

Lasch, Markus

"As suas obras o abandonam, como os pássaros o ninho em que foram chocados": sobre
arte, renúncia e morte em As afinidades eletivas
Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos, vol. 15, núm. 19, julio,
2012, pp. 109-121
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386635487006>

“As suas obras o abandonam, como os
pássaros o ninho em que foram chocados”:
sobre arte, renúncia e morte em
As afinidades eletivas

“His works forsake him as the birds forsake the nest in which they were hatched”: On
Art, Renouncement and Death in Goethe’s *Elective Affinities*

Markus Lasch¹

Abstract: At the beginning of the second part of Goethe’s *Elective Affinities* the narrator draws a parallel between life and the stroke of art in the poet in order to replace, in an epic poem, the protagonists for figures hitherto scarcely observed, thereby justifying the increasing importance of the architect in the sequence of the novel. This young artist links to his art a hope for permanence, for survival. Otilie disagrees in the notes of her diary. She sees in the ruins of the churches and the wreckage of the gravestones not only proof of the transitoriness of this life, but also of the extinction of a second existence *post mortem*: “Time will not allow itself to be cheated of its rights over men or over monuments”. Based on Walter Benjamin’s essay on the *Elective Affinities* and considering another magnum opus by Goethe, *Faust*, this article discusses the aspects of art, renouncement and death in the poet’s work.

Keywords: *Elective Affinities*; Benjamin; Art; Renouncement; Death

Resumo: No início da segunda parte das *Afinidades eletivas*, de Johann Wolfgang von Goethe, o narrador traça um paralelo entre a vida e o artifício do poeta para substituir, na epopéia, os protagonistas por figuras até então pouco notadas, justificando assim a crescente importância do arquiteto na sequência da narrativa. Este jovem artista vincula à sua arte uma esperança de permanência, de sobrevida. Otilie discordará em seus apontamentos de diário. Ela vê nas ruínas das igrejas e nos destroços das lápides não só uma prova da transitoriedade desta vida, mas também do apagamento de uma segunda existência *post-mortem*: “Assim como sobre os homens, também sobre os monumentos, o tempo não abdica de seu direito”. Partindo do ensaio de Walter Benjamin sobre as *Afinidades eletivas* e trazendo para as reflexões outro *magnum opus* de Goethe, o *Fausto*, o artigo tece considerações sobre os aspectos de arte, renúncia e morte na obra do poeta alemão.

Palavras-chave: *Afinidades eletivas*; Benjamin; arte; renúncia; morte

¹ Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. Email: marklasch@gmail.com

“Qualquer que seja a tentativa de conceber moralmente o teor desta poesia – ela não contém uma *fabula docet*, e a débil monitória à renúncia, com que a dócil crítica desde sempre nivelou seus abismos e ápices, não a toca nem de longe.”² As palavras são de Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio sobre *As afinidades eletivas* (BENJAMIN 1991: 145).³ Na terceira parte do mesmo ensaio, dirá a respeito do final do livro:

Mais além de culpa e inocência, funda-se o aquém do bem e do mal, alcançável só para o herói, mas jamais para a moça hesitante. Por isso são vãs todas as falas que enaltecem sua ‘purgação trágica’. Não pode ser ideado algo menos trágico do que este final tristonho. (Id.: 177)⁴

Com a mesma decisão empenhada contra renúncia e teor trágico, Benjamin afastará, a princípio, também um terceiro aspecto aparente que tradicionalmente serviu de aproximação ao romance de Goethe. Depois de citar a definição kantiana do casamento, na *Metafísica dos costumes*, e de considerar o amor matrimonial como sendo o tema principal de *A flauta mágica*, o crítico afirma: “O assunto das *Afinidades eletivas* não é o casamento.” (Id.: 127-131).⁵ Apesar desta asserção, Benjamin voltará, algumas páginas adiante, mais uma vez à questão do matrimônio:

[...] um ano depois de seu casamento, que se lhe impôs em dias de instância fatal, [Goethe] começou *As afinidades eletivas*. Com elas protestou, desenvolvendo este protesto cada vez mais veementemente em sua obra tardia, contra aquele mundo com que na idade viril firmara o pacto. *As afinidades*

² “Wie aber auch moralisch der Gehalt dieser Dichtung sich fassen lasse – eine *fabula docet* enthält sie nicht und in der matten Mahnung zur Entschuldigung, mit welcher die gelehrige Kritik seit jeher ihre Abgründe und Gipfel nivellierte, ist sie von fern nicht berührt.” (BENJAMIN 1991: 145)

³ Quando da primeira escritura deste texto, a cuidada tradução do ensaio de Benjamin, pelas mãos de Mônica Krausz Bornebusch, com supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari, ainda não estava lançada. O cotejo posterior, entre a tradução publicada e minhas versões dos trechos citados, não deixou de evidenciar certas divergências, compreensíveis e até presumíveis em trabalhos desenvolvidos na mais absoluta independência. No entanto, algumas destas divergências abrangem conceitos chaves tanto das reflexões de Benjamin, quanto das minhas próprias (como por exemplo *Gehalt*, no trecho que se acaba de citar, traduzido por Bornebusch com “conteúdo”, ou *sich ablösen*, em outra passagem abaixo, que Bornebusch verte para “desvincilar-se”, sendo que para a minha argumentação a noção de desprendimento é indispensável). Neste sentido, as substituições não se fariam sem prejuízo. Opto, pois, por manter as traduções de minha autoria, transcrevendo em notas de rodapé as versões originais de todos os trechos citados. Também nos casos de Goethe e Eckermann, as traduções são de minha autoria.

⁴ „Jenseits von Verschuldung und Unschuld ist das Diesseits von Gut und Böse gegründet, das dem Helden allein, doch niemals dem zagenden Mädchen erreichbar ist. Darum ist es leeres Reden, ihre „tragische Läuterung“ zu rühmen. Untragischer kann nichts ersonnen werden als dieses trauervolle Ende.“ (BENJAMIN 1991: 177)

⁵ “Der Gegenstand der Wahlverwandtschaften ist nicht die Ehe.“ (BENJAMIN 1991: 131)

eletivas são nesta obra um ponto de virada. Inicia com elas a última série de suas criações. De nenhuma delas já não conseguiu desprender-se totalmente, porque, até o final, a pulsão cardíaca destas obras permaneceu nele viva. (Id.: 165)⁶

Ora, o casamento de Goethe com Christiane Vulpius ocorreu em outubro de 1806, enquanto a primeira menção das *Afinidades eletivas* no diário do escritor data, salvo engano, de 11 de Abril de 1808. Mas afora esta pequena incongruência cronológica, Benjamin levanta dois aspectos cruciais na passagem. Não só menciona, com a questão do desprendimento do autor de sua criação literária, uma acepção de renúncia menos evidente n' *As afinidades eletivas*, como evoca, pelo divisor de águas na obra e pela constelação 1806-1808, a contiguidade do romance com o *Fausto*.⁷ Com esta aproximação aponta, evidentemente, apesar de sua já mencionada refutação da tragicidade em primeira instância, de forma indireta também para a questão do trágico.

O conceito de renúncia ou abdicação (*Entsagung* ou *Entsagen*) tem diversas acepções na obra de Goethe. O poeta usa o termo no sentido de um abrir mão, mais ou menos voluntário, de desejos, costumes, noções e convicções pessoais ou então como uma retirada no que diz respeito a assuntos e influências mundanas, ligada a uma concentração na atividade espiritual e intelectual. Mas com frequência, e isso será particularmente relevante para *As afinidades eletivas*, vemos a palavra também empregada no sentido de uma renúncia, de ordem diversa, em relação a uma pessoa amada. Porém, a despeito da aparente convergência, é legítimo perguntar se há, de fato, renúncia amorosa no romance. E isso apesar do fato de os vocábulos “renúncia” e “renunciar” serem pronunciados com alguma recorrência no livro e os integrantes do

⁶ “[...] ein Jahr nach seiner Eheschließung, die in Tagen schicksalhaften Drängens sich ihm aufgenötigt hatte, begann er die Wahlverwandtschaften, mit welchen er den ständig mächtiger in seinem späteren Werk entfalteten Protest gegen jene Welt einlegte, mit der sein Mannesalter den Pakt geschlossen hatte. Die Wahlverwandtschaften sind in diesem Werk eine Wende. Es beginnt mit ihnen die letzte Reihe seiner Hervorbringungen, von deren keiner mehr er sich ganz abzulösen vermocht hat, weil bis ans Ende ihr Herzschlag in ihm lebendig blieb.” (BENJAMIN 1991: 165)

⁷ Goethe termina a primeira parte do drama justamente em 1806. No entanto, por causa das atribulações decorrentes da invasão das tropas napoleônicas, *Fausto I* só será publicado em 1808. Neste sentido, é possível pensar numa bipartição da obra, contra ou paralelamente ao costumeiro modelo trifásico, que postula uma obra precoce sob a égide do *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), uma fase clássica mais ou menos a partir da primeira viagem à Itália e um Goethe maduro depois da morte de Schiller. Este modelo alternativo levaria em conta a própria bipartição do drama, lendo *Fausto I* a partir do jovem Goethe, ou seja, como obra precoce terminada tardiamente, e *Fausto II* com vistas ao poeta idoso, quer dizer, como obra tardia iniciada precocemente (cf. neste sentido também o comentário de Albrecht Schöne em GOETHE 1994, 7/2: 386). É evidente, porém, que tais modelos têm sempre algo de artificial.

Lasch, M. – Sobre arte, renúncia e morte

quarteto central, Charlotte, Eduard, Ottolie e o capitão, dispenderem certo esforço para evitar as presumíveis consequências desastrosas das novas atrações químicas.

Assim como Eduard, o capitão deixa o castelo no final da primeira parte. Porém, mais do que pela decisão de se afastar do amor, a sua partida parece motivada pelas duas cartas em que o conde lhe promete importante posição e negócio na corte, a patente de major, considerável salário e outros benefícios. Trata-se, no mínimo, da junção do necessário ao agradável. É significativo também que o suposto renunciante não presta atenção à última probabilidade contida nos escritos, à perspectiva de um casamento vantajoso. Neste sentido, voltará, no final da segunda parte, ainda solteiro e aceitará, depois das relutâncias e objeções devidas por honra e costumes, de bom grado a incumbência de Eduard de promover o divórcio do casal antigo e a união dos novos.

De Charlotte, por sua vez, o narrador nos diz que tomava o futuro casamento do capitão como assunto decidido e por isso renunciava ao amante de forma pura e completa. Não se trata, contudo, de ato desprendido. Imediatamente se segue a ele a exigência de que os outros sigam o exemplo. Se a mulher de Eduard parece em geral a mais sóbria e precavida do quarteto, ponderando já no começo do romance que eventuais intrusos pudesse vir a perturbar a pacata harmonia a dois, conquistada a custo, ela lembra agora ao marido que a época demanda prudência. O assunto é evidentemente a guerra, em que Eduard logo mais se precipitará. E neste contexto vale lembrar que foi justamente dois meses depois do saque de Weimar por tropas napoleônicas que Goethe capitulou em sua guerra de três décadas contra o matrimônio e resolveu levar Christiane ao altar. Em tempos conturbados, cabe resguardar-se na fortaleza do lar e por isso mesmo Charlotte salientará que não tem intenção de renunciar a suas prerrogativas de esposa. Não está claro se, à altura do décimo sexto capítulo da primeira parte, ela já sabe de sua gravidez, mas a menção para Eduard do futuro dos filhos dá indício de que sim. Adiante, este filho será mais um motivo e um presumível trunfo na luta para preservar o casamento, ainda que o recém-nascido patenteie pela fisionomia a factual nulidade da união. É concebível, pois, que com a morte da criança Charlotte finalmente consinta no divórcio e mostre-se disposta a reatar a relação amorosa com o major, da qual supostamente tinha abdicado em definitivo.

Restam Eduard e Ottolie. Se Charlotte favorece pelo menos temporariamente um freio generalizado às inclinações, seu marido, não por acaso descrito como entusiasta

adepto do vinho, parece em momento algum realmente disposto a conter as novas afinidades. Ao contrário, do copo com as iniciais E e O, que não se despedaça, às vicissitudes da batalha e a sua sobrevivência na guerra, tudo consubstancia-se como sinal do destino e da providência para que não tenha que renunciar a Otilie. Esta, por sua vez, conserva seu amor por Eduard durante toda a ausência deste, em silêncio, obstinada, muito embora a gratidão para com Charlotte ou a sua consciência pudessem indicar outro comportamento. No entanto, a razão profunda da incapacidade de Otilie para a renúncia é de ordem diversa. Pois, por mais que a renúncia se deva, de forma genérica, a reconhecimento e aceitação das forças e condições adversas, ela comporta forçosamente um componente ativo. Otilie, ao contrário, é, desde o princípio, marcada pela passividade. Chegando por último, ela não participa, por assim dizer, da abertura da caixa de Pandora que consiste na reunião do quarteto. E, se no convívio dos quatro amigos se especializa em geral na adivinhação e satisfação dos desejos alheios, a sua dedicação para com Eduard beira a auto-anulação: não só adota a caligrafia do amado na cópia de seus escritos, como se adapta também por completo a sua execução musical dilettante. A mesma passividade marca o momento de abdicação de Otilie. Porque mais do que um ato soberano e libertador, como poderia sugerir sua nova postura de altivez em relação à Charlotte, a renúncia ao amor de Eduard é, ou melhor, obedece a uma coerção interna, é condição *sine qua non* para que Otilie possa se perdoar o descuido que levou à morte do filho do casal. Nesta lógica da passividade é então coerente que a abdicação amorosa equivalha para Otilie à renúncia da mais elementar das atividades humanas, a de ingerir alimento: a sua morte sobrevém, lembremos, por inanição.

A questão da passividade é também o ponto em que o problema da renúncia toca o problema do trágico. Lembremos que Benjamin veta a tragicidade nomeadamente à “moça hesitante”. Peter Szondi, um leitor assíduo de Benjamin, chega, em seu *Ensaio sobre o trágico*, a conclusão parecida. Ao analisar *Édipo rei* de Sófocles, observa que o trágico não consiste no fato de que a divindade proporcione sorte terrível ao ser humano, mas sim, que o terrível acontece pelo próprio fazer do homem. Neste sentido, “não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento;

não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI 2004: 89).⁸

A suposta dificuldade de Goethe no que diz respeito ao tratamento do trágico é um lugar comum na crítica. Ao lado da práxis dramatúrgica, há uma longa série de depoimentos e observações do poeta que aparentemente confirmam a sua aversão ao fenômeno. Já em dezembro de 1797, escreve a Schiller que nunca havia conseguido abordar uma situação trágica sem um vivo interesse patológico, e 34 anos depois, numa carta a Zelter de 28 de outubro de 1831, diz que por sua natureza conciliadora não teria nascido para poeta trágico; o caso puramente trágico não lhe poderia interessar já que o irreconciliável lhe pareceria totalmente absurdo (cf. GOETHE 1987, IV, 12: 373 e 49: 128).

No entanto, é sabido que, no caso de sua obra mor, o *Fausto*, Goethe manteve a denominação “tragédia”, tanto para a primeira quanto para a segunda parte. E numa carta a Boisserée, de dezembro de 1826, o poeta diz que vinte anos antes, quando retomava o episódio de Helena, teria se arrependido de não haver arquitetado a cena no sentido de uma seriedade completamente trágica (Id. 41: 251). Talvez Szondi pondere por isso com razão que Goethe sentia não haver nascido para poeta trágico não por estranheza, mas, ao contrário, por familiaridade para com o trágico. Somente o agravamento violento na tragédia, diz Szondi, teria provocado o estranhamento do poeta, já que teria sentido o trágico profunda e dolorosamente na vida real (cf. SZONDI 2004: 50). Uma passagem da correspondência com Schiller parece dar razão ao crítico. No dia 9 de dezembro de 1797, portanto no mesmo mês de sua refutação do trágico mencionada antes, Goethe escreve ao colega: “[...] é verdade que não me conheço suficientemente bem para saber se seria capaz de escrever uma verdadeira tragédia, mas já me assusta a empresa e estou quase convicto de que a mera tentativa me poderia destruir.” (Cf. GOETHE 1987, IV, 12: 374) O sentimento profundo e doloroso, portanto, do trágico na vida real. Voltaremos a este aspecto logo mais. Antes, porém, cabe ainda tecer algumas observações sobre a única tragédia de Goethe na esfera artística.

⁸ “Denn nicht Vernichtung ist tragisch, sondern daß Rettung zu Vernichtung wird, nicht im Untergang des Helden vollzieht sich die Tragik, sondern darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen.” (SZONDI 1978: 213)

Uma das principais questões que acompanha toda a concepção do *Fausto* é o problema do fragmento. Durante o trabalho na primeira parte, Goethe menciona o caráter fragmentário mais de uma vez e, instado pela edição de suas obras, decide em 1790 publicar uma versão parcial do texto. Ainda durante a retomada da elaboração, na fase clássica, escreve a Schiller que o todo do drama permanecerá sempre um fragmento (Id.: 170). Não é por acaso, neste sentido, que o diretor fale no “Prólogo no teatro” de uma peça em peças e da inutilidade de querer apresentar um todo, na medida em que o público o esfrangalharia de qualquer forma. Mesmo nos anos derradeiros, Goethe enfatiza reiteradamente a autonomia das diversas partes e episódios e a incomensurabilidade do todo.⁹ Em 22 de julho de 1831, porém, anota em seu diário: “Lograda a tarefa principal, últimas cópias a limpo, encadernação de todas as folhas copiadas”. Em setembro, seguem cartas a Zelter, Reinhard e Boisseré, relatando com contento que a segunda parte do *Fausto* estava completa (*abgerundet*) e terminada. A Eckermann, por sua vez, Goethe confidencia: “A minha vida futura posso agora considerar como mera dádiva e no fundo já é indiferente se ainda chegarei a fazer algo ou o que fizer doravante.” (ECKERMANN 1994: 522)

O contentamento, expresso nas observações do poeta, sobre o término de sua obra-vida, aponta, contudo, de algum modo para o além de vida e obra. Pois Goethe parece ter visto na compleição do seu drama não apenas a realização de uma vida que estava chegando a seu fim, mas também um pressuposto, uma condição prévia. Foi muitas vezes citado o apontamento de Eckermann, em que Goethe observa a respeito de sua crença na imortalidade:

A convicção de nossa permanência decorre-me do conceito de atividade; pois se me conservo incansavelmente ativo até a minha morte, a natureza tem a obrigação de assinar-me uma outra forma de existência, logo que a atual não possa mais suportar o meu espírito. (ECKERMANN 1994: 319)¹⁰

A atividade incansável como garantia de sobrevida corresponde à diligência terapêutica que o poeta mostrava quando da morte de entes queridos, postura que ele também

⁹ Vide por exemplo o apontamento de Eckermann, de 13 de fevereiro de 1831 (ECKERMANN 1994: 461).

¹⁰ “Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriff der Tätigkeit; denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinem Geist nicht ferner auszuhalten vermag.” (ECKERMANN 1994: 319)

recomendou a Zelter, na hora do falecimento de seu filho (Cf. GOETHE 1987, IV, 42: 95). Benjamin aborda o extraordinário medo da morte de Goethe no final da primeira parte de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, ligando este medo a suas correspondências dialéticas, aos medos da vida e da responsabilidade, e, portanto, às perdas e faltas (*Versäumnis*) do poeta em sua vida erótica. Deixando a questão do erotismo por um momento de lado, é marcante quão incansavelmente ativas são as pessoas n' *As afinidades eletivas*. Do começo ao término do romance, os seus personagens principais não fazem outra coisa do que literalmente matar o tempo, aquele que um dia decreta o nosso fim.

Mas as atividades que as personagens (des)empenham n' *As afinidades eletivas* carregam visivelmente as marcas do dilettantismo. Dos esforços de jardinagem e paisagismo, passando por música e leitura coletiva, até a imitação em carne e osso de óleos e gravuras famosos, os passatempos figurariam sem sombra de dúvida como exemplos eloquentes no fragmento que Schiller e Goethe escreveram sobre o fazer dilettante. Caso limítrofe representam, no entanto, construção e arquitetura. Aparentemente, não por acaso, ambas aparecem diretamente ligadas a morte, posteridade e permanência. Lembre-se que o pedreiro faz em seu discurso rimado, por ocasião do lançamento da fundação da nova casa no ousieiro perto do castelo, da pedra de alicerce uma lápide, de testemunho para a posteridade e de lembrança da transitoriedade das coisas humanas. O duplo sentido corresponde, no caso, exatamente ao original alemão, já que Goethe usa *Denkstein* em diversas ocasiões também no sentido da pedra que cobre túmulos.

A segunda parte do romance começa, entretanto, justamente com a controvérsia suscitada pela nova arrumação que Charlotte fez do cemitério da propriedade, em particular, por sua remoção das lápides. O arquiteto, instado a dar sua opinião no assunto, afirma:

O arquiteto [Baukünstler], o escultor, têm enorme interesse em que o ser humano espere deles, de sua arte e de suas mãos a perpetuação de sua existência; por essa razão desejaria ver monumentos bem pensados e bem executados, não isolados e espalhados ao acaso, mas num lugar que lhes possibilite longa duração. (GOETHE 2008: 118)¹¹

¹¹“Der Baukünstler, der Bildhauer sind höchst interessiert, daß der Mensch von ihnen, von ihrer Kunst, von ihrer Hand eine Dauer seines Daseins erwartet; und deswegen wünsche ich gut gedachte, gut

A partir do próximo capítulo, o jovem artista procede à reforma da igreja e, principalmente, da pequena capela que no final do romance abrigará os corpos de Otilie e Eduard. Há, contudo, mais um aspecto que liga a personagem à cena anterior do lançamento da fundação. Se o pedreiro convida os presentes a assentar, junto com a primeira pedra, uma série de dádivas que testemunharão por eles na posterioridade, o arquiteto é, por sua vez, dono de uma coleção de objetos votivos, oriundos de sepulturas de povos nórdicos, que mostra a Charlotte e Otilie. Na mesma ocasião, apresenta às mulheres um portafólio com diversos desenhos, na maioria das vezes “apenas silhuetas”, que, no entanto, “por serem calcadas sobre as próprias imagens, conservavam integralmente seu caráter antigo”. “De todas estas figuras”, diz o narrador, “brotava a presença mais pura da vida” e continua:

O fato mais corriqueiro tinha ali algo de celestial, e a atitude ritualística parecia bastante adequada à natureza de cada um.

Para uma tal região, a maioria olha de certo como para uma remota idade de ouro um paraíso perdido. (Id.: 120, tradução modificada)¹²

É com estas imagens ancestrais-originais (*Urbilder*) que o arquiteto ornamentará a capela e são elas que olharão para os restos mortais de Eduard e Otilie no final do romance.

Com a sua posição ambígua entre artista e diletante e por sua índole de colecionador, o arquiteto remete evidentemente ao próprio poeta, que não só tinha uma opinião decididamente menos negativa sobre o diletantismo do que Schiller, figurando em diversos campos, notadamente no da pintura, ele mesmo entre os diletantes, como era dono também de uma famosa e famigerada coleção de objetos. Benjamin, aliás, menciona a mania de Goethe, agravada com a idade avançada, de achar de extrema importância cada medalha recebida, cada pedacinho de granito por ele presenteado, de ter todo e qualquer objeto por “notável, maravilhoso, incalculável”, justamente nas

ausgeführt Monamente, nicht einzeln und zufällig ausgesät, sondern an einem Ort aufgestellt, wo sie sich Dauer versprechen können.“ (GOETHE 1998: 513)

¹² “Das gemeinste was geschah hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. [...] Nach einer solchen Region blicken wohl die meisten wie nach einem verschwundenen Paradiese hin. (GOETHE 1998: 516)

páginas em que discorre sobre o medo da morte do poeta e sobre o seu comportamento quando da ocorrência ou presença desta.

Ora, o já mencionado ativismo de Goethe na hora de enfrentar as crises provocadas pelas perdas não desdenhava do dilettantismo, mas desde o princípio a atividade incessante, aquela que caracteriza também o seu *Fausto*, está em sua vida ligada essencialmente ao fazer artístico. Já em 1772, Goethe comprehende, em sua resenha ao tratado *As belas artes em sua origem, sua verdadeira natureza e melhor aplicação* (*Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung*), de Johann Georg Sulzer, a arte como antagonismo (*Widerspiel*), originado das “tentativas do indivíduo de se preservar contra as forças aniquiladoras do todo” (GOETHE 1960: 18). Neste momento, a concepção reflete ainda o contexto do *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), cujo conceito enfático de “beleza viva” entendia a natureza em seu todo, isto é, com inclusão de seus aspectos feios e destrutivos, não só como pólo oposto, mas também como principal ponto de referência do fazer artístico. Sessenta anos depois, encontramos, no conselho que o escritor maduro dá “Aos jovens poetas”, a límpida fonte da arte em perigo de se turvar pelas invectivas da vida e como antídoto a atividade em serena renúncia.¹³ A arte, e principalmente a literária, já não aparece no final da vida de Goethe subsumida nas premissas de beleza e completude orgânicas. O titanismo juvenil deu lugar a que se poderia chamar de uma “poética da perseverança” (*Poetik der Beständigkeit*), de cotidiana luta por cada um dos fragmentos e em torno da junção da mancha textual. Ou seja, na mediata completude do drama, na incansável tentativa de “dar forma ao informe” (*Formung des Formlosen*), jazem – como nos trajes de Helena e nos restos mortais de Fausto e Ottilie, enquanto relíquias de uma “idéia divina” – a possibilidade da metamorfose e o potencial de transcender condicionamento e limitação terrestres. É plausível supor que na aspiração incessante não estava delineada apenas a salvação de Fausto, mas também aquela de seu poeta. No mesmo sentido, Benjamin conclui a primeira parte de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, dizendo: “Assim vale também para esta vida, como para qualquer vida humana, não a liberdade do herói trágico na morte, mas a salvação na vida eterna.” (BENJAMIN 1991: 154)

¹³ “[...] die Muse [...] sucht die Gesellschaft des heiter Entzagenden [...]” “[...] a musa [...] procura a companhia daquele que renuncia com serenidade” (GOETHE 1998, vol. 6: 373).

Theodor W. Adorno observou, em seu ensaio sobre a cena final do *Fausto*, a relação dialética entre renúncia e limitação, por um lado, e transgressão ou abolição dos limites, por outro; entre distância de autor e obra – obra, por sua vez, sempre mediada simbolicamente – e tendência dos poetas de se identificar com a figura fáustica. A questão central do texto de Adorno é evidentemente a salvação do herói no final do drama, um ponto que suscitou tanta controvérsia entre leitores e entre estudiosos. O filósofo é decidido na questão. Nem o famigerado subjuntivo na hora do pacto-aposta, nem tampouco a aspiração incessante, marcada ou não pela renúncia, são suficientes para salvar o protagonista. Fausto não adquiriu direito algum, mas depende, sim, de misericórdia e clemência divinas.

Não só as figuras e imagens no final do *Fausto* sugerem que Adorno provavelmente tem razão, imagens que, ao mesmo tempo que remetem a, independem de e transcendem qualquer ortodoxia cristã. As próprias linhas finais de *As afinidades eletivas* indicam que a convicção do direito adquirido à permanência, de que Goethe fala a Eckermann, não devia ser constante nem exclusiva. Por vezes, e com o passar do tempo mais frequentemente, deve ter sido antes uma esperança, esperança que não menosprezava a dependência da mercê alheia. O poema “Urworte. Orphisch”, aliás, inicia com a convicção demoníaca de que nenhum tempo e nenhum poder possa despedaçar a forma cunhada que se desenvolve viva e termina por invocar Elpis e a esperança de atravessar éones.

Que esta forma mais abrangente da renúncia, que consiste no reconhecer da necessidade e no ato de confiar-se a mercê alheia, não comprehende apenas uma mercê transcendente, decorre, entretanto, de uma outra passagem d’ *As afinidades eletivas*. No segundo apontamento de seu diário, Otilie registra uma observação do arquiteto que lhe parece digna de nota: “Tanto no artesão como no artista plástico pode-se perceber, com a maior clareza, que o ser humano tem menor capacidade de se apropriar daquilo que justamente lhe é próprio. As suas obras o abandonam, como os pássaros o ninho em que foram chocados.” (GOETHE 2008: 125)¹⁴ Em sua alusão ao papel do público leitor, o trecho pode ser relacionado à famosa última carta de Goethe a Wilhelm v. Humboldt,

¹⁴ Wie am Handwerker so am bildenden Künstler kann man auf das deutlichste gewahr werden, daß der Mensch sich das am wenigsten zuzueignen vermag was ihm ganz eigens angehört. Seine Werke verlassen ihn, so wie die Vögel das Nest worin sie ausgebrütet worden. (GOETHE 1998: 522)

em que o poeta justifica a sua decisão da lacrar a segunda parte do *Fausto* e de não mais publicar a conclusão da tragédia em vida:

Há já sessenta anos que, na minha mocidade, a concepção do *Fausto* surgiu-me clara desde o princípio, embora a sequência fosse menos pormenorizada. Deixei que a intenção caminhasse sempre vagarosamente a meu lado, realizando, uma por uma, só as passagens que no momento me pareciam mais interessantes, de forma que na segunda parte ficaram lacunas para ligar com o restante, por meio de um interesse regular. Aqui, porém, é que surgiu a grande dificuldade de atingir por intenção e caráter aquilo que na verdade devia pertencer somente a voluntária e ativa natureza. Mas não seria bom que se não o conseguisse, depois de uma longa vida de meditação e atividade; e não sinto receio que me distingam o velho do novo, o recente do precoce; o que então deixamos aos futuros leitores para favorável verificação.

É evidente que me daria infinita alegria dedicar e comunicar aos meus queridos, gratamente reconhecidos e dispersos amigos, ainda em minha vida, estes gracejos de intenção muito séria, e poder conhecer as suas reações. Mas os tempos são tão absurdos e confusos que me convenço de que os meus honestos e prolongados esforços por esta construção estranha viriam a ser mal compensados, ser arrastados para a praia em destroços de naufrágio e cobertos logo pelas dunas das horas. (GOETHE 1987, IV, 49: 282-283)¹⁵

Ou seja, até mesmo a soma da existência criadora de Goethe depende da clemência, depende da benevolência de um público que o poeta às vezes julgava capaz de suprir as lacunas entre as partes autônomas do *Fausto*, por conta de instrução e experiência cada vez mais universalizadas, mas que em outros momentos queria fustigar com os fragmentos do seu “saco de Walpurgis”. O autor diz não ter medo que este público desfaça, por falta de juízo, a unidade do drama, lograda a custo, e destrinque o velho do novo. Mas, a final de contas, não quer ou não ousa proceder à prova. Através da derradeira abdicação, da renúncia do imenso prazer de oferecer ainda em vida os

¹⁵ Es sind über sechzig Jahre, daß die Konzeption des *Faust* bei mir jugendlich, von vornehmerein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag. Nun hab' ich die Absicht immer sachte neben mir hergehen lassen, und nur die mir gerade interessantesten Stellen einzeln durchgearbeitet, so daß im zweiten Teil Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Interesse mit dem übrigen zu verbinden. Hier trat nun freilich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwilligen, tätigen Natur allein zukommen sollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem so lange tätig nachdenkenden Leben möglich geworden wäre, und ich lasse mich keine Furcht angehen, man werde das Ältere vom Neueren, das Späte vom Frühen unterscheiden können; welches wir dann den künftigen Lesern zur geneigten Einsicht übergeben wollen.

Ganz ohne Frage würd' es mir unendliche Freude machen, meinen werten, durchaus dankbar anerkannten, weitverteilten Freunden auch bei Lebzeiten diese sehr ernsten Scherze zu widmen, mitzuteilen, und ihre Erwiderung zu vernehmen. Der Tag aber ist wirklich so absurd und konfus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und vom Dünenschutt der Stunden überschüttet werden (GOETHE 1987, IV, 49: 282-283)

Lasch, M. – Sobre arte, renúncia e morte

gracejos de intenção muito séria aos amigos e de ouvir a sua réplica, transparece a força do fragmento: Goethe vislumbra os destroços da sua vida-obra jazer, cobertos pelos escombros das horas, na praia da história literária. Ou, para dizê-lo com as palavras do diário de Ottilie: “Assim como sobre os homens, também sobre os monumentos, o tempo não abdica de seu direito” (GOETHE 2008: 122, tradução modificada)¹⁶.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Zur Schlußszene des Faust. In: _____. *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, 129-138.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Supervisão e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- _____. *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: _____. *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Stuttgart, Reclam, 1994.
- GÖRNER, Rüdiger. *Goethe. Wissen und Ent sagen – aus Kunst*. München, Iudicium, 1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *As Afinidades Eletivas*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo, Nova Alexandria, 2008.
- _____. *Aus den Frankfurter Gelehrten Anzeigen. Die schönen Künste*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. Vol. XII. München, C. H. Beck, 1960, 15-20.
- _____. *Faust*. Herausgegeben von Albrecht Schöne. In: *Sämtliche Werke*. Vol. 7/1 e 7/2. Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994.
- _____. *Die Wahlverwandtschaften*. In: *Werke*. Vol. 3. Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1998.
- _____. *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1987.
- _____. *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten*. In: *Goethes Werke*. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Vol. 44: *Goethes nachgelassene Werke*. Stuttgart; Tübingen, Cotta, 1833, 256-285.
- _____. *Werke*. Vol. 6. Versepen, Schriften, Maximen und Reflexionen. Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1998.
- LASCH, Markus. Überwindung des Fragmentarischen durch Ent sagen? In: *Pessoas Faust. Fragmente einer subjektiven Tragödie*. Freiburg, Rombach, 2006, 242-273.
- SZONDI, Peter. *Ensaios sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. Versuch über das Tragische. In: *Schriften I*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, 149-260.

Recebido em 29/03/2012
Aprovado em 20/04/2012

¹⁶ Wie über die Menschen so auch über die Denkmäler lässt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen. (GOETHE 1998: 518)