)²⁸⁰” (Binder, 1974, p.139)). De modo que a aspiração e o desejo levam a essa recusa da realidade²⁸¹, uma vez que esta não necessariamente corresponde ao objeto de anseio. Binder ainda entende que o prazer em direção ao mundo exterior é orientado pela ação, já ao mundo interior é orientado pela beleza (que remete à contemplação). Então, não somente a preponderância do desejo sobre a realidade depende de pelo menos um esquecimento parcial para que então o desejo seja visto quase que como o real, mas também a própria relação entre ação e desejo depende desse esquecimento.

Ao descrever a ação como inerente ao homem moderno, Schmidt (2001, p.267) estabelece mais relações com o esquecimento. Não só o homem moderno é impulsionado a partir do olvido, como visto nesta seção ao retomarmos o esquecimento no pacto-aposta, como também a própria ação já foi relacionada ao esquecimento por meio de Nietzsche e de Arendt, que descrevem a necessidade de se esquecer, a fim de que um indivíduo não fique preso a uma contemplação desnecessária e às consequências de ações anteriores, conseguindo, com esse espaço para o novo criado pelo esquecimento, agir. Fausto quer exatamente essa pura ação, separada do pensar, do contemplar, que depende inteiramente do esquecer contínuo para que ela possa perdurar:

Faust will - unbekümmert um das Bedingte - aktive Teilhabe am Absoluten; er will ‘reine Tätigkeit’ (V.705), also die unbefleckte Einheit von Denken und Tun, doch erspart ihm der bloße Entschluß die angestrengte Ausführung, denn durch die ihn festlegende Tat träte er aus dem faszinierenden Bereich wählbarer Möglichkeiten²⁸² (Keller, 2009, p.384).

Erich Heller também mostra como a ação no drama deve permanecer sempre inconsciente, *gewissenlos*: “Denn einerseits verdient sich nur derjenige Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß, aber andererseits heißt es, dass der Handelnde immer gewissenlos sei: ‘es hat niemand Gewissen als Betrachtende’²⁸³ (Heller, 1970, p.97).

²⁸⁰ “Mas a fenda entre o infinito querer e o ser finito aparece como uma desproporção do interior e do exterior (‘meu interior’ - ‘para fora’).” [Tradução nossa]

²⁸¹ Já a cegueira é uma forma de expressar essa desarmonia do interior com o exterior (Michelsen, 2010, p.163)

²⁸² “Fausto quer - sem se preocupar com o requerido - a participação ativa no absoluto; ele quer ‘atividade pura’ (v.705), ou seja, a unidade imaculada de pensar e fazer, mas a mera resolução o poupa da execução extenuante, pois através do ato que a estipula, ele saíria do fascinante reino das possibilidades selecionáveis.” [Tradução nossa]

²⁸³ “Pois por um lado só ganha a liberdade como a vida quem deve conquistá-la diariamente, mas por outro isso signific que o fazedor está sempre sem consciência: ‘ninguém tem consciência a não ser os espectadores’.” [Tradução nossa]

A partir disso, gostaríamos de introduzir a função do esquecimento no que diz respeito à dificuldade do ver do protagonista. O olvido é um grande auxílio a essa inconsciência de Fausto, uma vez que por meio dessa destituição de atenção ele é incapaz de contemplar e refletir. Podemos entender, principalmente, que Fausto não consegue enxergar nada que não se adequa ao seu anelo. Assim, o esquecimento garante que o querer, *wollen*, prepondere sobre uma realidade indesejável. Por isso, o olvido relaciona-se a uma inconsciência: Fausto precisa desconhecer certos acontecimentos e sentimentos, ele precisa não-saber. Ao esquecer-se de tudo que não se adequa ao seu desejo, a desarmonia entre Eu e Mundo é acentuada, bem como a dificuldade de Fausto em aceitar a realidade. Tal esquecer pode ser visto como um ignorar. Esse ignorar só é possível, pois não há significado profundo o suficiente nos alvos do olvido.

Um aspecto que torna a ironia da última cena terrena de Fausto pungente é a espécie de lógica vazia por trás da aspiração que é estabelecida justamente por meio do olvido. O terrível assassinato de Filemon, Baucis e o Peregrino cai logo no esquecimento, que absorve, não só o crime, mas o próprio motivo do crime: Fausto esquece-se do mirante que quer construir para, então, sonhar e visualizar a terra livre com o livre povo, aproximando-se da alienação a que os lêmures são acometidos: “Sie sind ihrer Arbeit gänzlich entfremdet. Die Frage nach dem Warum und Wozu kümmert sie nicht. ‘Warum an uns der Ruf geschah,/ Das haben wir vergessen’, sagen sie zu Mephisto (V. 11521 f.)”²⁸⁴ (Schmidt, 2001, p.283). Parece não haver uma razão sólida o suficiente a fim de que a aspiração consiga traçar o caminho necessário para se concretizar. Nesse sentido, o esquecimento é, como colocou Weinrich, o outro lado da aspiração: “Was immer es mit seinem Streben auf sich haben mag, das Vergessen ist dessen unauffällige, aber fatale Kehrseite”²⁸⁵ (1996, p.221). A falta de ênfase a que tudo é submetido adquire um caráter sombrio a partir do momento em que ela alcança a ação de acobertar a morte e ações atroz. O esquecimento torna as ações criminosas supérfluas e desimportantes e chama à memória certo verso de Drummond no poema “A Flor e a Náusea”, que pode muito bem descrever o mundo a que Fausto está aprisionado: “As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase”.

4. Conclusão

²⁸⁴ “Eles estão completamente alienados de seu trabalho. A questão do porquê e para quê não lhes diz respeito. Por que nos chamaram,/ Esquecemos’, dizem à Mephisto.” [Tradução nossa]

²⁸⁵ “Seja qual for sua aspiração, o esquecimento é o seu lado invertido discreto, mas fatal.” [Tradução nossa]

Se o esquecimento antes trouxe uma regeneração e a paz, não podemos nos esquecer que o lembrar-se também possui seu lado positivo, como a cena “Alta região montanhosa” nos mostra. Goethe descreve o lembrar e o esquecer como formas positivas e boas, quando eles estão relacionados à natureza: na cena “Noite” a lembrança da infância contém a natureza; a *Erinnerungsbild* de Gretchen ocorre em meio às montanhas (quando Fausto se afasta da festa da Noite de Valpúrgis) e a próxima aparição da amada configura-se na imagem da aurora. Ora, o esquecer também ocorre por meio da imagem do Rio Letes, em um lugar idílico, envolto na Natureza, que remonta ao “Prólogo no céu”. Nesse momento, o esquecimento é uma força vital, retorna o indivíduo à fonte da vida, é descrito como uma memória biológica (Matussek, 2000, p.3). Ambos os processos são naturais e benéficos, mas, à medida que o esquecimento é *intensificado*, a violência emerge, como nos mostra o sombrio quinto ato. Desse modo, tanto a memória quanto o esquecimento parecem trazer o indivíduo de volta ao mais importante da vida, e do seu eu, visto que estão em consonância com a natureza. Talvez, a mudança do comportamento de Fausto para com a natureza possa parcialmente nos explicar porque nenhum desses atos é benéfico, e traz apenas destruição: Se antes havia uma natureza selvagem no novo mundo que está sendo construído (“voragem”, *schäumend wild*, v. 11084), como Filemon nos diz, agora temos um “jardim”, ou seja, a natureza domesticada, dominada. Fausto não mais pode aceitar os benefícios da Natureza, concedidos na cena “Região amena” como uma graça, e presentes tanto na memória do sentimento da infância “A andar por vales e vertentes,/ Saudade estranha e suave me impelia” (v. 775-776), quanto na memória da Gretchen na cena “Alta região montanhosa”, que também aparece em meio às nuvens, à natureza. Assim, Fausto opta por destruição: não mais se deixa por ela curar, mas quer dominá-la.

Como disse Michelsen e foi percorrido durante a análise da cena “Região Amena” (Michelsen, 2010, p.96 ou este texto p.83), a memória aparece por meio do som e o movimento do esquecer se dá a partir da imagem, carregada ou não de ênfase. Também é uma imagem que Fausto coloca como central para que Mefisto ganhe a aposta e, conseqüentemente, sua alma. Essa imagem, por ser tão bela, é digna de contemplação: “Verweile doch! du bist so schön!” (v. 1700). A necessidade de que seja uma imagem aquela que faz Fausto perder a aposta é introduzida a partir da palavra “*Augenblick*” que designaria o momento em que Fausto perdesse a aposta, mas que, ao mesmo tempo, foca muito mais na imagem, na mirada, do que no instante temporal, como explicita Mazzari:

Além disso, seria legítimo, [...], enveredar por uma consideração filológica e refletir sobre o porquê de Goethe ter optado, no decisivo verso do selamento da aposta - o qual retorna no desfecho do drama, após éones, para usar a hipérbole do próprio Fausto (v.11584) -, não pelo

substantivo alemão *Moment*, derivado do latim *momentum* (portanto, do verbo *movere*) [...]; mas ter optado por *Augenblick*, que literalmente significa “mirada” ou “vista” (*Blick*) de “olhos” (*Augen*). Não decorre dessa opção que Fausto deveria, no espaço temporal de um relance de olhos, ter efetivamente visto a realidade à qual pronuncia as palavras acordadas? Goethe, todavia, apresenta tal “momento” apenas enquanto imagem que se formou no íntimo de um cego cuja derradeira aspiração parece antes, no plano concreto dos acontecimentos, arrematar a cadeia de equívocos que marcaram todas as etapas de sua longa trajetória” (Mazzari, 2019, p.177).

A imagem²⁸⁶ para Fausto deve prendê-lo por tempo o suficiente, deve ser tal que ele sinta então que pode parar e se ver satisfeito. O cenário cuja beleza e plenitude suscitam uma tal reação em Fausto, faria, assim, ele perder o pacto. A força dessa visão parece exigir intensidade, grandiosidade e um caráter único, principalmente ante as distrações de Mefistófeles, que podem ser consideradas exorbitantes e exageradas. Como exemplo, podemos pensar na “Noite de Valpúrgis”, em que Fausto é introduzido a uma festa orgiástica com várias bruxas e demônios, visando ser então epítome do prazer sexual. Também as visões de Fausto e seus desejos se engrandecem, ansiando pela mulher que exprime o paradigma da beleza na História ou passando a englobar empreitadas políticas e colonizadoras.

Essas visões grandiosas de Fausto, que busca o prazer ao estar sempre em frente, caem, no entanto, logo no esquecimento. O protagonista desassocia-se daquilo que já passou, esquece suas ações - criminosas ou não -, e em sua pressa consegue apenas ver a próxima imagem frágil, que se quebrará rapidamente perante a exigência da próxima aspiração. Ele, no quinto ato, encontra-se muito distante da natureza benéfica. A grandiosidade e a exploração pelo novo fazem com que, após percorrer um longo caminho, Fausto acabe retornando a si mesmo, mas como assassino. Apenas depois da última cena terrena, lembramo-nos dele como amante de Gretchen, que então regressa para salvá-lo. Não há imagem espessa, forte o suficiente para fincar nele e dar um fim ao ciclo do olvido que se instaura tragicamente no drama de Goethe. Seria tal imagem relacionada à falta de experiência, vista na seção 2.2.1. desta dissertação?

Talvez possa se dizer que tais imagens frenéticas são subjugadas a uma memória que volta de modo espontâneo e cujo contexto continuamente tenta ser esquecido, sendo essa a imagem de Gretchen na cena “Alta Região Montanhosa”. Isso não aconteceria, porque a busca de Fausto pela satisfação e pela paz seria a busca por aquilo que já foi perdido (da mesma forma que a imagem de Gretchen emana a inocência que a Fausto parece ser impossível)? Assim, Fausto mira e não vê, para utilizar a expressão de Riobaldo. Não compreende as formas incertas

²⁸⁶ Por motivos de tempo e espaço, não será abordado um outro aspecto que esclarece a questão da imagem e o esquecimento. Este seria o modo como Goethe entendia os motivos literários como “*bedeutungsverwandt*”, relacionados, às imagens. Sobre isso discorre Keller na página 99 de seu livro “*Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung*”. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

do mundo em que está, justamente por causa da conexão breve e solta que ele mesmo possui com elas. Nada que ele vê poderia permanecer - não importa se tal visão corresponde à realidade ou não.

Se as palavras derradeiras apontam para a necessidade de contemplar algo belo, pode-se pensar que este deve invariavelmente contrapor-se à rapidez e fugacidade que torna tudo obsoleto presente nos termos da aposta. Retomamos, assim, a citação de Nietzsche, que descreve tal beleza em seu aforismo 149 de “Humano demais, humano”:

A mais nobre espécie de beleza é aquela que não arrebatava de vez, que não se vale de assaltos tempestuosos e embriagantes (uma beleza assim desperta facilmente o nojo), mas que lentamente se infiltra, que levamos conosco quase sem perceber e deparamos novamente num sonho, e que afinal, após ter longamente ocupado um lugar modesto em nosso coração, se apodera de nós, enchendo-nos os olhos de lágrimas e o coração de ânsias. (Nietzsche, 2006, p.109).

Dessa forma, quando se analisam as imagens, tão importantes, como o substantivo *Augenblick*, momento, na hora de selar o pacto nos mostra, percebe-se que elas também perpassam pelo filtro do esquecimento que o protagonista desse drama carrega consigo. Se, então, aos leitores as imagens de *Fausto* permanecem algo impenetrável, possibilitando inúmeras interpretações que parecem reluzir uma cor diferente perante os olhos de cada um que lê (pois a imagem só é imagem ao mesmo tempo que é interpretação (“Man kann nicht sehen, ohne zu deuten”²⁸⁷ (Michelsen, 2000, p.127))), já a imagem nos olhos do protagonista perde sua força. A violência criminosa de Fausto em seu processo colonizador não nos é estranha, bem como a rapidez imposta pelos termos do pacto-aposta que pode ser vista nos dispositivos tecnológicos atuais. Mas quando pensamos no significado dessas imagens para o próprio protagonista, vemos que elas carregam mais seu lampejo “tempestuoso” e “embriagante” do que a delicadeza de algo “que levamos conosco quase sem perceber e deparamos novamente num sonho, e que afinal, após ter longamente ocupado um lugar modesto em nosso coração, se apodera de nós”, retornando às palavras de Nietzsche. Se os versos de *Fausto* permanecem ressoando enquanto alguns dos mais influentes no mundo literário, a imagem para o protagonista desbota e por fim se faz esquecida. O olvido, então, toma várias formas - seja a de uma cura, seja a de uma violência, seja a de escapar da culpa, seja a de se distrair - e alcança vários tipos de memória. Isso ocorre, pois se o protagonista esquece momentos de sua vida, um teórico como Adorno sugere que ele se esquece de sua identidade. Já Weinrich vê na figura de Mefisto como o objetivo do esquecimento é abrangente,

²⁸⁷ “Não se pode ver, sem interpretar.” [Tradução nossa]

pois o diabo tem em mente que o pactuário não só se esqueça dos termos da aposta, mas também, e assim como Adorno propõe, de si mesmo.

Se, no início desta dissertação ainda formulamos como o esquecimento por vezes é reversível, e assim, para Ricoeur, a memória dependeria do olvido para poder retornar, é com a ideia de regresso que gostaríamos de concluir esse texto. No final da segunda parte de *Fausto*, uma das funções dos espelhamentos neste drama fica ainda mais clara. Uma vez que os versos da *Mater Gloriosa* podem ser encontrados reverberando nos versos de Gretchen, na cena “Diante dos muros fortificados da cidade”, entendemos, então, que é com a ideia de retorno que se encerra uma das maiores obras-primas da literatura alemã, - pois também esse é o movimento dos espelhamentos, que nos fazem retornar a outras partes do drama, demorar-nos em cada cena, conceder ênfase ao que observamos. No enredo, a volta da amada, Gretchen, configura-se como o modo pelo qual Fausto foi salvo. Ela, talvez por representar esse passado algo impossível, pode se aproximar da beleza delicada e lenta, que exige tempo. A imagem de Gretchen ressurgue uma última vez, de forma que o Eterno-Feminino ergue o protagonista e poder-se-ia pensar que talvez, e finalmente, a última imagem do drama seja capaz de se desprender das garras do esquecimento, reiterando a citação de Adorno: a esperança não seria a memória continuamente lembrada, mas sim o retorno do esquecido.

Daß im Zweiten Teil so spärlich der Realien des ersten gedacht wird; daß die Verbindung sich lockert, bis die Deutenden nichts in Händen halten als die dünne Idee fortschreitender Läuterung, ist selber die Idee. Wenn aber, mit einem Verstoß gegen die Logik, dessen Strahlen alle Gewalttaten der Logik heilt, in der Anrufung der Mater gloriosa als der Ohnegleichen das Gedächtnis an Gretchens Verse im ‚Zwinger‘ wie über Äonen heraufdämmert, dann spricht daraus überselig jenes Gefühl, das den Dichter mag ergriffen haben, als er kurz vor seinem Tod auf der Bretterwand des Gickelhahns das Nachtlied wieder las, das er vor einem Menschenalter darauf geschrieben hatte. Auch jene Hütte ist verbrannt. Hoffnung ist nicht die festgehaltene Erinnerung sondern die Wiederkunft des Vergessenen (Adorno, 1981, p. 138).²⁸⁸

Assim, estabelece-se talvez a função mais preciosa da imagem para esse protagonista angustiado, que se esqueceu de tudo até se esquecer quase que de si mesmo: a função de carregar em si aquilo já há muito esquecido, mas que pode enfim retornar, emergir, despertar. Ironicamente, contudo, Fausto já se encontra inconsciente e somos nós, leitores, quase 7400 versos depois, dadivados por esse retorno. Tal imagem, nesse sentido, concede-nos o regresso do que foi perdido.

²⁸⁸ “Se, porém, com uma infração contra a lógica - infração, cujos raios curam todos os atos de violência cometidos pela lógica - na invocação da *Mater Gloriosa* como a Sem-Igual, a memória dos versos pronunciados por Gretchen na cena ‘Diante dos muros fortificados da cidade’ [no *Fausto I*] como que se levanta de um passado de éones, então ganha voz de extrema bem-aventurança aquele sentimento que deve ter se apoderado do poeta quando ele, pouco antes da morte, leu novamente na parede de madeira do Gickelhahn a ‘Canção noturna’ que havia escrito uma geração antes. *Também* aquela cabana pegou fogo. Esperança não é a recordação fixada, mas sim o retorno do esquecido.” (Tradução de Mazzari (2019, p.228))

Gostaríamos de sugerir que a salvação de Fausto talvez esteja no que ele procurou até o fim de sua vida: na imagem, na qual os olhos podem se fazer fixos, a que perdura justamente por trazer um vínculo duradouro e cujo momento de paz e satisfação vem em meio a um “mundo misturado”, como diria Riobaldo. Fausto, no entanto, em sua pressa, mira e não vê. A imagem também é fugaz: passa, e retorna, e se esvai como uma suave faixa de nuvem, distante de nós, em uma hora efêmera da manhã. O protagonista esquecido permanece no estado transitório que impossibilita qualquer atenção prolongada, ou reconhecimento. Assim, dá-se a continuidade da empreitada errante, impaciente, por ora proporcionando lampejos da alegria perdida, que brilha mais do que qualquer outro tesouro, por ora trazendo a força da destruição. Mas, principalmente, em meio a um por vezes regenerativo, por vezes ineficaz, por vezes entorpecente esquecimento, Fausto avança - contra a corrente, ou ao seu favor - sem precisar olhar para trás para trazer consigo a capacidade humana de se lembrar, mesmo que apenas por um fugidivo momento ou por meio de uma difusa e suave faixa de nuvem envolvendo uma breve e passageira aurora, que, no entanto, é logo obliterada.

5. Bibliografia

ADORNO, Theodor. Zur Schlußszene des Faust. In *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1981.

ARAÚJO, Nabil; MOURA, Magali (orgs.). *Imagens de Fausto: história, mito, literatura*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017.

ASSMANN, Aleida. *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2016.

ASSMANN, Jan. “Schuld und Unschuld des Vergessens”. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 23, 1998, p. 191-203.

ATKINS, Stuart. “Neue Überlegungen zu einigen missverstandenen Passagen der ‘Gretchentragödie’ in Goethes *Faust*”. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 496-520.

_____. “The Mothers, the Phorcides, and the Cabiri in *Faust*”. In STUART, Atkins. *Essays on Goethe*. BROWN, Jane K. (org.). Columbia: Camden House, 1995, p.230-239.

_____. “Goethe, Aristophanes, and the Classical Walpurgisnight”. In STUART, Atkins. *Essays on Goethe*. BROWN, Jane K. (org.). Columbia: Camden House, 1995, p. 243-258.

_____. “Goethe, Calderón, and *Faust: Der Tragödie zweiter Teil*”. In STUART, Atkins. *Essays on Goethe*. BROWN, Jane K. (org.). Columbia: Camden House, 1995, p. 259-276.

_____. “Irony and Ambiguity in the Final Scene of Goethe’s *Faust*”. In STUART, Atkins. *Essays on Goethe*. BROWN, Jane K. (org.). Columbia: Camden House, 1995, p. 277-292.

_____. “The Evaluation of Romanticism in Goethe’s *Faust*”. In STUART, Atkins. *Essays on Goethe*. BROWN, Jane K. (org.). Columbia: Camden House, 1995, p. 293-322.

BARRENTO, João. *Goethe - O Eterno Amador*. Lisboa: Bertrand, 2018.

BAUMANN, Gerhart. *Maxime und Reflexion als Stilform bei Goethe*. Karlsruhe: G. Braun, 1944.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

19

BINDER, Wolfgang. “Goethes klassische *Faust*-Konzeption”. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 106-150.

BOYLE, Nicholas. Goethe’s Theory of Tragedy, in *The modern Language Review*, Cambridge, v. 105, n. 4, p. 1072-1086, out. 2010.

BUSCH, Ernst. “Die Transzendenz der Gottheit und der naturmystische Gottesbegriff im Mütter-Symbol”. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 70-79.

BURDACH, Konrad. “Das religiöse Problem in Goethes *Faust*”. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 22-51.

_____. “Faust und die Sorge”, *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1, n. 1, p. 1-60, 1923.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CAVALCANTI, Claudia (org.). *Goethe - Schiller. Correspondência*. Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

CYRUS, Hamlin. “Tracking the Eternal-Feminine in Goethe’s *Faust II*”. In BROWN, Jane K. (org.). *Interpreting Goethe’s Faust Today*. Columbia: Camden House, 1994, p. 142-157.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida. 1823-1832*. Trad. Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

FERRARINI, Pâmela Pitágoras Freitas Lima; MAGALHÃES, Livia Diana Rocha. “O conceito de memória na obra freudiana: breves explicações”. In: Estudos Interdisciplinares em Psicologia, Londrina, v. 5, n. 1, p. 109-118, jun. 2014.

FREITAS, Tatiana Maria Gandelman de. *Erfahrung e Erlebnis* em Walter Benjamin. Revista Garrafa 33, Rio de Janeiro, número 33, janeiro-junho, 2014, p.72-86.

FREUD, Sigmund. Notiz über den Wunderblock. 1925. Disponível em: <<https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine2/Kapitel42.html>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2021.

GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (orgs.). Fausto e a América Latina. São Paulo: Humanitas, 2010.

_____. La subjetividad moderna en *Fausto* e en la autobiografía de Goethe. In Anuário Argentino de Germanística, 2009.

_____. O gênero autobiográfico: Possibilidade(s), particularidades e interfaces. Tese de Livre Docência – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

_____. O homem sem memórias: nova edição comentada do Fausto II, **Revista de Estudos Avançados**, São Paulo, v. 21, n. 61, pp. 303-308, dez. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000300020&lng=pt&tlng=pt>. Acessado em: 24 de março de 2021.

GEISENHANSLÜKE, Achim. *Narben des Geistes. Zur Kritik der Erfahrung nach Hegel*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Trad. Jenny Klabin Segall. Introdução e notas por Marcus Vinicius Mazzari. 2 vols. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Faust*. SCHÖNE, Albrecht (org.). Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2017.

_____. *Suplemento à Poética de Aristóteles*. Traduzido por Oliver Tolle. Trans/Form/Ação, Marília, v. 23, n. 1, p. 123-126, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732000000100007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 12 de março de 2021.

_____. *Urfaust. Faust: Ein Fragment. Faust: Eine Tragödie. Paralleldruck der drei Fassungen*. Hrg. Keller, Werner. Frankfurt am Main: Insel, 1997.

HART, Gail K. “Das Ewig-Weibliche nasführet dich: Feminine Leadership in Goethe’s *Faust* and Sacher-Masoch’s *Venus*”. In BROWN, Jane K. (org.). *Interpreting Goethe’s Faust Today*. Columbia: Camden House, 1994, p. 112-123.

HELLER, Erich. "Die Zweideutigkeit von Goethes *Faust*". In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 64-85.

_____. Goethe and the avoidance of tragedy. In HELLER, Erich. *The disinherited mind: Essays in Modern German Literature and Thought*. Londres: Bowes & Bowes, 1971, p. 29-49.

_____. Warum der Darsteller des *Faust* es schwer hat, die Paktszene richtig zu sprechen. In *Essays über Goethe*. Insel, Frankfurt am Main 1970.

HOHLFELD, Alexander R. "Pakt und Wette in Goethes *Faust*". In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p.380-409.

JAEGER, Hans. "Der 'Wald-und-Höhle'-Monolog im *Faust*". In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p.428-442.

JAEGER, Michael. "Calvário - pira funerária: O *Fausto* de Goethe ou perfeccionismo e melancolia". Trad. Rodrigo Castro. In: GALLE, H.; MAZZARI, M. (org.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010, p.19-36.

_____. "Fausts Wette und der Prozess der Moderne. Zur historischen und aktuellen Bedeutung der Tragödie Goethes". In: *Pandaemonium germanicum* 10/2006, São Paulo, 169-182.

_____. *Fausts Kolonie*. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2004.

_____. A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 59, pp. 309-322, abr. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000100025&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 08 de julho de 2019.

_____. Goethe, Faust und der Wanderer. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2016.

_____. Wanderers Verstummen, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie. Oder: Die große Transformation der Welt. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

_____. *Goethes Faust - Das Drama der Moderne*. München: C.H.Beck, 2021.

KELLER, Werner. "Das Drama Goethes". In "'Wie es auch sei das Leben...'" Beiträge zu Goethes Dichten und Denken'. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, p. 151-184.

_____. "Der klassische Goethe und sein nicht-klassischer *Faust*". In "'Wie es auch sei das Leben...'" Beiträge zu Goethes Dichten und Denken'. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, p. 185-216.

_____. "Faust. Eine Tragödie". In "'Wie es auch sei das Leben...'" Beiträge zu Goethes Dichten und Denken'. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, p. 241-286.

_____. “Größe und Elend, Schuld und Gnade: Fausts Ende in wiederholter Spiegelung”. In “‘Wie es auch sei das Leben...’ Beiträge zu Goethes Dichten und Denken”. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, p. 287-310.

_____. “Goethes *Urfaust* - historisch betrachtet”. In “‘Wie es auch sei das Leben...’ Beiträge zu Goethes Dichten und Denken”. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, p. 311-338.

_____. “‘Wollen’ und ‘Sollen’: Der Tragiker Goethe und seine Wandlungen”. In “‘Wie es auch sei das Leben...’ Beiträge zu Goethes Dichten und Denken”. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, p. 373-398.

KRÄMER, Sybille. Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein defizienter Modus von Erinnerung? In: Paragrana, 9, 2, 2000.

LIMA, Débora Domke Ribeiro. Os labirintos do amor: um estudo comparativo de *Fausto I e Grande Sertão: Veredas*. Tese de Doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

LOHMEYER-HÖLSCHER, Dorothea. “Natur und Gedächtnis. Reflexionen über die Klassische Walpurgisnacht”. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 93-122.

LUKÁCS, Georg. “Die Gretchen-Tragödie”. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 476-495.

MANN, Thomas. *Goethe*. Hrsg: Yahya Elsaygha und Hanspeter Affolter. Frankfurt am Main: Fischer, 2019.

MATUSSEK, Peter. Gedächtnistheater. In: Pethes, Nicolas / Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Hamburg: Reinbek, 2001.

MAZZARI, Marcus V. *A dupla noite das tílias: história e natureza no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, pp. 277-304, ago. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000200277&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 25 de setembro de 2019.

_____. “Antonio Candido, leitor do Fausto”. In ARAÚJO, Nabil; MOURA, Magali (orgs.). *Imagens de Fausto: história, mito, literatura*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017.

MICHELSEN, Peter. “Der Rat des Narren”. In MICHELSEN, Peter. *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

_____. “Die Wette”. In MICHELSEN, Peter. *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

_____. “Fausts Erblindung”. In MICHELSEN, Peter. *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

_____. “Fausts Schlaf und Erwachen”. In MICHELSEN, Peter. *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

_____. “Mephisto”. In MICHELSEN, Peter. *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

_____. “Osterspaziergang”. In MICHELSEN, Peter. *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

MIETH, Günter. “Fausts letzter Monolog - poetische Struktur einer geschichtlichen Vision”. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 357-375.

MOMMSEN, Katharina. “Homunculus und Helena”. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 138-159.

MOURA, Magali. “‘Ora diz lá, tens religião?’-‘Cada um tem a sua religião’”. Questões acerca do discurso religioso no *Fausto I* de Goethe”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 18, n. 19, p. 1-22, 2017. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/401/393>>. Acessado em 28 de março de 2021.

NEGT, Oskar. “A carreira de Fausto”. In GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (orgs.), *Fausto e a América Latina*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Humanitas, 2010, p. 37-51.

NEUMANN, Michael. Faust und Helena. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Segunda Consideração Intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

OSTEN, Manfred. “‘Alles veloziferisch’ oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit”. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2003.

OSTERKAMP, Ernst. “Amor e violência: a natureza de Fausto”. In GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (orgs.), *Fausto e a América Latina*. Trad. Daniel Bonomo. São Paulo: Humanitas, 2010, p.513-529.

_____. Gestalt und Gewalt. Fausts Helena. In: Michael Jaeger/Roland Koberg/Bernd Stegemann/Henrike Thomsen (Hg.): *Blätter des Deutschen Theaters 3* (2006). „Verweile doch“ – Goethes Faust heute. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalheimers Inszenierungen. Berlin 2006, S. 81-91

_____. Gewalt in Goethes Faust. In: Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang Goethe. Das Programmbuch Faust I und II. Hg. von Roswitha Schieb unter Mitarbeit von Anna Haas. Köln: DuMont 2000, S. 297-302.

POLITZER, Heinz. "Vom Baum der Erkenntnis und der Sünde der Wissenschaft. Über Goethes *Faust*." In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 572-606.

RICKERT, Heinrich. "Die Einheit des Faustischen Charakters". *Eine Studie zu Goethes Faustsdichtung*. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 247-309.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trad. Kathleen Blamey e David Pellauer. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004.

SCHLAFFER, Hannelore. "Paradies und Parodie: Die letzten Szenen in Goethes letzten Werken". In BROWN, Jane K. (org.). *Interpreting Goethe's Faust Today*. Columbia: Camden House, 1994, p. 102-112.

SCHMIDT, Erich. Danteskes im 'Faust'. Braunschweig: Westermann, 1901. Disponível em: <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:32-1-10005965015>>. Acessado em 15 de julho de 2019.

SCHMIDT, Jochen. *Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil: Grundlagen - Werk - Wirkung*. Munique: C. H. Beck, 2001.

_____. "Die 'katholische Mythologie' und ihre mystische Entmythologisierung in der Schluß-Szene des *Faust II*". In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 384-418.

SCHOLZ, Rüdiger. "Der Müttermythos". In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 80-92.

SCHÖNE, Albrecht. *Faust. Texte und Kommentare*. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2017.

SCHULTE, Hans (org.). *Goethe's Faust. Theatre of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SCHWEITZER, Christoph E. "Gretchen and the Feminine in Goethe's *Faust*". In BROWN, Jane K. (org.). *Interpreting Goethe's Faust Today*. Columbia: Camden House, 1994, p. 133-141.

SEIDLIN, Oskar. Helena: vom Mythos zur Person. In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

SILVA, FRANKLIN LEOPOLDO E. A dimensão ética da palavra. **Tempo social**. São Paulo, v. 8, n. 2, p. 53-66, Dec. 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010320701996000200053&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 15 de março de 2021.

STÖCKLEIN, Paul. "Fausts zweiter Monolog und der Gedanke der Sorge". In KELLER, Werner (org.). *Aufsätze zu Goethes Faust II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 327-347.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WATT, Ian. *Os mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEINRICH, Harald. Faust's Forgetting. *The Modern Language Quarterly*, Duham, 55, Setembro, 1994, p. 281-295.

_____. *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*. München; C.H. Beck, 2000.

_____. "Der zivilisierte Teufel". In BROWN, Jane K. (org.). *Interpreting Goethe's Faust Today*. Columbia: Camden House, 1994, p. 61-67.

_____. Postludium: Hat Goethes Faust Nietzsches zweite "Unzeitgemäße Betrachtung" gelesen? In BORCHMEYER, Dieter (org.). "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

_____. *Dante und Faust*, in: Gary Smith / Hinderk M. Emrich (Hg.), *Vom Nutzen des Vergessens*, Berlin 1996, S. 105–131