

humanitas

Vol. XLV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLV • MCMXCIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



LUDWIG SCHEIDL
Universidade de Coimbra

**O MOTIVO DE HELENA
NO CONTEXTO DO FAUSTO DE GOETHE:
UM MODELO INTERPRETATIVO**

1. O *FAUSTO* de J. W. Goethe é «uma obra incomensurável», cuja produção acompanhou toda a vida do autor. São conhecidas as principais fases de produção — só em parte coincidentes com a publicação do texto¹ —, mas que deixaram marcas profundas, considerada a obra na sua globalidade.

A primeira versão do texto, o *URFAUST*, corresponde a uma fase de crise e de ruptura profunda que nas letras alemãs se anuncia ainda no terceiro quartel do século XVIII com o movimento literário conhecido por *Sturm und Drang*. O jovem Goethe ensaia novos caminhos na literatura, procurando em especial uma maior complexidade nas motivações do indivíduo — que, a par do elemento racional, conhece (e que verdadeiramente determina as suas actuações) o aspecto irracional. Das várias versões com o tema *FAUST* então escritas, a mais importante é incontestavelmente a primeira versão goetheana — o *URFAUST* —, escrita entre 1772 e 1773, constituída essencialmente por dois núcleos dramáticos: o primeiro apresenta o homem (Fausto) que desespera perante a ciência estéril dos livros que o conde-

¹ Sobre a cronologia das fases de produção vide Emil Staiger, *Goethe*, Atlantis Verlag, Zûrich 1956, Vol. II, pp. 316.

Como referência para o leitor registam-se as principais fases de produção do texto:

Urfaust de 1772-1775 (Goethe com 26 anos)
Faust. Ein Fragment de 1790 (Goethe com 41 anos)
Faust I de 1806 (publ. 1808) (Goethe com 57 anos)
Faust II de 1816-1832 (Goethe com 83 anos)

nam à esterilidade, procurando na magia negra (eventualmente no pacto demoníaco) a superação dessas limitações, isto é, o verdadeiro conhecimento; no segundo núcleo dramático, o homem ávido de sensações procura na realização amorosa o complemento da experiência do mundo.

Mas o que leva Goethe à composição do seu Fausto é o projecto de dar voz ao homem rebelde, ao que não aceita as verdades (também políticas e sociais) e o dogmatismo religioso da Alemanha política e cultural dos fins do século XVIII. Recordo que se anuncia — também na Alemanha — a queda do velho regímen com toda a sua complexa estrutura: já em 1772 denunciou Lessing com o seu drama «Emilia Galotti» a cupidez dos príncipes reinantes, tema em parte retomado por Friedrich Schiller com o drama «Kabale und Liebe» (1784), mas político é igualmente o drama musical de Wolfgang Amadeus Mozart, «As Bodas de Fígaro» (1786).

Seja como for, o jovem Goethe encontra preparado o terreno onde o seu drama vai germinar: mais polémica que a história do sábio nigromante e alquimista Fausto, foi a sedução e o envolvimento de Fausto com a jovem burguesa Margarida. Não me refiro tanto à valorização social da burguesia, ela própria matéria literária no âmbito da tragédia (o que depois de Lessing, na sequência do «teatro lacrimajante» de Diderot e do teatro inglês não é novidade), mas ao problema apresentado por Goethe neste seu primeiro fragmento do Fausto: a denúncia da justiça sempre pronta a sentenciar a mãe solteira (que por imposição social se torna infanticida). Se é certo que esta primeira versão do Fausto não foi do conhecimento do público mais geral (e ainda assim de forma incompleta) senão com a publicação do *Fragmento*, Goethe pressentiu e anunciou no seu texto um período de mudança — ele próprio se enredou por algum tempo nas convulsões latentes, sintetizando-as no tratamento literário (dramático) das guerras religiosas e sociais do século XVI².

A primeira figura feminina do Fausto goetheano — desligada do contexto da lenda que em volta da sua figura se teceu — está, por conseguinte, ligada à temática social e política.

A vida da corte de Weimar (1775), a primeira longa estadia na Itália (1786-88) e a redescoberta da Arte da Antiguidade de acordo com os preceitos de Winckelmann, as notícias da revolução Francesa e em

² Cf. Os dramas *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773) e *Egmont* (1775).

especial do terror jacobino, levaram depois a uma profunda rejeição de uma alteração revolucionária do estado do mundo.

Mas a matéria literária do Fausto continuará a ocupá-lo como foi já referido na breve introdução: o tema é profundamente repensado ao tratar da ânsia do homem em busca da sua perfeição e salvação. O texto definitivo — *FAUST I* e *FAUST II* — não é a expressão de crises existenciais de Goethe (não é pois um texto autobiográfico), ainda que toda a experiência do autor nele esteja fixado. Também o período histórico havia serenado: o Primeiro Fausto é publicado durante o apogeu de Napoleão na Europa; o Segundo Fausto, escrito essencialmente nos anos de equilíbrio político do período da Restauração, reflecte mais fortemente o classicismo de Goethe e o chamado «estilo de velhice».

1.1. A obra no seu conjunto vai crescer em profundidade e abranger as grandes épocas da história cultural, interligando-as, dando-lhes uma sequência harmoniosa: da época da Reforma e do Humanismo, o regresso à Idade Média e à própria Antiguidade (que se inclui no entreacto de Helena), para de novo regressar à contemporaneidade com um imenso projecto de colonização e de fixação de gentes.

Também a dramatização do Fausto acabará por sofrer alterações profundas ao ser moldado ao drama medieval — ao Mistério Medieval — na representação do eterno conflito entre o Bem e o Mal. O Fausto não é já só a dramatização da lenda (recolhida no *Volksbuch*)³: a nova perspectiva do autor é, pois, a universalização do problema. Se a ideia dramática se pode encontrar no Livro de Job⁴, a sua realização inclui-se na tradição do teatro europeu medieval e do drama barroco. O drama Fausto passa a ter um enquadramento, ainda que por vezes se quebre essa moldura pela liberdade de acção que é concedida à personagem.

Na cosmogonia subjacente ao drama, em que o Senhor, criador do Céu e da Terra, dos Anjos e Arcanjos, e do Homem necessariamente, vem inspeccionar as hostes celestiais, também o diabo tem o seu lugar. É neste contexto que Fausto é citado, pois que para o Senhor ele assume um papel paradigmático: Faust é seu *servo* (*Knecht*)⁵, porque na sua ânsia irrequieta, na sua aspiração ao bem e à verdade, na sua activi-

³ Cf. *Historia von D. Johann Fausten* (M.D.LXXXVII.), ed. Hans Henning, Halle 1963.

⁴ Sobre a concepção do «Prólogo no Céu» vide: J. W. Goethe, *Faust. Dramatische Dichtungen*, Bd. III, Hrsg. Erich Trunz, Hamburg 1949 (Hamburger Ausgabe), p. 493.

⁵ De futuro todas as citações serão referidas no corpo do texto e reportam-se à edição organizada por E. Trunz (Hamburger Ausgabe), p. 17.

dade constante, serve e cumpre os desígnios do Criador: o erro é um risco que o homem corre —

Der Herr: Solang' er auf der Erde lebt,
Solange sei dir's nicht verboten.
Es irrt der Mensch, solang'er strebt. (v. 316-18)

Se Mefistófeles propõe ao Senhor (sob a forma de aposta) ser capaz de levar Fausto «ao seu caminho», ou seja, fazê-lo perder-se na volúpia das paixões («Staub soll er fressen und mit Lust» v. 334)) apresenta-se numa clara atitude de desafio às leis do Senhor. Este vai (ainda que não expressamente) anuir à aposta, porque tem do homem uma concepção optimista («Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange/Ist sich des rechten Weges wohl bewusst» v. 328/9). Mas o Senhor não recusa ao diabo a liberdade de movimentos, tanto mais que por ironia o homem necessita dos estímulos do diabo para prosseguir os seus grandes desígnios:

Der Herr: (...) Ich hab deinesgleichen nie gehasst.
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen (...) (v. 337/43)

Há pois que perspectivar o Fausto neste processo de constante superação dos seus «defeitos» e de um profundo empenho em — inconscientemente — cumprir os desígnios da Criação.

A acção dramática do Primeiro Fausto tinha sido fixada por Goethe de forma lapidar: «Lebens-Genuss der Person — von aussen gesehen. — 1. Teil. — In der Dumpfheit Leidenschaft.»⁶

1.2. É nesta concepção mais tradicional da satisfação dos sentidos — comum aos relatos da lenda tecida em volta do Fausto «histórico» — que haverá de entender-se a esconjuração por parte do nigromante Fausto da figura de Helena, tal como se regista no *Volksbuch*:

«Darmit nun der elende Faustus seines Fleisches Lusten genugsam raum gebe, fällt jm zu Mitternacht, als er erwachte, in seinem 23. verloffenen Jar, die Helena auss Grecia, so er vormals den Studenten am Weissen Sonntag erweckt hat, in Sinn»⁷.

⁶ Cf. Erich Trunz, *op. cit.*, p. 427. (O esquema deve datar de 1797-99, correspondente à fase determinante para a conclusão do I Fausto).

⁷ *Historia von D. Johann Fausten.*, ed. cit., p. 120.

É ainda este motivo que se encontra na primeira dramatização do Fausto por Christopher Marlowe de que cito o passo correspondente:

Faust: «Was this face that launch'd a thousand ships,
And burnt the topless towers of Ilium? —
Sweet Helen, make me immortal with a kiss. — (...)
And none but thou shalt be my paramour!»⁸

Helena é — e ainda na tradição medieval — a encarnação da lascívia e do pecado: e se Fausto se há-de perder, nomeadamente, pelo prazer da carne, Helena é referida na lenda como a concubina de Fausto, com quem aliás gerou um filho:

«Als nun Doct. Faustus solches sahe, hat sie ihm sein Hertz dermassen gefangen, dass er mit ihr anhube zu Bulen, und für sein Schlaffweib bey sich behielt, die er aso lieb gewann, dass er schier kein Augenblick von jr seyn konnte, Ward also in dem letzten jar Schwangers Leibs von jme, gebar jm einen Son, dessen sich Faustus hefftig sich frewete, und jhn Justum Faustum nennete»⁹.

Referimos já que a preocupação do autor na primeira versão do texto — e que se vai manter na I Parte da versão definitiva — era de natureza social: a denúncia da intransigência do código penal em relação à mãe solteira, impelida ao infanticídio para recuperar (ou não perder) o estatuto social¹⁰.

O amor de Fausto por Margarida — ainda que determinado por um processo de espiritualização — começa por ser sensual e lascivo. Não é sem razão que na cena de rejuvenescimento, se lêem os versos com referência a Helena:

Mefihistopheles: Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe. (v. 2603-4)

Fausto é, em parte, culpado da degradação social e dos crimes imputados a Margarida, mas nada pode fazer para impedir a sua execução em praça pública. A verdade é que a tragédia tinha adquirido um enquadramento através da cena do Prólogo no Céu: o Senhor redime Margarida, e Mefistóteles só aparentemente levou a melhor.

⁸ Christopher Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*. (With introduction and notes by William Modlen, M. A. Oxon), Macmillan and Co., London 1952, p. 50.

⁹ *Historia von Don Johann Fausten*, p. 120.

¹⁰ Cf. Ernst Beutler, «Die Kindsmörderin», in E. Beutler, *Essays um Goethe* Vol. I, Wiesbaden 1948, pp. 100.

Em todas estas cenas o diabo surge associado a um homem superior. Ele é, em parte, o «bobo da corte»¹¹, mas provou também ser o espírito da negação, da destruição, em suma, o espírito do mal. Fausto errou mas continua a cumprir os desígnios do Senhor.

2. Data de 1797 o esboço de Goethe com o novo plano dramático para o Fausto (II Parte):

«Tatan-Genuss — nach aussen-2. Teil. Und Genuss mit Bewusstsein. Schönheit. Schöpfungs-Genuss — von innen.»¹²

Estão aqui esboçados os dois momentos mais altos da II Parte do Fausto: a Tragédia de Helena e a Tragédia do Colonizador. Já em 1800, numa carta a Schiller pode finalmente anunciar: «... meine Helena ist wirklich aufgetreten»¹³. Os trabalhos não progrediram com a rapidez desejada: recomeçando em 1816, o Acto de Helena, o III Acto do II Fausto, fica concluído em 1826¹⁴, com uma alteração fundamental em relação ao plano inicial: o autor não quer transformar Helena em pura fantasmagoria¹⁵, como de resto nos Livros Populares se havia fixado a figura. Por isso não transpõe a heroína para a Alemanha: Helena vai aparecer em solo pátrio e Fausto há-de ser transportado para a Grécia, na fusão dos dois mundos, o clássico e o medieval¹⁶.

Não vamos deter-nos na complicação do enredo dramático para justificar este encontro. O que há a reter é a mudança de concepção da figura de Fausto: deixará de ser o representante «histórico» do nigromante medieval, para encarnar o génio universal do próprio homem na ânsia da aproximação ao absoluto. Este conceito de progresso, de aper-

¹¹ Sobre o conceito de «Schalk» cf. E. Trunz, *op. cit.*, p. 339. Vide tb. Hermann Reske, *Faust - Eine Einführung*, Kohlhammer, Stuttgart 1971, p. 87.

¹² J. W. Goethe, «Schema zu 'Faust'», in Erich Trunz, *op. cit.*, p. 427.

¹³ Cf. carta de Goethe a Schiller, datada de 12 de Setembro de 1800, apud E. Trunz, *op. cit.*, p. 428.

¹⁴ Cf. o esboço para Faust II, registado por Eckermann, apud Erich Trunz, *op. cit.*, p. 430. Vide tb. «Zweiter Entwurf zu einer Ankündigung der 'Helena'», datada de Dezembro de 1826, apud E. Trunz, *op. cit.*, p. 438. Goethe conclui o III Acto do FAUST II em 1826, publicando-o em 1827 sob o título: «Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust» em *Ausgabe letzter Hand* vol. 4. Cf. E. Trunz, *op. cit.*, p. 471.

¹⁵ Cf. Carta de Goethe a Friedrich Schiller, datada de 12 de Setembro de 1800, apud E. Trunz, *op. cit.*, p. 428.

¹⁶ Sobre a «unidade de acção e de lugar» cf. cartas de J. W. Goethe a W. v. Humboldt e a Sulpitz Boisserée, datadas de 22 de Outubro de 1826, apud E. Trunz, *op. cit.*, p. 436/7.

feiçoamento do homem é uma das heranças do século XVIII, melhor, da Aufklärung do século XVIII, e diversos pensadores lhe deram expressão em textos filosóficos, religiosos ou de teorização estética. Pode dizer-se que este pensamento de progresso e aperfeiçoamento constante do homem vem desde Herder e de Lessing e percorre todo o pensamento do séc. XVIII¹⁷ e encontra em Goethe, herdeiro da Aufklärung e criador do Clacissismo alemão, o seu último representante. A ideia da salvação do homem não se liga já só às verdades escatológicas — liga-se ao contínuo aperfeiçoamento estético e ético. É neste âmbito da formação (Bildung) de Fausto que entra Helena — não como fantasmagoria, mas como figura real, histórica, que acabara de viver a tragédia de Tróia e regressa a Esparta.

Rejuvenescido — curado da tragédia anímica e do profundo remorso que quase paralisa Fausto depois da tragédia de Margarida — Fausto está ao serviço do Imperador de quem recebe a incumbência de trazer à sua presença a mais bela mulher do mundo — Helena, na companhia de Páris¹⁸. Esta missão aparentemente impossível leva Fausto — num acto de vontade — ao reino das Madres, guardiãs dos arquétipos, num claro paralelismo ao mito de Orfeu e de Eurídice. As sombras de Helena e Páris vão realmente aparecer num cenário — mas só cenário — expressamente construído, em clara oposição ao gosto ainda dominante da época — o gótico¹⁹.

Estranho é, contudo, o comportamento de Fausto: apresenta-se como o sacerdote da beleza e na sequência das aparições registem-se as palavras de Fausto:

Faust: Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft! (v.6490-93)

A «encenação» do rapto de Helena leva Fausto a intervir com violência: a explosão que se segue faz desvanecer as «fantasmagorias» e o desmaio, melhor, a paralisia, a inacção de Fausto não é já obra de Mefistófeles: Fausto — o nórdico — o homem do gótico tardio,

¹⁷ Cf. os seguintes títulos:

G. E. Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780); J. G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793/97) e *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*; Friedrich Schiller, *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen* (1795).

¹⁸ Vide J. W. Goethe, FAUST II, «Finstere Galerie», ed. cit., v. 6183, p. 190.

¹⁹ *Idem*, «Rittersaal», v. 6403 ss, p. 197.

(re)conheceu ²⁰ a beleza suprema, a harmonia, a graça de Helena e a ela votou todo o seu ser. Homunculus, o homem artificial, construído no laboratório de alquimista, espírito puro preso na corporidade da retorta, é capaz de revelar a cura para Fausto: terá de ser transportado para terras gregas para, mais uma vez, num acto extremo de coragem e de vontade libertar Helena do Hades.

Na noite clássica de Walpurgis, que constitui uma das súmulas mais sublimes da mitologia clássica jamais antes tentada em qualquer literatura — que abrange a pré-história grega à Guerra de Tróia (tomada como época de apogeu do espírito e da civilização helénica) — reconstitui-se uma multiplicidade de aspectos da história grega, e determina a libertação de Helena do mundo das sombras (Hades).

Fausto é, pois, transportado para a Grécia e, ao despertar, a sua pergunta dirige-se ao ideal absoluto que quer atingir: «Wo ist sie?» (v. 2056). Mefistófeles, o diabo medieval, não tem lugar em solo sagrado da Grécia e por isso assume a forma horrenda da Forquidade: Homunculus, puro espírito sem corpo, acabará por se derramar nas águas do mar Egeu para atingir, em longos ciclos evolutivos, a sua forma corpórea.

Mas o herói é Fausto: está decidido a libertar Helena do Orco e, conduzido por Quironte e Manto, filha de Esculápio, conseguirá trazê-la de volta à luz do mundo ²¹.

2.2. E chegamos finalmente ao III Acto que é, afinal, a preocupação central desta exposição. No regresso à forma e de certo modo à essência da tragédia clássica o poeta segue dois modelos: a Tragédia de Eurípides ²² e o clima opressivo da Oresteia. A linguagem, o verso, os gestos com que abre a fala de Helena — que julga ter aportado a terras gregas vindo de Tróia e que logo de seguida se dirigira a Esparta, aguardando o marido que seguira em outro navio — como todo este ambiente contrasta com a recriação cénica do gótico tardio e dos alvares do Renascimento. Goethe captou neste entre-acto, melhor que na sua *Ifigénia* — tomada como paradigma da recriação no âmbito da

²⁰ Cf. a fala de Faust: «Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren» (FAUST II, ed. cit. v.6559, p. 201) Sobre o conceito de «erkennen», (também em sentido catártico) determinante para a acção subsequente cf. H. Reske, *op. cit.*, p. 143.

²¹ A cena de «libertação de Helena» do Hades acabará por não ser escrita. (Cf. *Diálogos* com Eckermann, 15 de Janeiro de 1827, apud E. Trunz., *op. cit.*, p. 445).

²² Sobre o motivo do «duplo» de Helena na Tragédia de Eurípides cf. Erich Trunz, *op. cit.*, p. 588.

literatura alemã da tragédia clássica ²³ — a verdadeira essência dos grandes tragediógrafos gregos.

A ação é simples: Helena fora enviada por Menelau, juntamente com as escravas cativas de Tróia, para preparar as libações e os sacrifícios que haverão de aplacar os deuses. A fala de Helena, dita em tom solene diante do palácio de Esparta, caracteriza a heroína: como rainha está decidida a assumir os deveres que a tradição da família lhe impõe:

Helena: Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
 Vom Strande komm'ich, wo wir erst gelandet sind (...)
 Du aber heisse mich willkommen, hohes Haus,
 Das Tyndareos, mein Vater, nah dem Hange sich
 Von Pallas Hügel wiederkehrend aufgebaut
 Und, als ich hier mit Klytarnnestren schwesterlich,
 Mit Kastor auch und Pollux fröhlich spielend wuchs (...) (v.8487 ss.)

Mas a alegria de chegar ao palácio dos antepassados é rapidamente ensombrada:

Helena: Komm'ich als Gattin? Komm'ich eine Königin?
 Komm'ich ein Opfer für des Fürsten bitteren Schmerz
 Und für der Griechen lang erduldetes Missgeschick?
 Erobert bin ich; ob gefangen, weiss ich nicht, (v.8527 ss.)

Adensa-se o clima de terror — e apesar da magestade, da serenidade e do auto-domínio da rainha, parece manifesto ser ela própria a vítima destinada ao sacrifício:

Helena: (...) aber nichts
 Lebendigen Atems zeichnet mir der Ord nende,
 Das er, die Olympier zu verehren, schlachten will.
 Bedenklich ist es (...). (v.8579 ss.)

Também o coro começa a reear por Helena — não será todo o ritual a preparar, as libações a fazer, um mero pretexto de Menelau para sacrificar Helena? No interior da casa encontra-se uma mulher horrenda — a Forquíade — e as suas profecias não deixam margem para dúvidas: o desmaio subsequente de Helena tem um paralelo na cena de paralisia de Fausto — símbolo de duas almas gémeas que se procuram. É neste momento crucial que a tragédia — em que domina um clima de medo e de angústia (semelhante ao horror pressentido nos momentos

²³ Cf. carta de Franz Grillparzer a Karl Moritz Paul Graf von Brühl, datada de Viena de Agosto de 1821, in K. Pornbacher (ed.), Franz Grillparzer, *Dichter über ihre Dichtungen*, München 1970), pp. 132.

que antecedem o assassinato de Agamemnon) — que em aspectos formais este entreacto, construído segundo as normas da tragédia clássica se transforma em fantasmagoria.

Há uma salvação: no tempo de ausência de Helena em Tróia, não longe da polis, havia sido erguido um castelo ciclópico, capaz de a proteger da ira de Menelau e cujas trompetas já se ouviam lá ao longe ...

2.3. Está aqui perspectivada a fusão de dois tempos históricos: na sequência das cruzadas, cavaleiros cristãos terão erguido no Peloponeso, não longe de Esparta, um castelo inexpugnável. E por magia poética é possível este encontro: Helena está na sua pátria e no seu próprio tempo histórico. Assim, tem lugar um dos momentos sublimes da Tragédia: o encontro do espírito da Antiguidade (que Goethe sempre designou de clássico) e o da Modernidade (o «romântico», para usar a designação goethiana) ²⁴. Esta união virá a consumir-se no encontro e nos sponsais de Fausto e de Helena.

Este episódio assume, pois, na obra um significado transcendente: de um mero episódio da lenda, Goethe atribui ao encontro de Fausto com Helena um significado muito mais profundo de encontro de duas culturas, de dois estilos epocais. Para recriar o ambiente cultural específico de cada uma das figuras, Goethe recorre à tradição literária, transpondo-nos para o ambiente da tragédia grega, no caso de Helena e para o ambiente medieval-romântico, no caso de Fausto.

A rainha de Esparta, seguida das suas companheiras de infortúnio, resolve acolher-se no castelo de Fausto: a névoa que as envolve traz a mudança do cenário. As diferenças e a ulterior aproximação de culturas dos dois mundos — o clássico e o romântico (nórdico) — é dado pela linguagem, pelo uso da rima:

Helena: Vielfache Wunder seh'ich, hör'ich an,
 Erstaunen trifft mich, fragen möcht'ich viel.
 Doch wünscht'ich Unterricht, warum die Rede
 Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich.
 Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
 Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
 Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen. (v.9365 ss.)

²⁴ Cf. um passo da carta de J. W. Goethe a K. L. Iken, datada de 23 de Setembro de 1827: «Es ist Zeit, dass der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne. Dass wir uns bilden ist die Hauptforderung; woher wir uns bilden, wäre gleichgiltig, wenn wir uns nicht an falschen Mustern zu verbilden fürchten müssten». (Apud E. Trunz, ed. cit., p. 448).

Os esposais de Fausto e de Helena, simbolizados pela adopção da rima nas falas da rainha de Esparta — forma com que Helena se passa a exprimir — representa simbolicamente como o espírito nórdico (medieval) se apropria da cultura clássica. No conjunto do drama a cena vale como conclusão da acção iniciada no I Acto do II Fausto e representa a educação estética do herói. O idílio amoroso decorre na Arcádia e agora prepara-se nova maravilha: com o nascimento de Eufóron fica selada a união dos dois mundos. Eufóron é o génio da guerra e da poesia heróica dos povos e dos seus ideais de liberdade. Eufóron tem um modelo: Lord Byron. Como voluntário havia-se alistado para libertar a Grécia do domínio turco: é nestas campanhas que vem a perecer.²⁵ A notícia da morte de Eufóron — Lord Byron dissolve os laços que haviam ligado Helena a Fausto.

Helena: Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Dass Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band (...) (v.9939 ss.)

Para Fausto restam as vestes de Helena, cabendo a Fórcuias, na falta de outra personagem, o papel moralizador:

Phorkyas: Halte fest, was dir von allem übrigblieb.
Das Kleid, lass es nicht los. (...)
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lange du dauern kannst. (v.9945 ss.)

Helena regressa ao Hades, enquanto que as mulheres do coro se dissolvem nos elementos. Fausto regressa à Alemanha, levado pelas vestes de Helena, transformadas em nuvens.

Com o final deste III Acto, o drama Fausto atinge o seu climax, porque aqui termina uma das experiências mais sublimes do homem: o encontro com a beleza suprema da Antiguidade. Depois da tragédia do sábio, da tragédia do amor (Margarida), tinha-se reconstituído a fruição do belo — e porque em todas elas se reflectem os limites humanos estas vivências são essencialmente trágicas.

Apenas duas notas sobre a arquitectura deste Acto de Helena. A primeira parte é uma genuína recriação da tragédia clássica: não nos

²⁵ Cf. Carta de J. W. Goethe a W. v. Humboldt, datada de 22 de Outubro de 1826: «Ich habe von Zeit zu Zeit daran fortgearbeitet, aber abgeschlossen konnte das Stück nicht werden, da es denn jetzt seine vollen 3000 Jahre spielt, von Troias Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi». (Apud E. Trunz, *op. cit.*, p. 436).

referimos tanto ao modelo de Eurípides que lhe serviu de suporte, mas a todo o ambiente grego, tão familiar aos leitores / espectadores de tragédias gregas. A evolução da acção, o encontro de Helena com Fausto e o valor simbólico desta união, transportam-nos para o reino intemporal da poesia, que tem como pano de fundo o mundo da Arcádia: todo o segundo núcleo dramático é fantasmagoria romântica ²⁶, expressão simbólica da fusão de dois mundos.

Mas a Fausto está ainda reservada uma última grande aventura: haverá de regressar a terras nórdicas — vai envolver-se em guerras em defesa do Imperador — que lhe vai permitir a consecução de um grande projecto ético e político: a colonização de um terreno inóspito, pantanoso que antes de mais urge drenar. As suas últimas palavras são de grande modernidade — porque imbuídas da educação estética e ética recebida do encontro com o mundo clássico:

Faust: Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;
Den faulen Pfuhl auch abzuziehen,
Das letzte wär' das Höchsterrungene.
Eröffn' ich Räume vielen Millionen
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen. (...)
Das ist der Weisheit letzter Schluss:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss. (v.11558 ss.)

O reencontro, nas esferas celestiais de Fausto com uma «penitente outrora chamada Margarida», que lhe haverá de mostrar o caminho da perfeição absoluta, está ligada à filosofia do «Eterno Feminino» e constitui já o epílogo de Fausto.

3. Permitindo a Fausto fruir o belo — com que de certo modo atingira a suprema realização da sua existência ²⁷ — Goethe imaginou ainda este encontro entre o Clássico e o Romântico, como forma de

²⁶ Esta dualidade intencional é reconhecida por Goethe num *Diálogo* registado por Eckermann, datado de 29 de Janeiro de 1827: «der im antiken Sinne gedichtete Teil» ... «die opernartige romantische Hälfte». (Apud E. Trunz, ed. cit., p. 445).

²⁷ Mephistopheles, sempre preso à realização dos prazeres e das sensações imediatas, não foi capaz de compreender a plenitude da experiência de Fausto. Por isso mesmo não reclama no «episódio de Helena» a parte imortal de Fausto. Tomando por base as cláusulas da aposta, cf., por exemplo, a seguinte fala de Fausto para Helena: «Durchgrüble nicht das einzigste Geschick! / Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick» (FAUST II, v. 9417/8).

revitalizar a arte, a poesia, criando a figura de Eufóron, encarnação do génio da poesia. Salvaguardadas as distâncias diremos que urge para o Homem dos tempos de hoje reencontrar e fundir o clássico e o moderno, imbuir de verdadeiro ideal clássico o espírito da nossa modernidade, se pretender prosseguir no seu constante aperfeiçoamento, tal como Goethe idealizou e deixou como testamento à posteridade na mensagem do seu *FAUSTO*.