

PREFÁCIO E POSFÁCIO **GUSTAVO H.B. FRANCO**

Dinheiro e magia

Hans Christoph Binswanger

Uma crítica
da economia
moderna à
luz do *Fausto*
de Goethe

Hans Christoph Binswanger

Dinheiro e magia

Uma crítica da economia moderna
à luz do *Fausto* de Goethe

Com prefácio à edição brasileira e o posfácio
“Fausto e a tragédia do desenvolvimento brasileiro” por
Gustavo H.B. Franco

Tradução:
Maria Luiza X. de A. Borges

Tradução dos versos de Goethe:
Marcus Vinicius Mazzari



Para Urs Wyss

Nota do editor

A tradução dos versos de Goethe citados nesta edição é basicamente literal e buscou sintonizar-se com a argumentação crítica desenvolvida por Hans Christoph Binswanger. A quem quiser ter acesso a uma tradução do *Fausto* empenhada em corresponder não só ao sentido, mas também à métrica, ao ritmo e ao esquema rímico do original, recomenda-se a de Jenny Klabin Segall (*Fausto*, Editora 34, 2010-11), citada por Gustavo H.B. Franco no prefácio do presente volume.

Sumário

Prefácio à edição brasileira

Uma introdução à economia do *Fausto* de Goethe, GUSTAVO H.B. FRANCO

O mito e a grandeza de Fausto, | As origens, | De Marlowe a Goethe: um Fausto renovado, | *Fausto zero*: a primeira parte, | O novo contrato, | *Fausto 2*: o enredo da era moderna,

DINHEIRO E MAGIA

Uma crítica da economia moderna à luz do *Fausto* de Goethe

1. A economia moderna como processo alquímico:

Uma interpretação econômica do *Fausto* de Goethe

O Fausto histórico como alquimista

Alquimia: produção de ouro artificial e conquista da transitoriedade

“*Fausto* é um drama alquímico do começo ao fim”

A “junção química” do mercúrio com o enxofre

Do ouro ao dinheiro

Mercúrio filosofal, o primeiro estágio do processo alquímico

Enxofre filosofal, o segundo estágio do processo alquímico

Sal filosofal, o terceiro estágio do processo alquímico

A obra máxima

A economia moderna: uma continuação da alquimia por outros meios

A economia como ato de criação

Ação e iniquidade

O sucesso do processo alquímico é a causa de seu fracasso

O tempo torna-se senhor

Plus ultra

2. O homem como senhor do tempo?: Economia, ciência e arte como tentativa faustiana de superar a transitoriedade

Em busca do caminho para a árvore da vida

O caminho da ciência

O caminho da arte

Ciência, arte e economia em competição com o tempo

A economia como domínio do tempo

3. Goethe e a economia

A economia em prática: tarefas econômicas na corte de Weimar

O modelo de Justus Möser: o liberal moderado

Johann Georg Schlosser e a fisiocracia: a ideia de “necessidades imaginárias”

Georg Sartorius e a teoria de Adam Smith: concordância e crítica

Uma base ética para a economia?

Progresso tecnológico e “Os grandes projetos”

O erro saint-simoniano

A crítica da energia mecânica e “O aprendiz de feiticeiro” de Simonde de Sismondi

O dinheiro como entidade básica

Posfácio

Fausto e a tragédia do desenvolvimento brasileiro, GUSTAVO H.B. FRANCO

Enredos econômicos e mitológicos para a época de Goethe, | A invenção do dinheiro: a *outra alquimia*, | John Law e os *assignats*, | A vitória do papel, | O modelo fáustico de desenvolvimento,

Referências bibliográficas

Índice onomástico

Sobre o autor

Prefácio à edição brasileira

Uma introdução à economia do *Fausto* de Goethe

GUSTAVO H.B. FRANCO*

A HISTÓRIA DE FAUSTO, o homem que contratou um pacto com o demônio a fim de obter prazeres e poderes, o conhecimento absoluto ou uma experiência terrena apoteótica, teve centenas, talvez milhares de versões em todos os gêneros possíveis. Dentre todas se destaca a de Goethe, a mais famosa e festejada, um marco na literatura universal, quem sabe a mais complexa, a meio caminho entre o teatro, a poesia dramática experimental, a ópera e o “filme pesadelo”.¹ Obra monumental, escrita em diversas etapas ao longo de sessenta anos da vida do autor, *Fausto* raramente é lida, debatida e avaliada na íntegra. Na verdade, pouca gente sabe da existência de uma *segunda* parte da tragédia. Com o dobro do tamanho da primeira, foi publicada em 1833, somente após a morte do poeta. Está repleta de temas de economia e de política, pertinentes ao envolvimento de Fausto e Mefistófeles nos negócios e nas finanças de Estado, e em projetos de desenvolvimento econômico como os que Goethe testemunhou ou sonhou testemunhar em sua existência.

Esses enredos econômicos, contudo, misturam-se de forma estranha com uma “inundação de personagens, histórias e formas clássicas”,² no âmbito da qual a narrativa trafega com uma despudorada desenvoltura entre incidentes da era moderna e da Antiguidade, misturando empreendedores e caracteres mitológicos, em geral fora de seus papéis habituais e desafiando as interpretações. Por isso mesmo, a recepção dessa segunda parte ficou prejudicada, para não falar das imensas dificuldades em se levar o texto integral para os palcos, pois a obra “excedia todas as possibilidades do teatro físico”.³ Uma encenação da obra inteira, realizada em 2000, por ocasião da Exposição Universal em Hanôver, durou quase 23 horas! A repercussão foi imensa, assim como o orçamento e a atenção despertada: a

peça viajou e se tornou um happening cultural de amplas consequências, provocando nova onda de interesse por essa história, “não apenas como um documento vital da memória cultural do Ocidente, mas também pelo seu *inigualável poder de profecia*”.⁴

Na verdade, tratando-se dos temas econômicos, não há exagero algum nessa avaliação: a atualidade de alguns dos assuntos – como a inovação financeira, com destaque para o papel-moeda e seus abusos, ou os limites para as políticas públicas de desenvolvimento econômico, para ficar apenas nestes – atesta firmemente a universalidade dessa obra tão pouco conhecida, mas ao mesmo tempo tão familiar aos dilemas brasileiros e contemporâneos no terreno da economia.

Entretanto, a despeito da centralidade da economia na segunda parte da tragédia, e da enorme produção acadêmica a propósito da obra em seu conjunto, não há muito material sobre os assuntos econômicos do *Fausto* fora do idioma original de Goethe. Notável exceção é este extraordinário livro de Hans Christoph Binswanger, originalmente publicado em 1985, mas cuja tradução para o inglês esteve disponível apenas em 1994. *Dinheiro e magia* chega à sua tradução para o português em 2011. Pequena e solitária joia de análise literária no sempre delicado terreno interdisciplinar, foi produzida por um economista com ampla experiência em temas de economia agrícola e do desenvolvimento, sobretudo no continente africano, fundador e diretor do Instituto para a Economia e a Ecologia e professor emérito da Universidade de Saint Gallen, na Suíça.⁵ A enorme familiaridade de Binswanger com a obra de Goethe, todavia, foi o que produziu a mágica da qual resultou o belíssimo texto que o leitor irá a seguir apreciar, e que ganhou destaque entre as monografias sobre a economia no *Fausto* de Goethe.

O uso de conceitos, linguagem e mitologia associados à *alquimia* para entender o papel dos processos econômicos na definição do que normalmente se conhece como era moderna, centro temático da segunda parte da tragédia, foi extremamente feliz no livro de Binswanger. Na época de Goethe, os soberanos ainda se cercavam de astrólogos e alquimistas para ajudá-los em algumas matérias de Estado. O drama de Fausto, em particular o da segunda parte da tragédia, se localiza exatamente no momento no qual se percebe que, mais fácil que transformar chumbo em ouro lançando mão de encantamentos e mesmo de reações químicas, era utilizar economistas profissionais versados na organização de bancos de emissão de papel-

moeda de curso forçado, dotados de algum lastro de natureza imaginária. É apenas “alquimia por outros meios”, como nos explicará Binswanger a seguir, com os mesmos objetivos e resultados infinitamente mais concretos quando se trata de criar valor a partir do nada; ou, mais precisamente, de se criar poder de compra para o Estado a partir de valores subjetivos e conceitos jurídicos chancelados pelo soberano. O duque de Orléans, regente da França depois da morte de Luís XIV, efetivamente desempregou os alquimistas da corte depois de conhecer e adotar o sistema de emissão de papel-moeda concebido por John Law, como nos contará em detalhes Binswanger.

O experimento de Law, como se sabe, terminou em catástrofe. Mas, de um modo geral, é bastante discutível se a invenção do papel-moeda – sugestão de Mefistófeles, ninguém mais! – sempre e necessariamente leva a abusos e ilusões, produzindo de maneira invariável a inflação e o pânico financeiro. Ou se a narrativa de Goethe ressalta, no fim das contas, o extraordinário potencial criador dessa “nova alquimia” e sugere seu uso continuado e prudente como instrumento para o desenvolvimento econômico.

O mesmo pode ser perguntado, evidentemente de forma mais genérica, sobre inovações financeiras como derivativos e finanças estruturadas, que despertam fascínio pelas suas possibilidades aparentemente mágicas – “alquimia” está no título de um recente best-seller escrito por George Soros, o famoso especulador –, mas que podem sair do controle e degenerar em crises de escandalosas proporções, como em 2008. Os derivativos, por exemplo, foram definidos como “armas de destruição em massa” por Warren Buffet, o lendário investidor, que, não obstante, é usuário convicto desses instrumentos. O fato é que a história parece apontar na direção da recorrência em diversos dos paradigmas econômicos trabalhados na tragédia de Fausto, atestando de forma impressionante a vitalidade desse texto ainda contemporâneo depois de dois séculos e meio e a despeito dos trajes rococós.

Binswanger entende que a concretização da obra alquímica máxima, a *pedra filosofal*, se completa quando o processo iniciado pela emissão de papel-moeda, cuja base reside no terreno da imaginação e da poesia, se traduz em efetivo desenvolvimento econômico. Esta é a grande realização de Fausto no fim da vida, a verdadeira apoteose que se pode experimentar de forma continuada na era moderna que então se iniciava. É portanto

através do êxito de seu projeto econômico, êxito sempre colocado em questão diante de seus custos e de suas bases aparentemente mágicas e falsas, que Fausto suplanta a transitoriedade própria desses novos tempos e obtém o fundamento para a salvação de sua alma pela eternidade, no final da tragédia. No *Fausto 2*, em particular, noções relativas ao bem e ao mal, os papéis de Mefisto, muito mais “uma sombra” de Fausto que seu adversário, refletem um universo de valores já adaptado à moderna economia burguesa, no contexto da qual Fausto se destaca como empreendedor e realizador – e assim se ergue aos céus.

Cumprir ter claro que o leitor a quem Binswanger originalmente se dirige conhece o *Fausto* de Goethe desde menino, guarda vários de seus trechos de memória e mantém contato com a obra e suas variantes, imitações e paródias ao longo da vida. O leitor brasileiro, em geral, não tem esse mesmo convívio com Goethe. O que conhece da lenda de Fausto raramente se relaciona à segunda parte da tragédia, na qual estão os temas da economia e os surpreendentes traços analógicos entre o jovem capitalismo da época de Goethe e os dilemas dos atuais países emergentes, às voltas com a promoção de seu desenvolvimento econômico. Daí a necessidade de uma apresentação cuidadosa e informativa à lenda, a Goethe e a seu *Fausto*, e que familiarize o leitor com o enredo que Binswanger tomará como dado conhecido. No Posfácio, teremos conquistado a liberdade para especular sobre os temas econômicos do *Fausto* de Goethe e também sobre a presença de *Fausto* no apogeu e nos percalços do desenvolvimento econômico brasileiro.

O mito e a grandeza de Fausto

É comum se dizer que cada época e lugar produzem o seu próprio Fausto, ou que a lenda se ajusta, sempre renovada, a diferentes circunstâncias históricas.⁶ “Todo mundo deveria escrever um *Fausto*”, disse Heine.⁷ Por isso, é imensa a lista de grandes nomes da literatura universal que trabalharam com o tema em diferentes contextos, incluindo Lawrence Durrell, Paul Valéry, Fernando Pessoa, Ivan Turgueniev, Lord Byron, entre centenas de outros.

Mas a pátria de Fausto sempre foi a Alemanha, onde *Fausto* é uma espécie de “Bíblia secular”;⁸ e muitos, além de Goethe, visitaram a lenda,

como Christian Grabbe, Nikolaus Lenau, Heinrich Heine, entre os românticos, auxiliados pelas versões musicais de Schumann (1853) e Liszt (1857), somando-se às peças vindas da França, como *A danação de Fausto*, de Berlioz (1846), e a ópera *Fausto e Margarida*, de Gounod (1859). Além deles, dezenas de outros autores, já mais para o fim do século XIX, se empenharam em novas possibilidades, nos mais variados formatos.

No século XX, Fausto já era um ícone da era moderna e também uma espécie de herói nacional alemão. Em 1918, o filósofo Oswald Spengler, em *A decadência do Ocidente*, oferece um resumo do significado da obra naquele momento ao falar de “um homem faustiano”, cuja “força e grandeza ... advêm da paixão pelo espaço infinito e pela vontade de potência”; com isso compôs um Fausto para essa época “bem mais nietzschiano do que goethiano”.⁹ Não há dúvida de que esse deslocamento de Fausto, de personagem para arquétipo nacional, “cooperou ... para o mau uso da tragédia na preparação da propaganda nazista”.¹⁰

Diferentes correntes políticas disputam o mito na primeira metade do século XX. Houve muitos filmes, o mais célebre o de Murnau (1926), e, depois da Segunda Guerra Mundial, sobreveio uma onda de julgamentos e recriações da lenda, pois a nação alemã estava repleta de pessoas que, pelos mais variados motivos e circunstâncias, tinham encontrado termos de convivência com o nazismo. De alguma forma, todos tinham sido pactários com o Grande Mal – era impossível ter permanecido indiferente. O próprio Albert Speer diria: “Por uma grande construção, eu teria, como Fausto, vendido minha alma, neste ponto eu encontrara meu Mefisto.”¹¹ E assim, pela glória ou pelo medo, cheia de dilemas morais, a Alemanha novamente debruçou-se sobre Fausto para problematizar os seus dramas.

Bastante ilustrativo desse momento de inúmeros reaproveitamentos da lenda é o livro de 1936, escrito por Klaus Mann, filho do grande Thomas Mann, romance *à clef* baseado na trajetória de seu cunhado Gustav Gründgens, um dos maiores atores e diretores de seu tempo.

Quando a família Mann, incluindo Erika, filha de Thomas e mulher de Gründgens, deixou a Alemanha por causa da perseguição nazista, o marido decidiu permanecer no país. Nos anos seguintes, durante o regime nazista, a carreira de Gründgens teve enorme impulso, quando ocupou sucessivos cargos na burocracia da cultura e na propaganda nazista, além de manter sua atividade como diretor e ator, obtendo grande destaque inclusive por interpretar Mefistófeles em encenações do *Fausto*. Terminada a guerra,

Gründgens, depois de preso pelos soviéticos e dos processos de “desnazificação”, retomou suas atividades no teatro “em grande júbilo, renovado sucesso na jovem república alemã, novamente no papel de Mefisto”.¹²

Em 1960, quando Peter Groski, filho adotivo de Gründgens, o dirigiu em mais uma versão cinematográfica de *Fausto*, Klaus Mann já havia se suicidado. Em 1963, quando o próprio Gründgens já estava morto, Groski iniciou um rumoroso processo contra os editores do livro de Mann com o intuito de proibi-lo. Apesar de a demanda ter sido bem-sucedida, depois de chegar à mais alta corte na Alemanha, o livro circulava em versões publicadas na Alemanha do Leste e se transformou no filme *Mephisto*, dirigido por István Szabó, que seria premiado com o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1981.

Mas caberia ao próprio Thomas Mann, o grande nome da literatura alemã de seu tempo, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1929, em seu exílio nos Estados Unidos, a tarefa que definiria como “a que sintetiza e unifica toda a vida de um homem”:¹³ reescrever uma vez mais a lenda de Fausto de forma a capturar, na sua inteira complexidade, os dilemas da cultura alemã diante do nazismo. Seu Fausto é um músico angustiado, avesso à fama e ao aplauso, que negocia com Mefistófeles mais tempo para terminar sua obra. O tema central, na verdade, é descrito pelo autor em um raro volume no qual relata a gênese de sua obra: “A fuga dos percalços de uma guerra cultural por meio de um pacto com o diabo, o desejo irresistível de um intelecto orgulhoso, ameaçado pela esterilidade e pelo desbloqueio, a qualquer custo, de inibições; e também o paralelo entre a euforia perniciosa que termina em colapso e o frenético delírio nacionalista do fascismo.”¹⁴

O livro de Thomas Mann, intitulado *Doutor Faustus: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn contada por um amigo*, foi escrito na reta final da Segunda Guerra Mundial e publicado em 1945. Há aqui mais um esforço, um entre os mais significativos, no sentido de projetar a nação sobre a lenda; como o próprio autor perguntaria: “Um pensador e pesquisador solitário, um teólogo e filósofo em sua clausura, que vende sua alma ao diabo, movido pelo desejo de gozar o mundo e de dominá-lo – não é este o momento exato para se ver, nesta imagem, a Alemanha literalmente procurada pelo diabo?”¹⁵

As origens

Contrariamente ao que se passa com as narrativas elevadas à categoria de mito, a origem de Fausto *não* pode ser encontrada na Antiguidade. Nem tampouco se trata de enredo longamente decantado no decorrer de séculos e que chegou a um formato moldado e depurado pela tradição oral. Fausto é um dos primeiros mitos da era moderna. As primeiras versões da história podem ser associadas a um mesmo homem, uma espécie de Fausto original, ou Fausto histórico.

Jörg ou Johannes Faust nasceu por volta de 1480, na cidade alemã de Knittlingen. Sua carreira como astrólogo, quiromante e charlatão deixou vestígios documentais – como a tabuleta na estalagem em Staufen de que fala Binswanger no início de seu texto – que permitem conhecer vários detalhes de sua vida. Teria praticado medicina, alquimia e hipnose, e “também era um *showman*, um tipo exuberante, inteligente e de caráter duvidoso”.¹⁶ Há inclusive acusações de pederastia, que o levaram à infâmia, com as mais frequentes denúncias de envolvimento com magia negra. Sua morte, em 1539, foi misteriosa, provocada por uma explosão durante um experimento, ou teria sido degolado, não se sabe ao certo. Não obstante, os relatos de suas façanhas milagrosas, reais ou imaginadas, alastraram-se pelas vias do encantamento ou do temor onde era fértil o campo para a propagação de um enredo em cujo centro estava a mercantilização das coisas do espírito para a obtenção de poderes especiais a fim de satisfazer ambições de vários tipos. O que poderia ser mais característico de uma época em que o progresso econômico e científico começava a entrar em conflito aberto com a superstição, a religiosidade e com as tradições feudais que o debate sobre os termos de troca entre meios e fins?

A primeira versão manuscrita da história, em latim, circulou em torno de 1570, e a segunda, de 1587, sob a forma de um volume apócrifo em alemão, conhecido também como *Volksbuch* (“Livro popular”), cujo título integral era uma impressionante mistura de apelação, advertência e provocação: “Eis a história de D. Johann Faust, famigerado feiticeiro e necromante; a maneira como estabeleceu acordo aprazado com o diabo; a que singulares aventuras entrementes assistiu, arranjou e provocou até que finalmente recebesse a paga merecida. Em boa parte reunida entre seus próprios escritos póstumos, impressos como que por exemplo terrível e repugnante, assim como advertência séria a todos os indivíduos arrogantes,

petulantes e ateus. Sede submissos a Deus e resisti ao diabo, que assim se manterá afastado de vós.”

Essa versão teve sucesso retumbante por todo o continente, com dezenas de edições em vários idiomas; sem dúvida um best-seller, jamais uma obra-prima ignorada, como já era comum naqueles dias, talvez pela fórmula, uma curiosa combinação entre didática moralizadora e fascínio pelas imoralidades que relatava. Na Inglaterra, em particular, a lenda não poderia chegar de forma mais auspiciosa, por intermédio do teatro elisabetano, que sorvia e reciclava histórias e fantasias de toda parte para alimentar sua fábrica de sonhos e suas imensas plateias sedentas de emoções.

Fausto, pela via do *Volksbuch*, foi conduzido a esse universo pelas mãos de um dos maiores e mais populares autores da época, Christopher (Kit) Marlowe (1564-1593), companheiro e rival de Shakespeare – a relação entre os dois “poderia ser mais bem descrita como um diálogo no qual ideias, enredos e técnicas estilísticas circulavam de Marlowe para Shakespeare e no sentido inverso até a morte de Marlowe”.¹⁷ Talvez por isso mesmo, em um momento mais recente da chamada “controvérsia da autoria” – a tese segundo a qual o bardo nunca existiu e que toda a sua obra foi escrita sob pseudônimo –, Marlowe tenha entrado para a galeria dos possíveis autores da obra de Shakespeare,¹⁸ embora tenha morrido em 1593, e algo em torno de dois terços da obra do bardo tenham sido escritos no decorrer dos vinte anos que se seguiram, até 1613.¹⁹

Marlowe teve uma vida atribulada: filho de um sapateiro bem-sucedido, estudou em Cambridge, onde teria seu mestrado em teologia negado em razão do excesso de faltas, justificadas, contudo, por documentos oficiais afirmando que Marlowe teria estado em Reims espionando a movimentação dos potentados da Igreja católica, todos hostis à Inglaterra protestante e à sua rainha. Marlowe morreu aos 29 anos, numa briga de taberna, esfaqueado no rosto por um de seus companheiros de operações militares ou de espionagem, em condições que levantam suspeitas sobre se o assassinato teria sido encomendado.²⁰ Nada como uma morte misteriosa e prematura para alimentar uma lenda em torno de um fabricante de lendas, uma peça dentro da peça, recurso tão comum no teatro elisabetano. Em 1592, um ano antes de deixar este mundo, sua versão do mito de Fausto, *A trágica história da vida e morte do doutor Fausto*, foi encenada pela primeira vez. A tradução em inglês do original alemão do *Volksbuch*,

indiscutivelmente a fonte utilizada por Marlowe, pode ter sido anterior, assim como a própria estreia.²¹

O texto da peça propriamente dito, todavia, foi publicado apenas em 1604, em versão reduzida. Um texto ampliado foi republicado em 1616, incorporando acréscimos encomendados por Philip Henslowe, o grande empresário do teatro na época elisabetana, provavelmente refletindo as respostas do público durante a carreira bem-sucedida da peça. Exceto pelo novo fim, a história mantinha-se extraordinariamente fiel ao texto original alemão, feito notável diante da criatividade dos autores elisabetanos para modificar narrativas históricas – e esta não envolvia pessoas vivas, nobres e suas famílias, nem restrições associadas a direitos autorais.

Na versão de Marlowe, Fausto é um sábio que já esgotou as fronteiras do conhecimento em medicina, filosofia, direito e teologia, e sente-se frustrado e entediado com o que esta sabedoria lhe proporciona. Serve-se de seu assistente, Wagner, para chamar dois mágicos com o intuito de experimentar caminhos alternativos e perigosos. Conjura o demônio e com ele assina um contrato, com o próprio sangue, pelo qual Mefistófeles o servirá durante 24 anos, após os quais terá a alma de Fausto pela eternidade.

Feito o acordo, o ansioso Fausto indaga sobre as ciências cujos limites não consegue ultrapassar, e obtém respostas evasivas e espirituosas. Ele testa tolamente seus novos poderes numa taberna, provocando um pequeno tumulto de resultados frustrantes; entrega-se a vários pecados terrenos transformados em personagens, como era típico das *morality plays* da época; invoca Helena de Troia, suprema fantasia erótica e ideal de beleza, e regozija-se de suas façanhas e da preciosa ajuda de Mefistófeles. Com efeito, “é com Marlowe que primeiro se nota uma tendência do diabo a roubar a cena”.²²

Mas Fausto vai ficando ressentido e frustrado com a aproximação do vencimento de seu contrato. Começa a apregoar abertamente seu erro, arrepende-se, como quem fez um mau negócio, não exatamente porque enxerga a verdade ou a transcendência, mas ao perceber a impossibilidade de obter plena satisfação com os prazeres terrenos ou de saciar sua curiosidade intelectual. Os motivos pouco importam, pois, indiferente, Mefistófeles aparece na data apazada para cobrar a dívida, tema sensível para a época shakespeariana, e ambos deixam o palco.

A cena seguinte mostra os amigos de Fausto descobrindo suas roupas espalhadas pelo gabinete, mas eles não encontram vestígio do homem – ao

contrário da história original (e mesmo do texto resumido de Marlowe), em que pedaços do corpo de Fausto espalhados pelo quarto indicam uma morte horripilante. Os amigos organizam uma cerimônia em sua homenagem, sugerindo assim sua redenção, que fica subentendida e que parecia encantar plateias ansiosas por um herói *gauche*, enunciando perguntas difíceis, os anseios de sua época, e que escapa das garras de credores implacáveis ou das cobranças para a salvação por parte dos mandatários da Igreja.

Na verdade, esse é o desfecho da versão alterada, a mais longa, de 1616. Na mais breve, em geral preferida pelos editores, posto que presumivelmente mais autêntica,²³ o desfecho é a danação: um Fausto transtornado deseja “nunca ter lido um livro”; mesmo assim, os diabos o levam enquanto o coro adverte sobre o triste destino dos “sábios” que se interessam pelo “proibido”. Seria este o fim mais apreciado pelo distinto público? A encomenda de Henslowe sugere o contrário; as plateias pareciam mais simpáticas à salvação – mas sobre isso apenas se pode conjecturar.

Encenado várias vezes depois da estreia, o *Fausto* de Marlowe foi um dos maiores sucessos de público do teatro elisabetano. “A atmosfera misteriosa e aterrorizante da peça a tornou irresistivelmente atraente e mesmo lendária no teatro”, como observa um biógrafo de Marlowe (o mesmo de Shakespeare).²⁴ Só resta imaginar o impacto de aparições como a do diabo em pessoa e de Helena de Troia com os efeitos especiais disponíveis, diante das vibrantes e numerosas plateias que frequentavam os teatros da época.

Sabe-se que durante os anos entre o terceiro quartel do século XVI e 1642, quando os teatros foram fechados por determinação do governo puritano de Oliver Cromwell (que tomava como exemplo das aberrações pecaminosas do teatro as aparições de Mefistófeles no *Fausto* de Marlowe), mais de 50 milhões de pessoas visitaram as casas de espetáculos em Londres.²⁵ A Inglaterra tinha 4,8 milhões de habitantes em 1600, e Londres, sua maior cidade, não possuía mais que 250 mil habitantes; numa época na qual não havia museus, concertos, eventos esportivos, jornais e revistas, o teatro era “a caixa mágica onde se podiam ouvir histórias sobre aventuras, descobertas, lugares remotos que atendiam a uma sede imensa de informações de toda natureza”.²⁶ Tendo sido um dos maiores sucessos daquele momento tão especial do teatro, pode-se imaginar a ressonância que o mito de Fausto veio a ter nos anos que se seguiram.

De Marlowe a Goethe: um Fausto renovado

Marlowe não enriqueceu muito significativamente o enredo básico do *Volksbuch*. Mesmo sem considerar o extraordinário impacto cênico do enredo, a apresentação do texto em esplêndidos versos e o *aggiornamento* para as querelas religiosas da época através de um Fausto com tonalidades libertárias, assemelhado a um acadêmico de Cambridge, onde Marlowe estudou, justificam a observação de Park Honan, segundo a qual “nenhuma outra forma da história de Fausto é superior à breve versão oferecida por Marlowe, seja em interesse humano, seja em intensidade dramática”.²⁷ Pode haver um considerável exagero aí, mas exagero compreensível em vista da extensão e complexidade do texto de Goethe, e das conhecidas dificuldades para encená-lo, sobretudo a segunda parte da tragédia, muitas vezes descrita pelo próprio autor como uma obra “incomensurável”. Nem o próprio Goethe via com simpatia a encenação de seu texto, e isso quando se tratava apenas da primeira parte;²⁸ a segunda, que só quis ver publicada depois de sua morte, certamente contaria com a mesma restrição.

A crítica erudita de Goethe tende a banalizar Marlowe, cuja tentativa de reviver a lenda, segundo Georg Lukács, “não possui suficiente força intelectual e poética, e elabora demasiadamente os seus aspectos externos (a feitiçaria, o charlatanismo, a grandiloquência, o mágico e o místico), de modo que seu impacto não poderia ser efetivo nem duradouro”. E mais: “As grandes figuras do Iluminismo alemão, Lessing e Goethe, não conheciam Marlowe e abordaram a lenda de Fausto independentemente, de forma a resgatar seu conteúdo genuíno no espírito do Iluminismo.”²⁹ Mas há dúvidas quanto a essas premissas.

Segundo Oskar Negt, “não é inteiramente certo que [Goethe] tenha lido o *Fausto* de Marlowe apenas em 1818 [dez anos depois de escrever a primeira parte da tragédia], como afirma. Há pessoas que pensam que ele já o havia lido antes e inclusive copiado algumas cenas”.³⁰ Entretanto, o fato é que não é preciso diminuir Marlowe para estabelecer a grandeza do *Fausto* de Goethe, que Puchkin chamou de “a *Ilíada* da vida moderna”, Otto Maria Carpeaux definiu como “a *Divina comédia* dos tempos modernos”, e sobre o qual Marshall Berman afirmou que “ultrapassa todos os outros em riqueza e profundidade de perspectiva histórica, em imaginação moral, em inteligência política, em sensibilidade e percepção psicológica”.³¹

De um jeito ou de outro, depois de seu desembarque e disseminação nas Ilhas Britânicas, a história retornou ao continente revigorada e ainda mais popular. Viu-se incluída no repertório de atores itinerantes e sobretudo nos teatros de marionetes que se distribuíam por todo o continente e com variações de todo tipo. Chegaram a ser catalogadas mais de quatrocentas menções ou evocações do personagem em obras dos mais variados gêneros, de canções de ninar a manuais de magia negra. Porém, como observa Carpeaux: “com o tempo, com os progressos científicos, a gente já não podia crer em pactos com o diabo. Cientistas respeitáveis realizaram, sem a ajuda do demônio, milagres muito maiores do que o velho necromante, e no século XVIII a figura de Fausto já caíra a personagem do teatro de bonecos, assustando as crianças. Assim o viu Goethe, quando menino.”³²

Em 1769, quando Goethe começou a trabalhar nesse tema, já haviam se passado cerca de 170 anos desde que Marlowe celebrizara o Fausto, junto com Hamlet, Lear, Macbeth e outros heróis do teatro elisabetano. Os tempos eram outros: a Revolução Industrial já tinha varrido a Europa, alguns dos territórios então recém-descobertos na época de Marlowe, onde se acreditava existir pigmeus e canibais (Montaigne) ou monstros como Calibã (Shakespeare), já haviam se tornado países lutando pela independência. Sem qualquer exagero, o progresso tecnológico e material naqueles 170 anos talvez tenha sido maior do que o ocorrido nos mil anos anteriores. Os dilemas éticos do capitalismo e da economia, bem como as escolhas envolvidas nos assuntos pertinentes à moeda, ao desenvolvimento e aos custos do progresso, ofereciam um cenário inteiramente novo para o velho tema da mercantilização da virtude.

Adam Smith estava prestes a publicar *A riqueza das nações*, com o que se assentava uma doutrina segundo a qual a soma de comportamentos egoístas e utilitários tinha como resultado o bom funcionamento dos mercados e a prosperidade das nações. “Todos os elementos da revolução burguesa estavam no ar”, dizia Georg Lukács.³³ Aquele era um território inteiramente novo para a velha fábula; fosse pelos novos conceitos de virtude, próprios do Iluminismo e distantes da superstição, e pelas adaptações que a religião teve de enfrentar diante das imposições dessa nova vida econômica; fosse pelas novas e fascinantes descobertas tecnológicas, ou talvez sobretudo pelo pendor de jovens poetas românticos a procurar na velha lenda “um titã em revolta contra um mundo malfeito,

um individualista suficientemente audacioso para desafiar a moralidade, a sociedade e a religião”.³⁴

Entre outros autores alemães que revisitaram a lenda a fim de estabelecer novos significados para o “pacto com o demônio” destaca-se o dramaturgo Gotthold Lessing (1729-1781), que teria experimentado atualizar a história, mas não teria passado de alguns capítulos que se perderam, todavia, não sem antes impressionar vivamente o jovem Goethe. Foi Lessing “quem concebeu a modificação que retirou Fausto da Idade Média e o inseriu no seio do mundo moderno”,³⁵ em um novo contexto social no qual a salvação de Fausto passava a fazer sentido e abria novas possibilidades para o enredo. O desafio de desenvolver essa variante foi assumido por Goethe. E assim começava a mais célebre, a mais rica e impactante de todas as versões da lenda de Fausto, uma obra que lhe tomaria o resto da vida.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) já estava a caminho de se tornar um grande nome da literatura alemã em 1773-75, quando afirmou ter começado seu trabalho em torno da lenda de Fausto.³⁶ Em 1774, com 25 anos, tinha publicado *Os sofrimentos do jovem Werther* com enorme sucesso. De acordo com um biógrafo, “na Alemanha, foi por um tempo o livro mais conhecido depois da Bíblia. Casos de suicídio estiveram associados a ele. Falava-se em uma ‘Febre de Werther’”.³⁷ O assunto o perseguiu durante toda a vida e foi objeto de sua famosa conversa com Napoleão, ocorrida muitos anos depois, quando Goethe já tinha sessenta anos, e dele se afirmava que era para a literatura o que Napoleão era para a política. Depois de ter dito que lera *Werther* sete vezes, uma delas, inclusive, em plena campanha do Egito, Napoleão teria observado que o fim “não era natural”. Goethe teria respondido algo como: “Eu creio que Vossa Majestade não gosta que os romances tenham fim.”

Aos vinte e poucos anos, o jovem Goethe já havia passado sérias dificuldades de saúde (uma hemorragia em 1768 o deixara entre a vida e a morte, com um longo período de convalescença) que o encorajaram a enfrentar os escritos de Paracelso (pseudônimo de Philippus von Hohenheim) e de Georg von Welling, conhecidos alquimistas, sob a orientação do médico homeopata que o tratara. Já havia completado os estudos de direito em Estrasburgo, com muitos obstáculos decorrentes de seus múltiplos interesses e de ideias muito próprias. Sua tese de doutorado em jurisprudência, cujo tema era a história eclesiástica, tinha sido recusada:

sua ideia era que a doutrina cristã não vinha diretamente de Jesus e que fora proclamada por outros em Seu nome. Foi com uma “licenciatura” que retornou a Frankfurt para iniciar sua curta carreira de advogado.

Os primeiros escritos em prosa expressavam a admiração de Goethe por Shakespeare: “Suas peças todas se desenrolam em torno do misterioso ponto que nenhum filósofo ainda discerniu e definiu, em que aquele aspecto único de nosso ser, o livre-arbítrio idealizado, colide com o curso necessário do cosmo.”³⁸ Também serviram para enunciar o movimento literário conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), expressão mais característica do pré-romantismo alemão, do qual Goethe foi um dos mais destacados expoentes. Aos 23 anos, sob influência do pai, que talvez pensasse em firmar os interesses do filho no direito, aceitou um emprego na Imperial Suprema Corte, em Wetzlar, perto de Frankfurt. Mas lá conheceu Charlotte (Lotte) Buff, namorada de um amigo, pela qual se apaixonou. O romance impossível o levou de volta a Frankfurt, em profunda melancolia; o casamento de Lotte, sobre o qual não foi comunicado, e o suicídio de outro amigo, também apaixonado pela esposa de um amigo, teriam formado o eixo principal do enredo de *Werther*.

A consagração veio cedo e merecida para esse homem extraordinário, “aquele que se tornaria o Shakespeare nacional”,³⁹ com uma produção impressionante em prosa, poesia e teatro, vasta correspondência epistolar com os maiores escritores de seu tempo, incluindo, com destaque, Friedrich Schiller (1759-1805), seu grande amigo; também fez inúmeras incursões em filosofia, ciências naturais (nos campos da botânica, anatomia comparada, meteorologia, geologia e na teoria das cores) e na vida pública, ocupando diversos cargos nas áreas de cultura, finanças, administração e minas. A partir de 1776, um tanto prematuramente, assumiu responsabilidades administrativas crescentes no ducado de Sachsen-Weimar-Eisenach, experiência que descreveu de forma singela: “Tudo se resume à ética.” Mas a manutenção de tantos afazeres retirava-lhe tempo para seus outros interesses.

Sentindo-se “um pássaro emaranhado: eu tenho asas, mas não posso usá-las”, partiu subitamente para uma longa temporada na Itália, após a qual, de volta a Weimar, reassumiu encargos mais leves, ligados à cultura e sobretudo ao teatro. Viveu o resto de sua existência em Weimar, onde morreu em 1832. Produziu muito ao longo de toda a vida, inclusive um diário, que manteve durante 52 anos, e deixou cerca de 15 mil cartas.

Eis que a lenda de Fausto veio a ter enorme impacto sobre este homem, este grande intelectual que estava na fronteira do conhecimento de seu tempo em várias atividades e era um observador especialmente equipado para compreender as transformações econômicas e políticas que ocorriam diante de seus olhos. A lenda o consumiu durante mais de sessenta anos, contados dos primeiros manuscritos à última parte da obra, publicada depois de sua morte, aos 83 anos. “Está claro”, como observa Carpeaux, “que entraram na obra todos os sentimentos, angústias, ideais, projetos, experiências do poeta, de modo que se trata de obra quase autobiográfica”.⁴⁰

Essa linguagem deve ser usada com muita cautela, sobretudo para resguardar a “distância moral” entre criador e criatura. É difícil, todavia, estabelecer qual personalidade é a mais extraordinária, se autor ou personagem, em particular quando um se projeta sobre o outro, e ambos parecem transcender fartamente o intelectual inquieto do enredo original.

Sobre Goethe, Harold Bloom lembra uma tentativa de definição por parte de Emerson: “O homem existe para a cultura; não para o que pode realizar, mas para o que pode ser através dele realizado.”⁴¹ E é de realizações que se compõe a segunda parte do *Fausto*, a menos conhecida, onde está a economia – que o herói encontra quando vai para as ruas – e na qual o intelectual adquire existência social, participa de diversos roteiros da história e, assim, estende a experiência da ansiedade pela transcendência por todas as portas abertas pela era moderna. Na elaborada interpretação de Georg Lukács, o jovem Goethe enxergou na lenda “os mais profundos problemas de uma época, vivos e palpáveis; e ao mesmo tempo viu neles os símbolos para os mais tormentosos problemas de sua própria vida e sua época. A identificação de seu destino com esta lenda, e sua interpretação pessoal dela – resultado gradual dessa identificação –, não era então uma ‘introjeção’, não era uma interpolação postiça de sua própria subjetividade no interior de um tema estranho, mas o desenvolvimento peculiar e independente de uma autoconsciência nacional, e mesmo de uma autoconsciência da humanidade”.⁴²

Fausto zero: a primeira parte

O fascinante relacionamento entre o homem e a lenda se torna mais visível quando se acompanha a composição do *Fausto* de Goethe em suas várias

etapas ao longo de muitos anos. Os primeiros manuscritos teriam sido produzidos na mesma época de *Werther*. Ao longo dos sessenta anos seguintes, o autor em diversas ocasiões reafirmou que o plano integral da construção havia se definido ou ao menos se esboçado nessa ocasião. Alguns manuscritos foram lidos, elaborados e comentados por amigos e plateias selecionadas, e um texto inicial, talvez até experimental, foi publicado posteriormente, em 1790, com o título *Fausto, um fragmento*.

Cerca de um século depois, em 1887, descobriu-se uma versão bem mais elaborada do texto, resultado da cópia feita por uma admiradora, Luise von Göchhausen, a partir de recitais na corte de Weimar em meados dos anos 1770. O historiador literário Erich Schmidt, que fez a descoberta, deu ao texto o título de *Urfaust*, ou *Fausto zero*, como na recente tradução para o português de Christine Röhrig.⁴³ O *Fausto zero*, produzido por um Goethe em torno dos 25 anos, já trazia algumas das principais novidades da versão completa da primeira parte da tragédia, que só seria publicada em 1808, conhecida como *Fausto 1*. A surpreendente e arrebatadora continuação, com diversos temas e enredos no terreno da economia, conhecida como *Fausto 2*, teria sido terminada apenas em 1831 e publicada em 1833.

Na verdade, os temas do *Fausto 2* são tão inesperados, ao menos quando se considera o enredo do *Fausto 1*, que há certa controvérsia quanto às observações do próprio autor sobre o planejamento e a integridade da obra.

No *Fausto zero*, todavia, a maior novidade relativamente a todas as versões anteriores da lenda é a introdução de uma personagem feminina, Margarida – ou Gretchen, o equivalente alemão de Guida –, mulher da aldeia, pela qual o sábio se vê seduzido. Cria-se assim uma personificação para o encanto da vida comum, vale dizer, da “força, dignidade e coesão da vida pré-moderna, e também sua estreiteza e limitação”,⁴⁴ que se veem em permanente tensão com as experiências extraordinárias proporcionadas por Mefistófeles. Segundo alega a paradigmática interpretação marxista, nada há de accidental no encaixe dessa variante, pois muitas fábulas como esta foram escritas na ocasião, retratando a “flagrante opressão de classe da burguesia e da pequena burguesia pela nobreza”, e servindo como alegoria para a “ainda insuficientemente desenvolvida revolta contra a dominação feudal”.⁴⁵

A influência de Shakespeare foi muito notada, seja pelo trágico desenrolar da história de Gretchen, seja pela semelhança às vezes explícita

entre Gretchen e Ofélia. Segundo Carpeaux, “a tragédia de Gretchen é uma peça completa, naquele estilo realista e rápido que os jovens poetas alemães, por volta de 1770, escolheram para imitar Shakespeare”.⁴⁶ Como diz Bloom, “foi uma felicidade para Goethe o fato de Shakespeare ser inglês, porque a distância linguística lhe permitiu absorvê-lo e imitá-lo sem ansiedades nocivas. *Fausto* não pode realmente ser chamado de shakespeariano, mas parodia Shakespeare quase sem cessar”.⁴⁷

Entretanto, eis aqui um enredo totalmente original, introduzido por Goethe, e que passa a se incorporar à lenda. Gretchen é a primeira moça que Fausto vê depois da evocação de Helena de Troia, e se apresenta como capricho do homem poderoso que, no entanto, requer de Mefistófeles alguns estratagemas para auxiliar na conquista. É nesse registro que foi notado um interessante paralelismo entre Gretchen e a Gabriela de Jorge Amado, ambas jovens “de ânimo despretensioso numa sociedade marcadamente tradicional e patriarcal, que se apaixonam por um homem em posição social superior”.⁴⁸

O romance com Gretchen segue seu curso, mas é entremeado pela cena da “Noite de Walpurgis”, espécie de Carnaval satânico que funciona como alegoria para a vida dissoluta que Fausto continuava a manter. Gretchen sente-se abandonada e, já grávida de Fausto, vê seu pequeno mundo voltar-se contra ela: “Gretchen é inseparável da dimensão comunal que moldou sua vida até aquele momento, ou das estruturas interconectadas de família, escola, igreja e vilarejo.”⁴⁹ Fausto volta para vê-la, mas é confrontado pelo irmão de Gretchen, Valentim, que acaba mortalmente ferido por Fausto, com a ajuda de Mefistófeles. Fausto foge, esquece o assunto, porém, um ano depois, uma visão o faz retornar, para encontrar Gretchen aprisionada à espera da execução: ela afogara o filho de sua união com Fausto e também causara a morte da própria mãe. Diante da chance de escapar, Gretchen recusa-se a fugir, ainda mais com a ajuda de Mefistófeles, pois insiste em pagar pelos seus crimes. A aurora está chegando, mas apenas na versão de 1808 as vozes celestes avisam que Gretchen está salva. Na versão anterior, a cena terminava com uma fala de Mefisto: “Ela está condenada”, restando a dúvida de se o era apenas pelos homens que se aproximam para levá-la ao patíbulo ou também pelos céus.

O novo contrato

Apesar de alguma reserva quanto ao texto do *Fausto zero*, Schiller teria sido um dos muitos a incentivar Goethe a avançar em novas direções para a lenda: “Confesso que o que li até agora é apenas o torso de Hércules”, escreveu a Goethe em 1794.⁵⁰ Não antes de 1797, Goethe responderia: decidira “retornar ao Fausto, [e], mesmo que não seja capaz de completá-lo, eu tentarei pelo menos avançar, ao separar o que já foi publicado e dispor em grandes blocos o que já foi escrito ou incluído, preparando assim a execução do plano que é basicamente ainda um esboço”.

Logo em seguida Goethe teria escrito a “Dedicatória” e o “Prelúdio para o palco”, e teria trabalhado no manuscrito de forma intermitente ao longo de sua correspondência com Schiller. Apenas em 1806 teria completado o texto do *Fausto 1*, inclusive com o “Prólogo no céu”, no qual, à semelhança do Livro de Jó, o Altíssimo, alguns anjos e Mefistófeles fazem uma aposta acerca da alma de Fausto. Mais adiante, esse novo entendimento tem consequências muito importantes sobre os termos do contrato afinal celebrado entre Fausto e Mefistófeles: ao contrário das versões anteriores da lenda, no *Fausto 1* não há mais um prazo de validade fixado em 24 anos para a liquidação do pacto; o novo arranjo tinha extensão indeterminada, e o pacto seria consumado apenas e tão somente quando o próprio Fausto admitisse que havia chegado ao clímax de sua experiência terrena, com as seguintes palavras:

FAUSTO:

E sem dó nem mora!

Se vier um dia em que ao momento

Disser: Oh, para! és tão formoso!

Então algema-me a contento,

Então pereço venturoso!

Repique o sino derradeiro,

A teu serviço ponhas fim,

Pare a hora então, caia o ponteiro,

O Tempo acabe para mim!

A mudança é de fundamental importância, como observará Binswanger em seu livro, pois agora a métrica do contrato passa a ser a intensidade da experiência, determinada por iniciativa de Fausto. A dinâmica da trama se modifica de forma radical, e talvez aí, nessa nova cláusula, Fausto tenha enredado Mefistófeles. Pois o que virá a seguir, sobretudo no *Fausto 2*, o

envolvimento de Fausto com a experiência da modernidade, traz implícita uma “não saciedade”; ou ainda uma “proibição fáustica de deter-se, a negação de tudo o que existe no aqui e agora, da realidade momentânea, e o seu almejo insaciável pelo ainda não existente, por aquilo que não possuí”,⁵¹ de tal sorte que Fausto, por definição, *jamais estará satisfeito*.

Se isso já estava esboçado no *Fausto 1*, na segunda parte fica ainda mais evidente diante do envolvimento do herói em dramas econômicos e sociais, ou seja, em processos históricos dificilmente sujeitos a apoteoses, conclusões ou estados de clímax. É nessa linha que se deve entender a resposta de Fausto quando Gretchen lhe dirige uma “contudente pergunta”⁵² sobre suas crenças religiosas:

FAUSTO:

Disso enche o coração, até o extremo
E quando transbordar de um êxtase supremo,
Então nomeia-o como queiras,
Ventura! amor! coração! Deus!
Não tenho nome para tal!
O sentimento é tudo;
Nome é vapor e som,
Nublando ardor celeste.

Ora, se a intensidade da experiência significa a comunhão com Deus, o contrato se torna inexecutável para Mefistófeles, pois, ao assinalar o clímax com as palavras combinadas, Fausto *estará junto a Deus*, e não mais poderá ser chamado a cumprir sua parte no acordo. O sinalagma do contrato estaria rompido irremediavelmente, e Mefistófeles já estaria vencido na partida, mercê de um artifício contratual. Para reforçar a ideia de que mesmo pactos transcendentais estão sujeitos às chicanas jurídicas, Pietro Citati nota que, além do mais, no quinto ato da segunda parte, ao morrer, Fausto menciona as palavras fatais do pacto *no condicional*, de tal sorte que “assim Deus se divertiu em derrotar Mefistófeles justamente *no terreno dele*: o da palavra e da lei”;⁵³ tal como o fez Pórcia ao resgatar Antônio das garras de Shylock, no *Mercador de Veneza*, com um estratagema jurídico malicioso, porém animado por um propósito nobre e justo, a mágica própria dos advogados usada para o bem. Mefistófeles mesmo, em monólogo diante de Fausto já morto, no final do *Fausto 2*, queixa-se da sua profissão, evocando “o velho motivo do demônio enganado”:⁵⁴

MEFISTÓFELES:

É que, para nós, tudo vai mal!

Direito antigo, uso tradicional,

Não pode mais fiar-se a gente em nada.

Na exuberante tradução de Haroldo de Campos:

Tudo parece torto e contrafeito,

Usos e costumes, o velho direito!

Em nada mais se pode confiar.⁵⁵

Como observa Citati, “na ímpia Idade Moderna, que Mefistófeles, talvez por cálculo, talvez por leviandade, contribuiu para criar, tudo vai mal para ele. Sem fé na palavra dada, Deus ocupa muitíssimos territórios que pertencem ao diabo e instala-se como senhor entre os germes do ar, da água e da terra, abençoando o demoníaco devir do Universo. Com mil astúcias e mentiras, os mensageiros do céu arrancam do diabo as almas pecadoras que lhe pertencem por direito”.⁵⁶

Bloom reforça essa impressão: “Sem se arrepender, sem ser perdoado, após uma vida inteira de ligação com o diabo, eleva-se para a salvação instantânea, como compete a um nome que significa ‘o favorecido’. É injusto, certamente não católico e não cristão em qualquer sentido ortodoxo.”⁵⁷ Marcus Mazzari, em seu comentário sobre o *Fausto 2*, lembra que “apontamentos e esboços deixados por Goethe revelam sua intenção original de concluir a tragédia com o ‘Epílogo no céu’, motivado por uma espécie de recurso impetrado por Mefisto contra a ação pretensamente ilícita dos Anjos ao arrebatá-lo a alma de Fausto. Nesse epílogo, a sentença final sobre tal litígio metafísico não seria mais proferida pelo ‘Altíssimo’, mas por Cristo, na condição de regente do império celeste”.⁵⁸ O velho advogado não havia esquecido o seu ofício.

De toda forma, com a nova redação do pacto empreendida ainda em 1808, o caminho para a salvação *se confunde* com o êxtase supremo. De tal sorte que, na continuação da história, a lógica narrativa demandará o estabelecimento de uma associação entre o clímax, vale dizer, o “gatilho” do pacto, e algum ato, conduta, obra ou realização de natureza sublime. O enredo da primeira parte da tragédia já havia demonstrado que prazeres espúrios não dariam a Fausto impulso suficiente para que ele pronunciasse as palavras mágicas. “A ambição selvagem e inquieta de Fausto pelo

absoluto frustra a arte de sedução de Mefisto, e o círculo de prazeres sensuais é logo percorrido sem aprisionar Fausto.”⁵⁹ Mas que atos meritórios Fausto poderia executar *com a ajuda de Mefisto* e que o levariam, no final da tragédia, ao êxtase e ao reino dos céus? Que novo itinerário nos apresentaria Goethe?

Este era o desafio que o *Fausto 1* deixava para depois, para a segunda parte, cujo enredo Goethe levaria mais vinte anos para compor.

Vale notar que, a despeito dessas conjecturas – embora o próprio título do *Fausto 1* já sugerisse, de forma bem direta, “primeira parte da tragédia” –, e também do fato de que, no final, Gretchen era salva, mas o destino da alma de Fausto ficava indeterminado, a obra parcial em si já era uma extraordinária realização e não parecia incompleta aos olhos de muitos. Goethe pode ter encorajado a impressão de que a obra estava acabada ou destinada a permanecer incompleta, ao afastar-se do assunto pelos vinte anos que se seguiram. O *Fausto 1* teve esplendorosa recepção de público e crítica, e, com essa nova versão, a lenda ganhava nova e interessante coloração, em harmonia com os dramas de sua época, inclusive com certo deslocamento no tocante à figura do herói.

Segundo relatos, “as primeiras produções, encenadas em diversos teatros alemães para homenagear os oitenta anos do autor, foram interrompidas pelo aplauso entusiasmado de estudantes em resposta aos comentários cáusticos de Mefisto sobre a ganância da Igreja e a inépcia dos políticos”.⁶⁰ Não obstante, *ex post facto*, há os que advogam que havia “absoluta necessidade, tanto do ponto de vista ideológico como do artístico”,⁶¹ de uma continuação; mas talvez em maior quantidade estejam os que preferem simplesmente ignorar o *Fausto 2*, ou tomar a continuação como um apêndice repleto de delírios que nada acrescentam ou simplesmente desviam o leitor para temas distantes do enredo original.

O fato é que, no fim da vida, o poeta, tanto quanto o próprio Fausto, “parecia dividido entre a vida interior e a exterior”,⁶² estando aí a grande fronteira que foi transposta e percorrida de forma magistral na continuação. Como anota Marcus Mazzari, “a importância que o velho poeta atribuía às questões financeiras, ao impacto político e mesmo ético-moral de medidas econômicas (assim como das inevitáveis crises) sobre as sociedades modernas encontrou expressão no *Fausto 2* e no romance *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*”. Deste último sublinha um trecho sempre lembrado nesse contexto: “Querer abafar as forças éticas hoje é tão

impossível quanto abafar a máquina a vapor; a vitalidade do comércio, o farfalhar veloz do papel-moeda, o engrossar das dívidas para saldar dívidas, tudo isso são os elementos descomunais com que atualmente o jovem se vê confrontado.”⁶³

Portanto, depois de 1808, ou mais precisamente após reescrito e ampliado o enredo original, a tarefa de expandir a lenda parecia impossível; sobretudo ante a extensão da temática ou os novos dilemas inerentes ao vendaval de transformações que se aceleravam no terreno da economia e da moeda, bem como no domínio da política e da guerra, em especial no imaginário decorrente do casamento entre ciência e produção. Eckermann diria em 1825: “Considero mais exequível terminar a catedral de Colônia do que continuar o *Fausto* no espírito de Goethe.”⁶⁴ Mas foi nessa ocasião que Goethe teria retornado à prancheta onde descansavam seus planos para a segunda parte da tragédia.

Um pouco depois, em dezembro de 1829, já completada a primeira cena do segundo ato, Goethe diria a Eckermann: “Por ser tão antiga a concepção, e eu há cinquenta anos meditar sobre o assunto, acumulou-se a tal ponto o material acessório que agora é muito difícil separá-lo e selecioná-lo. A ficção de toda a segunda parte é realmente vetusta ... Escrevê-la somente agora, *depois de ter chegado à maior clareza acerca dos acontecimentos mundiais*, pode ser vantajoso para o caso. Por mim, é como se em minha juventude tivesse possuído muito dinheiro em moedas de cobre e prata, cujo valor no correr da vida fosse sempre aumentando, tanto que, por fim, aquelas moedas se tivessem transformado em ouro.”⁶⁵

Com estes termos de referência, a saga de Fausto nessa segunda parte não é mais, portanto, a de um intelectual fechado em seu gabinete gótico a buscar a transcendência por meio de uma experiência individual isolada. Ela é a de um ator decisivo nos grandes teatros da história, um partícipe influente da experiência humana vista no contexto social, compreendendo os negócios públicos, monetários, militares, referentes à colonização e ao desenvolvimento, ou seja, dos grandes dramas sociais da época de Goethe. Como ele mesmo relata, numa carta de fevereiro de 1831: “A primeira parte é quase inteiramente subjetiva. Tudo adveio, aí, de um indivíduo mais perturbado e apaixonado, num estado de semiobscuridade que até pode fazer bem aos homens. Mas, na segunda parte, quase nada é subjetivo; aqui aparece um mundo mais elevado, mais amplo e luminoso, menos

apaixonado; quem não tiver se movimentado um pouco por conta própria e vivido alguma coisa não saberá o que fazer com ela.”⁶⁶

Nessa linha, a propósito da transição do micro para o macrocosmo, ou da vida interior do erudito ensimesmado para as realizações de um agente do progresso, Marshall Berman observa que “uma das ideias mais originais e frutíferas do *Fausto* de Goethe diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do *autodesenvolvimento* e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento *econômico*”. Em ambas, “o desenvolvimento que [Fausto] inicia – intelectual, moral, econômico, social – representa um altíssimo custo para o ser humano. Este é o sentido da relação de Fausto com o diabo: os poderes humanos só podem se desenvolver por meio daquilo que Marx chama de ‘os poderes ocultos’, negras e aterradoras energias que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano. O *Fausto* de Goethe é a primeira e a melhor *tragédia do desenvolvimento*”.⁶⁷

Embora esse enredo se desenrole apenas no *Fausto 2*, é notável que seus fundamentos estejam delineados no *Fausto 1*, justamente nas cenas iniciais, no gabinete onde Fausto tem o primeiro contato com Mefistófeles, não mais sob a forma de um cão negro. Este se apresenta com uma interessante sucessão de paradoxos:

MEFISTÓFELES:

Sou parte da Energia

Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria.

A propósito dessas passagens, Berman observa: “Assim como a força e a ação de Deus são cosmicamente destrutivas, a concupiscência demoníaca pela destruição vem a ser criativa. Somente se trabalhar com esses poderes destrutivos Fausto será capaz de criar alguma coisa no mundo: de fato, só trabalhando com o mal, não desejando ‘nada além do mal’, é que ele pode terminar ao lado de Deus, ‘criando o bem’. O caminho para o paraíso é pavimentado de más intenções.”⁶⁸

Na mesma linha, como observa Rolf-Peter Janz, “o mal, aqui, é o nome do preço que tem de ser pago para que se dê ímpeto ao processo de civilização”.⁶⁹ Qualquer semelhança com a famosa observação de Adam Smith sobre o fato de egoísmo e autointeresse serem a mola mestra da prosperidade das nações – e, de forma mais contundente, com a expressão schumpeteriana “destruição criadora”, sinônimo de progresso, paradigma

do desenvolvimento econômico, o enunciado para o lado negro da criação que, em nossos dias, já está reduzida a um clichê nos debates econômicos – *não é mera coincidência*.

Em julho de 1831, terminado seu trabalho no *Fausto 2*, Goethe escreveu para seu amigo Heinrich Meyer: “Por um longo tempo eu soube o que e até como eu queria que ficasse [a continuação da tragédia], e por muitos anos carreguei-a comigo como se fosse meu conto de fadas particular, executando de tempos em tempos apenas aquelas cenas que me interessassem. A segunda parte não deveria ser fragmentária como a primeira. Nesse aspecto, a razão pode estar em mais de um lugar, como se poderá ver a partir dos textos que foram publicados. No fim das contas, tomei a drástica decisão de colocar as coisas todas juntas, de modo a se tornarem disponíveis para o escrutínio das mentes educadas. ... A peça completa está diante de mim, e eu tenho apenas pequenos detalhes a corrigir. Nesse formato, irei selá-la, e então ela se somará ao valor de meus trabalhos póstumos. Se contém problemas suficientes – como possuem a história do mundo e da humanidade –, posto que a cada novo problema resolvido um novo vem ocupar o seu lugar, então agradará a todos que podem entender um gesto, uma alusão ou uma vereda gentil.”⁷⁰

Um mês depois o manuscrito estava efetivamente selado e destinado a ser publicado somente após a morte de Goethe. *Fausto, a segunda parte da tragédia em cinco atos* foi publicada em 1833, no primeiro volume de suas obras póstumas.

Fausto 2: o enredo da era moderna

A continuação da tragédia começa com um Fausto contemplativo numa “região amena”, um prado florido como os do *Fausto 1*, porém, agora auxiliado por Ariel, o espírito etéreo que aparece em *A tempestade* de Shakespeare, comandando elfos que lhe ajudam a suprimir qualquer amargura e remorso que possa ter remanescido do *Fausto 1*, em geral, e pelo destino de Gretchen, em particular. A imagem de um majestoso arco-íris encerra essa transição do “pequeno mundo” da primeira parte da tragédia para os dramas históricos da segunda. De acordo com seus escritos sobre a teoria das cores, Goethe acreditava que o arco-íris não era a refração da luz, tal como preconizado por Newton, mas um casamento entre luz e

matéria, um prelúdio para o que passa a descrever a seguir: “a união do imaterial (luz/imaginação) e do material (partículas de água/tesouros enterrados)”,⁷¹ nada menos que a invenção do papel-moeda.

A ação se desloca imediatamente para a sala do trono, no Palatinado Imperial, onde as autoridades, diante do Imperador, até o Astrólogo e o Bobo, fornecem um quadro sombrio das finanças e dos negócios do reino, inclusive com a disseminação da corrupção. Como diz o Chanceler:

O CHANCELER:

Quem contemplar, deste imperial degrau,
O vasto reino, julga-o um sonho mau
Em que o monstruoso dúbios monstros gera,
Onde o ilegal em legal forma impera,
E em volta de um mundo de erros prolifera.

Mefisto insinua-se na conversa, fazendo-se passar pelo Bobo, e, já à esquerda do soberano, alternando tiradas espirituosas e lisonjas, logo assume o papel de proponente de um plano econômico instigante que envolve os tesouros enterrados por todo o reino, que por direito pertencem ao Imperador. Ele sopra ao Astrólogo uma cosmologia recheada de imagens alquímicas, que Binswanger destrinçará amplamente em seu texto, ante o assombro geral e murmúrios desconfiados, sugerindo uma construção sedutora que se assemelha, em seus efeitos, à da pedra filosofal.

A cena se encerra com o Imperador dando início aos festejos do Carnaval. Seguem-se os desfiles repletos de signos e alegorias próprios das festas populares, que Goethe conheceu na Itália e nos espetáculos que organizou em Weimar, cujos ritos e máscaras são ricas representações das sociedades onde têm lugar. Opera-se uma apoteose de des-hierarquização e dessacralização,⁷² com Fausto como Plutão, o deus do subsolo e das minas, ou como Mancebo-Guia, e o Imperador, no fim, como grande Pã, divindade mitológica adorada pelos pastores e acompanhada por um séquito de Gnomos, um dos quais é o Chanceler.

Durante o Carnaval sucedem-se pequenas farsas sobre valores reais e ilusórios, por exemplo, quando o Mancebo-Guia, que representa a poesia e a extravagância, distribui aos presentes joias que se transformam em besouros e borboletas, e nem sequer como ornamentos prestam. Binswanger e outros veem aqui a defesa de uma teoria do valor de natureza subjetiva, movida pela fantasia, pela moda e pelo consumo frívolo, a teoria dominante

em nossos dias, em oposição à ideia de *valor trabalho*, teoria na época associada a Adam Smith, e assim estabelecendo, em última instância, um elo entre Eros e a economia.⁷³

Na manhã seguinte corre a notícia de que a crise econômica está terminada e que o reino exulta em súbita prosperidade. Todos os problemas foram aparentemente resolvidos, e o milagre parece ter sido perpetrado pelas emissões de papel-moeda: “rápidas e festivas como raios de primavera, essas levíssimas folhas de papel espalham-se pelo império e difundem onde quer que seja uma agitação de vida e alegria.”⁷⁴ Binswanger nota aqui uma referência que pertence a Adam Smith – as “asas labirínticas do papel-moeda”.⁷⁵ E há também, nesse mesmo momento, uma alusão à movimentação de “açougueiro, cervejeiro e padeiro”, o que configura muito claramente uma preciosa citação à famosa passagem de Adam Smith: “Não é pela benevolência do açougueiro, cervejeiro ou padeiro que podemos esperar nosso jantar, mas pela consideração que eles têm pelo seu próprio interesse. Não apelamos para sua humanidade, mas para seu egoísmo, e nunca lhes falamos sobre nossas necessidades, mas das vantagens que terão.”⁷⁶

Fica evidente que ao poeta não escapou a mensagem, nesse contexto, mefistofélica, mas que a partir daí se tornaria uma sabedoria plenamente aceita, segundo a qual o egoísmo havia se tornado o centro conceitual da economia de mercado moderna, em lugar da solidariedade.

Chamado pelo Imperador a explicar as causas da reviravolta positiva na economia, o Chanceler, menos entusiasmado que as demais autoridades, relata:

O CHANCELER (*aproxima-se lentamente*):

Que em sua velhice outro dom não requer. –

Ouvi, vede o fatídico folheto,

Que todo o mal transforma em bem concreto.

(*Lê.*) “Saiba o país para os devidos fins

Este bilhete vale mil florins.

Garante a sua soma real o vulto

Do tesouro imperial no solo oculto.

Dele se extrai logo a riqueza imensa

Com que o valor do papel se compensa.”

O IMPERADOR:

Fraude tremenda! atrevem-se a exhibir-ma!

Quem alterou a nossa imperial firma?
Como é que impune crime tal ficou?

O TESOUREIRO:

Lembra-te! foste tu quem o assinou;

Eras o grande Pã. De noite foi;

O Chanceler te interpelou:

“Constrói, Altíssimo, estreando um prazer novo,

Com uma penada o bem-estar do povo.”

Firmaste-o. Logo após foi rubricado,

Por magos aos milhões multiplicado.

E assim, um soberano bêbado ou seduzido pelos conselhos de um demônio disfarçado de bobo, ou de economista, nas últimas horas de uma noite de Carnaval, produz uma das maiores e mais importantes inovações institucionais da história universal. Na aguda observação de Pietro Citati: “Nem o Imperador, nem seu Chanceler, nem o Tesoureiro entendem que, nesse momento, debaixo de seus olhos maravilhados, está acontecendo algo que mudará para sempre a história dos homens. A partir daquela manhã, o ouro brilhante como o Sol, vermelho como o sangue, ardente como o fogo, fecundo como o sêmen; o ouro, emblema de Apolo, dos príncipes e dos poetas, dos avaros e alquimistas, deixa de ser o símbolo universal da riqueza, a balança que mede nossos desejos e nossas necessidades. Uma mísera folha de papel com a assinatura de um imperador, de um rei, de um ministro ou de um banqueiro o substitui.”⁷⁷

Eckermann relata que Goethe apresentou-lhe a cena do papel-moeda em 27 de dezembro de 1831: “Enquanto Goethe lia a magnífica cena, comprazia-me a ideia magistral de atribuir a Mefistófeles a origem do papel-moeda, perpetuando o assunto capital do momento. Apenas terminada a leitura, o filho de Goethe entrou e sentou-se a nosso lado. ... Da cena, ... nada lhe dissemos; ele próprio, porém, logo começou a falar sobre as notas do Tesouro prussiano que estavam sendo pagas acima de seu valor. Enquanto o jovem assim discorria, nos entreolhamos sorrindo significativamente.”

Três dias mais tarde, segundo o relato de Eckermann, “depois do almoço, [Goethe] leu-me a cena imediata. ‘Depois que na corte viram-se com dinheiro’, continuou, ‘trataram de se divertir.’”⁷⁸

Deslumbrado, e crendo que seus assessores econômicos são capazes de qualquer magia (fenômeno nada incomum em soberanos que protagonizaram episódios da espécie), o Imperador solicita a Fausto e a Mefisto, em seguida, que produzam uma evocação de Helena de Troia. “Rico tornamo-lo primeiro, temos de agora diverti-lo”, diz Mefisto, que lança um desafio para Fausto:

MEFISTO:

Crês que de Helena a evocação se plasma
Sem mais, como o papel-moeda fantasma.

Como, então, poderão perpetrar essa magia? Mefisto, parecendo mais diabolicamente humano do que nunca, reluta em revelar “um segredo arcano”, mas conta que a proeza pode ser realizada apenas com o auxílio das Mães, “deusas ignoradas”. Para chegar a elas, fornece uma misteriosa chave a Fausto.

Conforme observa Marcus Mazzari, “o que Goethe tinha em mente com esse reino das Mães permanece até hoje um enigma para os leitores da tragédia”.⁷⁹ Perguntado, Goethe teria dito a Eckermann que Plutarco mencionava as Mães como divindades, e nada mais, evasivo como o próprio Fausto no texto da tragédia. Marc Shell especula se essas Mães não seriam uma alusão às “mães” (*mères*) no sistema de emissão de moeda inventado por John Law, no âmbito do qual as velhas ações da Companhia do Ocidente, ou do Mississippi, eram chamadas de *mères* pois conferiam a seus detentores “direitos de subscrição” de mais ações, chamadas *filles*, todas, em essência, ficções financeiras – ou fantasmas, na linguagem goethiana. Fantasmas que servem para evocar outros fantasmas, fantasias que se convertem em símbolos ricos em representações, adquirindo assim valor subjetivo que se materializa pela fé e a confiança.⁸⁰

A provocativa hipótese de Shell parece tão boa quanto qualquer outra explicação. A tendência entre os estudiosos parece ser de que se trata de uma invenção do próprio poeta buscando recriar a atmosfera das performances de Cagliostro, pseudônimo de Giuseppe Balsamo (1743-1795), famoso ilusionista e/ou vigarista cuja história Goethe conhecera bem durante sua longa viagem à Itália.⁸¹ Na cena que se desenrola a seguir, Fausto retorna do reino das Mães com um “tripé ardente” que funcionaria adaptado a uma “lanterna mágica”, aparelho conhecido como “câmara lúcida”, muito popular no início do século XIX. Consistia num prisma

acoplado a lentes, permitindo que uma imagem se projetasse sobre uma superfície de papel, para o propósito de serem obtidas imagens praticamente “fotográficas” dos objetos a serem pintados.

A extensa pesquisa (2001) que David Hockney, o mago dos polaroides, fez sobre o uso desse aparelho por vasta quantidade de grandes mestres da pintura, sobretudo no fim do século XVIII, bem como sobre suas potencialidades, faz crer que a conjectura de Mazzari sobre uma interpretação “realista”⁸² dessa cena é bastante procedente. Peter Stein, diretor da encenação do *Fausto* integral realizada em Hanôver, lançou mão da mesma tecnologia nesta e em outras cenas de evocação: “Foi divertido, diz ele, explorar até onde poderíamos ir com as tecnologias que estariam disponíveis para o próprio Goethe.”⁸³

Fausto e Mefisto obtiveram, portanto, este “segredo” do mundo das artes plásticas, e com ele projetaram imagens de Helena e Páris sobre “densos vapores”, criando assim a ilusão de um espectro. Porém, no decorrer da pantomima, Fausto descontrola-se diante de Helena, e Mefisto repreende:

MEFISTO:

Controla-te, homem, do papel não saias!

Mas, tal como Pigmalião apaixonado pela sua escultura de Afrodite, Fausto arrebatado o vulto, destruindo a encenação. Mefisto carrega Fausto para fora do palácio reclamando:

MEFISTO:

Meter-se com malucos dessa laia,

Faz com que ao próprio diabo errado saia.

E assim a aparição de Helena, que nada tem de mágica, resulta em uma pequena comédia bufa, após a qual termina o primeiro ato.

A interpretação de Harold Bloom para o episódio é ousada: a chave que Mefisto oferece a Fausto “é demasiado fálica”; eis que, no dizer de Fausto, “cresce ela em minha mão, reluz, cintila”; “a ‘grande empresa’ da mística descida [ao reino das Mães] é palpavelmente uma masturbação, heroica na prolongação e altamente poética no resultado, a visão do estupro inicial de Helena por Páris”. Com efeito, a masturbação é uma imagem recorrente nas duas partes da tragédia, em especial quando se trata de delimitar o território

do sonho. No *Fausto 1*, na cena “Floresta e gruta”, Mefisto interrompe o pecado solitário de Fausto instando-o a procurar os prazeres reais, pois Gretchen o espera. Mefistófeles patrocina deste modo, segundo diz Bloom, “um avanço simplesmente irônico”; mas, em contraste, no *Fausto 2*, observa-se “uma derrota humana, [no] fato de Fausto ser devolvido ao autoerotismo ... por sua projetada união com a ectoplásmica Helena”.⁸⁴ O segundo e o terceiro atos têm lugar nesse plano da imaginação, um delírio, ou vários, que dura 3.474 versos (o *Fausto 1* inteiro tinha cerca de 4.600). Helena seria apenas uma, embora seguramente a principal, entre muitas distrações nesse trajeto.

Após a fuga do palácio, a ação retorna, no segundo ato, ao acanhado gabinete gótico onde teve início o *Fausto 1*. Ali, Wagner, assistente de Fausto, agora renomado alquimista, está prestes a consumir seu maior feito, a criação de um ser humano artificial, o Homúnculo, personagem de significação muito debatida. Sucessor e oposto de Frankenstein, e também um indicativo do anseio pelo “controle sobre a ‘origem’ da vida e de todos os seres”, o Homúnculo, de acordo com Bloom,⁸⁵ é uma “chama de consciência não encarnada”; ademais, “infinitamente bem-humorado e divertido, tem o defeito trágico de ansiar por amor, o que provocará sua desesperada autodestruição”. É ele quem propõe, lendo os sonhos de Fausto, que sigam para a Antiguidade, para “uma celebração eufórica do Eros da natureza”,⁸⁶ episódio narrado na cena “Noite de Walpurgis clássica”, variante do mesmo evento ocorrido no *Fausto 1*, evento satânico orgiástico que agora se passava na Grécia Antiga.

O evento é composto de extenso e elaborado desfile carnavalizado de personagens mitológicos, interagindo de forma surpreendente com os turistas alemães, incluindo um curioso diálogo entre o Homúnculo e os filósofos pré-socráticos Tales e Anaxágoras, que debatem suas teorias sobre a essência e a origem da vida, sem que daí o pequeno homem retire qualquer conselho a respeito de sua condição. Depois de tantas aventuras, e já cansado de sua existência encarcerada, o Homúnculo, no “clímax masturbatório da busca erótica, ... salta e expira aos pés de Galateia”, como se de Eros representasse a vitória sobre o “intelecto humano desligado”.⁸⁷

No terceiro ato, o velho poeta procura outra correspondência com a primeira tragédia, novamente em torno de Helena, e de forma ainda mais ousada. Desta vez, é Fausto quem viaja a Esparta: seu castelo medieval, ali estranhamente localizado, serve de refúgio para Helena, com quem passa a

viver. E desse momento de plenitude, que poderia fazer Fausto pronunciar as palavras fatais do pacto – não se tratasse de sonho –, resulta um filho, chamado Eufórion, figura alegórica a representar o casamento entre a ciência e a beleza, ou “a união entre Helena, nobre representante da Antiguidade clássica, e Fausto, que encarna o passado medieval alemão, tão cultuado pelos românticos”.⁸⁸ Seu desaparecimento a seguir, com saltos muito elevados, parece evocar os sentimentos do poeta quanto a Lord Byron, a quem definia como “o maior talento do século” e cuja morte em Missolonghi, na Grécia, em 1824, na guerra contra os turcos, “consolidou para Goethe a ideia de erigir-lhe um monumento justamente na parte do *Fausto* que se desenrola na Grécia”.⁸⁹

O terceiro ato, que havia circulado em 1827 com o título de *Helena: fantasmagoria clássico-romântica*, pode ser visto como um “Carnaval classicista”, como descreve Carpeaux,⁹⁰ e resulta do uso, por Goethe, de material que “não cabia em outra parte; espécie de depósito de fragmentos, esboços, poesia experimental”, cujo resultado “não valia muito a pena”. Bloom é mais positivo: “Goethe confirma seu lugar no cânone literário acrescentando mais estranheza à beleza.”⁹¹

Passados os delírios carnavalescos, a história recomeça, no quarto ato, numa alta região montanhosa, retomando o veio histórico e social interrompido desde o desfecho ainda não revelado do episódio do papel-moeda. O céu está nublado, o mar revolto, prenúncio de tempestade, e Fausto e Mefisto refletem sobre o panorama abaixo deles usando como alegoria a querela entre os defensores da origem vulcânica das montanhas e os “netunistas”, que acreditavam na lenta sedimentação de um oceano primordial. Parece um tanto forçada, como argumenta Carpeaux,⁹² essa “discussão versificada de questões geológicas”, contendas da época que não deixaram vestígios, mas que servem como paródia para os olhares sobre a história dos homens, também sujeita a movimentos tectônicos opostos, e percepções de relevância discutível. Esta é uma de diversas ocasiões em que o velho poeta satiriza os acadêmicos.

Na passagem central do quarto ato, Fausto observa a vastidão e a força do oceano e mostra-se revoltado:

FAUSTO:

Impera onda após onda, agigantada!

Para trás voltas e não realizou nada.

Energia desperdiçada, este era o mote para a apologia da iniciativa do homem ao domínio sobre a natureza:

FAUSTO:

Por conquistar o gozo soberano
De dominar, eu, o orgulhoso oceano,
De ao lençol áqueo impor nova barreira,
E ao longe, em si, repelir-lhe a fronteira.

Mas a reflexão é interrompida pelos barulhos da guerra civil pela qual o Anti-Imperador procura dominar o reino que teria se convulsionado depois do episódio inflacionário, à semelhança do que se passou com a França depois dos *assignats*. Quem seria o objeto da alegoria? Qual deles era Napoleão? Mas o Anti-Imperador é derrotado graças às tecnologias ou aos estratagemas de batalha urdidos por Mefistófeles. A restauração da velha ordem resulta em generosa distribuição de terras para o Arcebispo, retratado em tons muito críticos, e também para Fausto, que recebe uma imensa região costeira, a “região aberta”, onde se passará o quinto e derradeiro ato do drama, o cerne da chamada tragédia do colonizador.

Um Fausto já envelhecido se vê inteiramente consumido por extensas obras de drenagem e construção de canais, e de “criação de terras” subtraídas ao oceano, uma “metáfora para a decididamente artificial produção de riquezas ‘naturais’”,⁹³ possivelmente empreitada tão falsa quanto a de criar “ouro artificial” com papel-moeda. Simultaneamente, Fausto e Mefisto organizam um porto, uma frota e um comércio; a “região aberta” é o lócus da trindade “guerra, comércio e pirataria”, portanto, nada menos que um polo de desenvolvimento econômico.

Em seu titânico esforço, o colonizador-empreendedor vê seu gigantesco projeto momentaneamente interrompido pela presença de dois anciãos, Filêmon e Baucis, cujo pequeno pedaço de terra está no caminho por onde devem passar os ambiciosos planos de desenvolvimento. Filêmon e Baucis são figuras mitológicas, um casal que os deuses resolveram salvar do dilúvio, mas que, nesse contexto, terão seu papel invertido. Mefisto, tal como grileiro cercado de capangas, se encarrega de liquidá-los, queimando choupana, capela e tílias, provocando uma irritação apenas momentânea em Fausto: “quis troca, não quis morte e assalto.” Mas, ato contínuo, naquelas terras mandou construir um belvedere para que os viajantes se maravilhassem ou se aterrorizassem, como o peregrino que retornasse à

região depois de anos e a visse totalmente transformada, com a imensa obra realizada pelo empresário. Na cena seguinte, “Meia-noite”, a tragédia se aproxima do fim; figuras alegóricas para Penúria, Insolvência (Culpa), Privação e Apreensão preparam a morte do grande empreendedor. Apenas a Apreensão consegue entrar no palácio de Fausto, e o torna cego, o que, todavia, de modo algum lhe entorpece o ímpeto:

FAUSTO:

A noite cai mais profundamente fundo
Mas no íntimo me fulge ardente luz,
Corro a pôr termo ao meu labor fecundo.

O empreendedor cego prossegue sua marcha sem hesitação, mas não percebe que os Lêmures (figuras mitológicas, espectros de mortos, arautos de morte próxima), convocados por Mefisto para fazer escavações próximas ao palácio de Fausto, estão cavando sua sepultura. Julga que prosseguem sua obra abrindo novos canais. E assim, no último monólogo, acreditando que mais um pântano é drenado, Fausto se declara realizado:

FAUSTO:

À liberdade e à vida só faz jus,
Quem tem de conquistá-la diariamente,
E assim, passam em luta e em destemor,
Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.
Quisera eu ver tal povoamento novo,
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
Sim, ao Momento então diria:
Oh! para enfim – és tão formoso!
Jamais perecerá, de minha térrea via,
Este vestígio portentoso!

Cai morto o centenário Fausto, e Mefisto inicia o debate com as forças celestes sobre a execução do pacto. As portas do inferno se abrem, mas sem perda de tempo os anjos elevam-se aos céus carregando a alma do empresário redimido. Mefisto primeiro se mostra atordoado com os anjos, o “infeliz diabo perde o autocontrole e é vencido por um desejo, divinamente induzido, pelas nádegas dos anjos meninos”.⁹⁴ O velho poeta faz o próprio diabo desnortear-se numa volúpia sensual:

MEFISTO:

Meu corpo todo em brasas se tortura
Mal sinto, já, da nuca a incandescência.

No momento seguinte, já recomposto, lamenta-se:

MEFISTO:

A alma sem-par, que se me penhorara:
Raptaram-na, com sutil contrabando
E para dar queixa agora, aonde, a quem me dirijo?
De quem meu bom direito exijo?

Na última cena desfilam diversos personagens da hierarquia do reino dos céus, louvando o recém-chegado, incluindo uma das penitentes, outrora chamada Gretchen. Fausto estava salvo. “É Oscar Wilde de algum modo escrevendo antecipadamente essa conclusão”, pergunta Bloom, “ou é tudo isso a blasfêmia final de Goethe, sua afronta última às sensibilidades normativas?”⁹⁵ O fato é que a salvação do empreendedor parece tão natural e predeterminada que aqui se observa mais uma antecipação: a tragédia se tornou farsa.

* Economista, professor da PUC-Rio, ex-presidente do Banco Central (1997-99) e sócio fundador da Rio Bravo Investimentos.

¹ Bloom, 1995, p.217.

² Ibid., p.207.

³ Carpeaux, 1970, p.XXII.

⁴ Schulte et al., 2011, p.XI, grifos meus.

⁵ Darity Jr., 1999; Daly, 1996.

⁶ Rosenthal, 2010, p.301.

⁷ Smeed, 1975, p.231.

⁸ A expressão é de Heine, apud Smeed, 1975, p.8.

⁹ Brunel, 2000, p.337.

¹⁰ Lohmüller, 2010, p.451.

¹¹ Ibid., p.452.

¹² Ibid., p.456.

¹³ Mann, 1961, p.6.

¹⁴ Ibid., p.30.

¹⁵ Apud Lohmüller, 2010, p.457.

¹⁶ Swales, 2001, p.28.

¹⁷ Dobson e Wells, 2001, p.279.

¹⁸ Shapiro, 2010, p.247 e 316.

¹⁹ Franco, 2009, p.26-7.

- ²⁰ Para detalhes, ver Honan, 2005, p.351-4.
- ²¹ Ibid., p.199, apresenta indicações de uma encenação em 1589, no Bel Savage, uma das grandes estalagens cujo átrio interior era utilizado como teatro. O único exemplar da tradução inglesa que sobreviveu é de 1592, mas trata-se de reimpressão de um volume previamente publicado.
- ²² Smeed, 1975, p.39.
- ²³ Cf. Dirceu Villa in Marlowe, 2006.
- ²⁴ Honan, 2005, p.219.
- ²⁵ Gurr, 1987, p.4.
- ²⁶ Ibid., p.79.
- ²⁷ Honan, 2005, p.221.
- ²⁸ Gaier, 2011, p.54.
- ²⁹ Lukács, 1978, p.165.
- ³⁰ Negt, 2010, p.42.
- ³¹ Berman, 1987, p.40.
- ³² Carpeaux, 1970, p.ix.
- ³³ Lukács, 1978, p.160.
- ³⁴ Brunel, 2000, p.335.
- ³⁵ Shattuck, 1998, p.88.
- ³⁶ Eckermann, 2004, p.272.
- ³⁷ Boerner, 2005, p.30.
- ³⁸ Ibid., p.25.
- ³⁹ Bloom, 2002, p.197.
- ⁴⁰ Carpeaux, 1970, p.V.
- ⁴¹ Ibid., p.196.
- ⁴² Lukács, 1978, p.159.
- ⁴³ São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- ⁴⁴ Swales, 2001, p.44.
- ⁴⁵ Lukács, 1978, p.218.
- ⁴⁶ Carpeaux, 1970, p.XIII.
- ⁴⁷ Bloom, 1995, p.204.
- ⁴⁸ Eggensperger, 2010, p.365.
- ⁴⁹ Swales, 2001, p.43.
- ⁵⁰ Boerner, 2005, p.111.
- ⁵¹ Jaeger, 2007, p.3.
- ⁵² Ibid., p.10.
- ⁵³ Citati, 1996, p.432, grifos meus.
- ⁵⁴ Campos, 1981, p.157.
- ⁵⁵ Ibid., p.9.
- ⁵⁶ Citati, 1996, p.428.
- ⁵⁷ Bloom, 1995, p.227.
- ⁵⁸ Goethe, 2007, p.1023.
- ⁵⁹ Benjamin, 2009, p.172.
- ⁶⁰ Durrani, 2011, p.89.
- ⁶¹ Lukács, 1978, p.174.
- ⁶² Berman, 1987, p.44.

- ⁶³ Goethe, 2007, p.184.
- ⁶⁴ Eckermann, 2004, p.116.
- ⁶⁵ Ibid., p.285, grifos meus.
- ⁶⁶ Goethe, 2007, p.8.
- ⁶⁷ Berman, 1987, p.41-2, grifos do original.
- ⁶⁸ Berman, 1987, p.48.
- ⁶⁹ Janz, 2011, p.34.
- ⁷⁰ Boerner, 2005, p.111-2.
- ⁷¹ Gray, 2008, p.373.
- ⁷² Campos, 1981, p.78.
- ⁷³ Schöbler, 2001, p.176.
- ⁷⁴ Citati, 1996, p.233.
- ⁷⁵ Binswanger, p.68.
- ⁷⁶ Smith, 1976, p.18; Carter, s/d, p.14. Na tradução para o português de Jenny Klabin Segall, aqui utilizada em todas as citações do *Fausto*, a alusão a Smith se perdeu.
- ⁷⁷ Citati, 1996, p.233.
- ⁷⁸ Eckermann, 2004, p.287.
- ⁷⁹ Goethe, 2007, p.214.
- ⁸⁰ Shell, 1982, p.114.
- ⁸¹ Williams, 2001, p.135-8.
- ⁸² Ibid., p.246.
- ⁸³ Stein, 2011, p.276.
- ⁸⁴ Bloom, 1995, p.218-9.
- ⁸⁵ Ibid., p.220.
- ⁸⁶ Jaeger, 2010, p.33-4.
- ⁸⁷ Bloom, 1995, p.223-4. Binswanger, como veremos (p.120-4), adota uma interpretação mais convencional.
- ⁸⁸ Cf. Mazzari in Goethe, 2007, p.550.
- ⁸⁹ Ibid., p.680.
- ⁹⁰ Carpeaux, 1970, p.XVII.
- ⁹¹ Bloom, 1995, p.220.
- ⁹² Carpeaux, 1970, p.XVIII.
- ⁹³ Gray, 2008, p.356.
- ⁹⁴ Bloom, 1995, p.227. Para uma elaboração mais completa, ver Wilson, 2011.
- ⁹⁵ Idem.

Dinheiro e magia

Uma crítica da economia moderna
à luz do *Fausto* de Goethe

1. A economia moderna como processo alquímico: Uma interpretação econômica do *Fausto* de Goethe

FAUSTO DE GOETHE tem para nosso tempo uma relevância que mal podemos compreender. De todas as peças escritas até hoje, eu diria que é a mais moderna, pois lança luz sobre um assunto que domina nossa era mais que qualquer outro: o fascínio criado pela economia. O florescimento – ou o crescimento, como também dizemos – da economia hoje se tornou a única medida obrigatória do desenvolvimento da humanidade. Goethe, que experimentou os primórdios do processo, com a Revolução Industrial, e previu claramente quais seriam suas consequências, oferece em *Fausto* uma interpretação singular desse fato básico. Ele explica a economia como um processo alquímico: a busca do ouro artificial. A partir dessa busca, gera-se uma paixão que enreda para sempre a pessoa que “vendeu sua alma”. Todo aquele que não consegue compreender essa alquimia, a mensagem que *Fausto* de Goethe transmite, não pode entender a dimensão colossal da economia moderna.

O Fausto histórico como alquimista

Ao lado da prefeitura, na praça do mercado de Staufen, uma antiga cidadezinha alemã ao sul de Freiburg e próxima da Floresta Negra, situa-se a antiquíssima Estalagem do Leão (Zum Loewen), onde, em 1539, uma morte notável foi registrada. Uma inscrição na parede externa informa:

No ano de 1539, doutor Fausto, outrora extraordinário nigromante, encontrou uma morte desgraçada na Estalagem do Leão, em Staufen. Reza a lenda que, depois de expirado seu pacto de 24 anos, o arquidemônio Mefistófeles, a quem durante sua vida ele chamara simplesmente de cunhado, quebrou-lhe o pescoço e enviou sua pobre alma para a condenação eterna.

Fausto, portanto, era um nigromante (ou necromante), um mestre da magia negra (do latim, *niger*, “negro”). Essa magia, que aparece aqui como resultado de um pacto com o diabo, nada mais é que a alquimia, e foi por amor à alquimia que Fausto permaneceu em Staufen até o dia de sua morte. Ele havia sido convocado para produzir ouro artificial pelo barão Anton von Staufen, que estava em apuros financeiros. (O antigo castelo do barão avulta até hoje como imponente ruína sobre a cidade.)

As atividades de Fausto como alquimista são de conhecimento geral. O abade Trithemius, nossa única fonte de informações detalhadas sobre o Fausto histórico, escreve que ele se gabava de ser “o mais consumado alquimista que já existira”.¹

Alquimia: produção de ouro artificial e conquista da transitoriedade

A alquimia originou-se no Egito, terra em que o ouro foi extraído pela primeira vez, cerca de 5 mil anos atrás. Acreditava-se que o ouro era a imagem do Sol. Sendo este uma divindade, atribuíam-se também ao ouro uma natureza divina. Sua produção artificial era, pois, uma atividade sagrada, uma vez que envolvia a criação de uma substância divina.

Consta que o termo *alquimia* deriva da palavra *kem* ou *chem*, que denota a terra preta do Egito. Segundo uma das explicações, alquimia significa simplesmente a arte egípcia (*al* sendo o artigo definido em árabe). Outra enfatiza o adjetivo *negro*. Mas o que significa negro nesse contexto? Plutarco relata que, quando perguntou sobre o significado do termo *alquimia*, os egípcios mostraram a cor preta da pupila do olho. Negro, disseram-lhe, significa escuro, no sentido de “misterioso”, assim como o olho que vê a luz do Sol é um mistério. Segundo essa explicação, a alquimia é a arte negra, ou nigromancia, mencionada na parede da Estalagem do Leão em Staufen.

O agente que os alquimistas usavam para produzir ouro artificial era a *pedra filosofal*. Essa pedra – na realidade um pó ou tintura – era também chamada *maza*, palavra grega para “levedura”. A pedra filosofal não é, portanto, a substância da qual o ouro é feito, mas o aditivo essencial, o fermento ou catalisador que *efetua* a transmutação (ou transformação) de metal comum em precioso. O metal comum preferido para isso era o

chumbo, associado ao planeta (e portanto ao deus) Saturno. O nome grego para Saturno é Cronos, que, por associação com a palavra *chronos* (“tempo”), sugere transitoriedade. Assim, Saturno é representado em ilustrações alquímicas por um velho com uma ampulheta e uma foice. Relacionado a essa alquimia, o processo envolve a conversão de chumbo, metal inferior e símbolo do transitório, em ouro, metal precioso e símbolo do eterno.

A alquimia é, portanto, uma tentativa do homem para escapar do tempo enquanto ainda está nele – seu esforço para se libertar da transitoriedade enquanto está nesta vida.

Esse aspecto da alquimia é enfatizado na *Encyclopaedia universalis*: “A alquimia proporciona ao homem a possibilidade de triunfar sobre o tempo; é uma busca do absoluto.”² Por meio dessa procura, o homem (o alquimista) tenta completar “o que foi criado antes dele, mas deixado incompleto pela natureza”. Mircea Eliade sintetiza:

Um fator comum emerge de todas essas sondagens experimentais: ao tomar a si a responsabilidade de mudar a natureza, o homem se pôs no lugar do tempo; aquilo que teria exigido milênios ou eras para “amadurecer” nas profundezas da Terra, o metalurgista e o alquimista afirmam ser capazes de fazer em algumas semanas. O forno suplanta a matriz telúrica; é ali que os minérios embrionários completam seu crescimento. O *vas mirabile* do alquimista, seu forno, suas retortas, desempenham papel ainda mais ambicioso. Essas peças da aparelhagem estão no próprio cerne de um retorno ao caos primordial, de uma tentativa de cosmogonia. Nelas, substâncias morrem e são revividas, para finalmente serem transmutadas em ouro.³

O ouro como símbolo de permanência, transcendendo os limites do tempo e da transitoriedade – já que nem enferruja nem se deteriora –, pode ter significado tanto material quanto imaterial.

O objetivo imaterial da alquimia é o ouro da alma a que Platão se refere em seu diálogo *A república*. O empenho por obter esse ouro espiritual é a busca de conhecer o caminho pelo qual a felicidade perpétua, no sentido do bem, pode ser alcançada. Seu valor, derivado em última análise de um universo para além do nosso mundo subjetivo, é de natureza absoluta. Esse é o ouro dos antigos alquimistas, que afirmavam: “Seu ouro não é nosso ouro.”

O objetivo material da alquimia, por outro lado, é saúde e riqueza. Aqui a primeira meta é produzir o líquido *aurum potabile*: o excelente elixir ou panaceia que cura todas as doenças e conserva a virilidade, garantindo a juventude eterna e uma longa vida. A segunda meta é produzir ouro sólido

no sentido de dinheiro, o que também é uma forma de eterno, uma vez que o ouro não se consome quando usado e pode ser acumulado à vontade sem se deteriorar.

Nos tempos modernos, as duas metas materiais da alquimia ocuparam o centro do palco, à medida que as metas espirituais cada vez mais desaparecem de vista.

“Fausto é um drama alquímico do começo ao fim”

Em *Psicologia e alquimia*, C.G. Jung escreve que *Fausto* de Goethe é um “drama alquímico do começo ao fim”,⁴ embora ofereça poucas evidências em apoio a essa assertiva. Tendo em mente a dupla tarefa da alquimia moderna, porém, podemos ver de pronto como a afirmação de Jung é precisa. A primeira parte de *Fausto* concentra-se na primeira tarefa da alquimia moderna: a produção, na cozinha da bruxa, da poção áurea que traz rejuvenescimento e virilidade; este é o drama do amor. A segunda parte de *Fausto* destaca a segunda tarefa: a produção de ouro artificial no sentido de dinheiro, a começar com a criação de papel-moeda na corte do Imperador; este é o drama da economia.

A peça trata de um pacto com o demônio, sob a forma de Mefistófeles, o alquimista moderno, que inicia Fausto nos segredos mais profundos da alquimia.

Em contraste com a lenda popular de Fausto, descrita na parede da Estalagem do Leão, o que o Fausto de Goethe estabelece com o demônio não é um contrato de serviço, mas uma aposta. O contrato de serviço é limitado por natureza – a 24 anos, na lenda de Fausto – e estipula a tarefa a ser cumprida, assim como a recompensa que ela propiciará. Mefistófeles deve obedecer a Fausto, realizando-lhe todos os desejos; depois, assim que o prazo final é alcançado, ganha poder sobre a alma dele.

A aposta feita pelo Fausto de Goethe, por outro lado, não tem fixado o limite de tempo. Como qualquer aposta, fica também em aberto quem será o vencedor. O fim do pacto chegará quando o empenho de Fausto tiver levado a uma meta final: um momento supremo. Assim, Fausto e Mefistófeles concluem seu contrato.

FAUSTO:

Proponho a aposta!

MEFISTÓFELES:

Fechado!

FAUSTO:

E apertemos as mãos!

Se eu disser ao instante:

Ó, permaneça! És tão belo!

Então podes atar-me a correntes,

Sucumbo aí com prazer!

Pode soar então o sino fúnebre,

E estarás livre de teu serviço,

Que pare o relógio, que caia o ponteiro,

O tempo para mim terá passado!

O que está em jogo na aposta, portanto, é se Fausto atingirá tamanho prazer em seu sentimento pela vida que desejará eternizá-lo. Mefistófeles usa toda sua arte para esse fim, e Fausto é um parceiro mais do que empenhado no experimento.

A primeira tentativa de Mefistófeles de conduzir Fausto a esse “instante tão belo”, e assim à sua própria ruína pelo amor – com a poção mágica da cozinha da bruxa, o excelente elixir de efeito rejuvenescedor –, fracassa. Após o primeiro encontro com Margarida, Fausto, na cena “Floresta e caverna”, confessa:

FAUSTO:

Ó, mas que ao homem nada se torna pleno,

Sinto-o agora!

E:

E assim cambaleio do desejo ao gozo,

E no gozo anelo pelo desejo.

O gozo do amor tem seu “instante tão belo” no presente, não na duração do tempo. O drama do amor termina tragicamente com a morte de Margarida.

Em contraposição, a segunda tentativa de Mefistófeles para assegurar a Fausto a possibilidade de realizar sua visão de progresso econômico/tecnológico com a ajuda de ouro artificial (isto é, papel-moeda) tem êxito. Fausto recebe do Imperador o direito de colonizar uma faixa de

terreno pantanoso constantemente inundado pelo mar. Embora esteja em curso uma obra para represar o oceano, Fausto, pensando no futuro povoamento da terra recém-criada, confessa:

FAUSTO:

Tal aglomeração eu gostaria de ver,
Pisar em solo livre com um povo livre.

Ao instante, eu poderia dizer:

“Ó, *permaneça, és tão belo!*”

Os vestígios de meus dias terrenos
Não poderão desaparecer em éones!
Na presciência de tão alta ventura,
Desfruto agora o mais elevado instante.

Nesse momento Fausto perde a aposta e morre. O ato econômico proporcionou o instante tão belo que o amor foi incapaz de criar.

A “junção química” do mercúrio com o enxofre

Dada a importância que Goethe atribui claramente à economia em *Fausto*, devemos agora perguntar, de maneira mais específica: qual a relação concreta entre o processo alquímico que determina a estrutura do drama de *Fausto* e o processo econômico? Para responder a essa pergunta, devemos primeiro examinar com maior atenção os princípios básicos da alquimia.

Central na alquimia é o conceito de uma substância original desprovida de qualidades, misteriosa – e portanto negra –, contida nas quatro essências básicas conhecidas, ou elementos: terra, ar, fogo e água. Reduzindo os quatro elementos a essa substância original, pode-se extrair a *quinta essentia* (“quintessência”: quinta-essência ou quinto elemento), que é a pedra filosofal. Essa pedra, na forma de um pó ou tintura, é então “fundida” ao metal comum, que assim se transforma em ouro.

Essa transmutação (o termo técnico para o processo alquímico) não deveria ser confundida com a ligação química. Ela reflete antes a ideia (baseada nos ensinamentos de Aristóteles) de que, quando misturados, certos materiais comunicam ao composto somente suas “qualidades” ou características – forma ou cor, por exemplo –, e não, ou apenas parcialmente, sua “substância”. De todo modo, isso seria desnecessário para

transmutar chumbo em ouro, uma vez que o ouro já está, na visão do alquimista, contido na *prima materia*, e portanto em todas as outras substâncias. Como escreve Basílio Valentino, um dos mais eminentes e – para Goethe – competentes alquimistas:

Considere todos os que desde o início do mundo escreveram sobre a transformação dos metais e suas pedras, e por certo constatará que todos concordam... que o primeiríssimo e o último metal são *um só*. Pois o primeiro metal já herdou e adquiriu em seu caráter metálico a semente metálica em desenvolvimento, que depois progride de maneira incessante em procriação metálica. ... Muitos de fato chamaram chumbo de ouro, e muitos chamaram ouro de chumbo.⁵

O trabalho da alquimia, portanto, é induzir o ouro já presente nos metais comuns a “crescer”, e não transformar chumbo, por exemplo, em algo inteiramente diferente, isto é, ouro. Ao mesmo tempo, ela apaga a distinção entre matéria “morta” e “viva”. Levando adiante o processo da criação e até, em certo sentido, procurando reiniciá-lo, a alquimia retorna ao caos primordial, em que *todas as coisas* estavam, por assim dizer, “vivas”, maduras para se formar e transformar.

Ao produzir a pedra filosofal que efetua essa transmutação, os alquimistas partem da ideia de que há dois princípios determinantes da forma externa da *prima materia*: enxofre e mercúrio. Atribui-se ao enxofre uma afinidade com o princípio masculino e com o Sol, o ouro e o fogo. (Quando aquecido na retorta, ele sublima, mas ainda permanece enxofre; o fogo, portanto, não pode prejudicá-lo.) O mercúrio, por outro lado, está associado à Lua, à prata e à água (ele evapora na retorta, mas ainda pode voltar a seu estado líquido). Dos quatro elementos, portanto, são o fogo e a água que ocupam o centro do palco, em companhia do enxofre e do mercúrio. O *magnum opus* – a produção da pedra – envolve unir enxofre e mercúrio (fogo e água) numa relação particular, sob a influência dos sete planetas: “casar” as duas substâncias no sentido de uma “junção química”.

A união deve ser repetida ao menos três vezes, com o mercúrio e o enxofre atuando cada vez de uma nova maneira no processo, que se desdobra de acordo com o princípio alquímico de *solve et coagula* (“dissolve e liga”). O resultado dessa união – a quintessência – é também descrito como mercúrio ou enxofre: como “mercúrio filosofal” ou “enxofre filosofal”. O mercúrio e o enxofre se solidificam no sal filosofal, que simboliza o estado físico. Enxofre, mercúrio e sal, cada qual acompanhado

pela qualificação de “filosofal”, são os três estágios que levam ao coroamento de todo o processo: a pedra filosofal.

Do ouro ao dinheiro

Hoje a alquimia é rejeitada como superstição. A ciência moderna mostrou finalmente, segundo nos dizem, que a fabricação do ouro é uma ilusão, motivo pelo qual ninguém mais deseja perder tempo com projetos tão abstrusos. Mas proponho um argumento diferente: as tentativas de produzir ouro artificial não foram abandonadas por serem inúteis, mas porque a alquimia, *sob outra forma*, mostrou-se tão bem-sucedida que a árdua produção de ouro no laboratório deixou de ser necessária. Não é mais vital para o objetivo da alquimia, no sentido de aumentar a riqueza, que o chumbo seja realmente transmutado em ouro. Será suficiente que uma substância sem valor algum se transforme em outra dotada de valor: papel, por exemplo, em dinheiro.

Podemos interpretar o processo econômico como alquimia se for possível chegar ao dinheiro sem o haver ganho com o esforço correspondente, se a economia for uma cartola, por assim dizer, que produz um coelho antes inexistente: em outras palavras, se for possível uma genuína *criação* que não esteja coibida por limite algum e seja, portanto, nesse sentido, bruxaria ou magia.

Uma leitura minuciosa de *Fausto* não nos deixa dúvida alguma de que Goethe diagnostica precisamente esse núcleo alquímico na economia moderna. É isso que confere à economia de hoje uma força de atração tão imensa que pouco a pouco suga todas as áreas da vida para seu vórtice. Ela envolve *a possibilidade de um crescimento contínuo na produção sem aumento correspondente do esforço despendido*.

Com essa visão do núcleo alquímico da economia, Goethe adota uma posição diametralmente oposta àquela da economia política clássica. A riqueza, afirma esta última, é obtida tão somente por meio do trabalho, seja ele trabalho direto, seja trabalho previamente realizado que (por meio de poupança) se transforma em capital. Adam Smith, o fundador da economia política clássica, escreve em seu famoso livro *A riqueza das nações* (1776):

O preço real de todas as coisas, o que cada coisa realmente custa ao homem que quer adquiri-lo, é a labuta e a dificuldade para adquiri-lo. ... O que é comprado com dinheiro ou com bens é

comprado com trabalho, assim como o que adquirimos com a labuta de nosso próprio corpo. ... O trabalho foi o primeiro preço, o dinheiro original pago por todas as coisas. Não foi com ouro nem com prata, mas com trabalho, que se comprou originalmente toda a riqueza do mundo.⁶

Essa concepção foi tão modificada na economia política de nossos dias que, ao lado do trabalho, também encaramos o capital e o progresso tecnológico como entidades independentes. Mas os três fatores da produção são vistos como resultados do esforço humano: o trabalho, como fruto de esforço árduo; o capital, como consequência de abstenção do consumo (poupança); e o progresso tecnológico, como consequência de estudo e pesquisa. Basicamente, portanto, a economia política permaneceu fiel à visão clássica da criação do valor por intermédio do trabalho, e unicamente dele.

A segunda parte de *Fausto*, em contraposição, traz a afirmação explícita de que a riqueza tem sua fonte não apenas no trabalho, cuja importância não pode, claro, ser negada, mas também na magia – uma magia que cria valores excedentes, inexplicáveis pelo esforço humano.

Mercúrio filosfal, o primeiro estágio do processo alquímico

O ponto de partida do processo alquímico em *Fausto* é o plano de criar papel-moeda, que Mefistófeles submete ao Imperador (em nome de Fausto) para libertá-lo de suas dificuldades financeiras. É um projeto para emitir notas de dinheiro que serão lastreadas pelos recursos em ouro enterrados, legalizadas pela assinatura do Imperador. O plano dá certo: todos se dispõem a aceitar notas como dinheiro, e o Imperador se livra de suas dívidas. A criação do dinheiro é explicitamente chamada de “química”, outra expressão para alquimia. Em seus comentários sobre essa criação, o Astrólogo também se refere aos sete planetas, cada qual com sua própria influência sobre o processo alquímico:

O ASTRÓLOGO:

O próprio Sol é um ouro puro,
Mercúrio, o mensageiro, serve por favor e soldo,
Dona Vênus a todos vós entusiasinou,
Cedo ou tarde ela vos mira favoravelmente;
A casta Luna oscila em seus caprichos,
Marte, quando não fere, ameaça-vos a sua força.

E Júpiter continua sendo o brilho mais belo,
Saturno é grande, ao olhar distante e pequeno.
Como metal nós não o veneramos em demasia,
Escasso em valor, mas no peso consistente.

Quando conclui sua fala, o Astrólogo alude à “junção química” do mercúrio com o enxofre, que ele substitui por seus equivalentes alquímicos, o Sol e o ouro, e a Lua e a prata. Encantado, exclama:

O ASTRÓLOGO:

Sim! Quando Luna se junta suavemente ao Sol,
À prata o ouro, então o mundo é afortunado.

O resultado desse casamento ou “junção química” é um “mundo cheio de alegria” em que as pessoas podem comprar tudo quanto queiram:

O ASTRÓLOGO:

Palácio, jardins, peitinhos, faces róseas.

Ao mesmo tempo, ele explica que o que está acontecendo aqui requer poderes sobrenaturais:

O ASTRÓLOGO:

Quem proporciona tudo isso é o doutíssimo homem
Que consegue o que de nós ninguém mais pode.

Esse “doutíssimo homem” é Fausto, o alquimista e mágico a quem Mefistófeles impingiu seu plano.

Mas em que consiste essa magia, e quais são os instrumentos que podem criar papel-moeda, isto é, valor, a partir do nada? Já os mencionamos brevemente. Agora vamos considerá-los com maior atenção, em seu contexto alquímico. Eles são a “cobertura” das notas de papel com recursos minerais não extraídos do solo e a legalização do dinheiro de papel com a assinatura do Imperador. As duas coisas servem para tornar as notas mais aceitáveis ao público; elas asseguram a qualquer um que aceite essa nota materialmente desprovida de valor como pagamento, em lugar do ouro, que ele não foi enganado; e que, ao fazer sua próxima compra, será capaz de passá-la adiante, com seu pleno (ou aproximadamente pleno) valor.

Essa magia, explica o Astrólogo, depende da “ junção química” de mercúrio e enxofre – elementos que sempre denotam forças específicas manifestando-se de várias maneiras, segundo o estágio alcançado pelo processo. No entanto, as afinidades do mercúrio com a água e do enxofre com o fogo permanecem uma constante. O mercúrio e a água, segundo a visão geral alquímica, pertencem ao reino da alma e das emoções; o enxofre e o fogo, ao reino da vontade e do intelecto.

Quando papel-moeda é criado, o ouro que está debaixo da terra deve ser “elevado” à superfície sem trabalho e posto em circulação, o que o torna – como diz expressamente a teoria econômica – “líquido”. A liquidez dos recursos minerais subterrâneos aumenta de maneira repentina e espetacular com a emissão de papel-moeda, como a total não liquidez (ouro enterrado) se transforma em liquidez total (dinheiro em circulação). Está expressa aqui a qualidade líquida do princípio da água, e portanto do mercúrio. A força que torna possível essa liquefação de recursos minerais é a *imaginação* do reino do sentimento na psique humana. Ela cria a ideia de que as notas estão “lastreadas”, em outras palavras, de que o portador poderia, se necessário, pedir ao imperador ou ao Estado para retirar o recurso mineral enterrado debaixo do solo e honrar as notas com ouro. Como diz a inscrição nas cédulas:

O CHANCELER (*lê*):

“Que saiba todo aquele que o desejar:

Esta tira tem o valor de mil coroas.

Fica-lhe assegurada, como lastro certo,

A infinidade de bens enterrados no império.

Tomou-se providência para que o rico tesouro,

Tão logo extraído, sirva como resgate.”

Significativo, claro, é o fato de que, em transações financeiras, as notas podem ser passadas adiante com mais facilidade que as moedas. Explica Mefistófeles:

As pessoas não mais se atormentarão com bolsa e sacola.

E prossegue:

Tal papelucho carrega-se com leveza no peito,

Aqui ele combina bem com bilhetes de amor.

O sacerdote o traz piamente no breviário,
E o soldado, para mover-se com maior agilidade,
Alivia rapidamente a cinta que lhe cinge as coxas.

Por isso ninguém pedirá de fato que o Estado resgate as notas com ouro. A ideia de que seria *possível fazê-lo* – a mera sensação de segurança – é suficiente. O “tesouro enterrado” é “tão logo extraído”, isto é, com trabalho ou esforço real.

O lastro das notas com esse recurso enterrado – naturalmente não mais que um quase lastro – é completado pela legitimação estatal na pessoa do Imperador. Ele assina pessoalmente o original do papel-moeda, que depois é reproduzido “aos milhares” com sua assinatura. Com esta, a auréola do nome imperial – a aura que envolve a majestade – é posta a serviço da criação do papel-moeda. Agora o princípio do fogo prevalece, lampejante e luminoso, e com ele o do enxofre. A força específica exercida aqui pelo enxofre é a *impressão* criada pelo nome do Imperador como portador de autoridade estatal. A vontade do Estado, em que o princípio intelectual do enxofre se manifesta, assegura a aceitação. O papel, tendo sobre si, agora, a assinatura do Imperador, torna-se moeda de curso legal. A recusa a aceitá-lo seria um insulto a Sua Majestade.

Todo o ato da criação do dinheiro está descrito na cena “Mascarada”, na corte imperial. Aqui o Imperador assina o papel-moeda original junto à flama do fogo, imaginando-se Plutão, deus do subsolo e das minas (em particular as minas de ouro). Ao mesmo tempo, os Gnomos, que se descrevem como “cirurgiões das rochas”, desempenham um papel decisivo. Essas criaturas, que em geral trabalham “drenando” as montanhas e extraíndo metais de veios de minério, mostram ao Imperador uma nova fonte de ouro:

OS GNOMOS:

Eis que descobrimos ao lado
Uma fabulosa jazida,
Que promete facilmente ceder
O que mal se podia alcançar.
Sois vós quem podeis a empresa consumir,
Ó, senhor, toma-a sob vossa proteção:
Em vossas mãos todo tesouro
Reverte em prol do mundo inteiro.

Essa fonte, que está “ao lado” (isto é, ao lado das minas), fornece “facilmente” – sem trabalho ou esforço – “o que mal se podia alcançar”: uma abundância de dinheiro. Resta ao Imperador apenas emprestar ao trabalho o seu apoio, pois *todo* tesouro – até o tesouro dessa imaginária fonte de ouro – torna-se realidade quando respaldado pela sua autoridade.

A princípio o trabalho parece provocar um desastre. O Imperador curva-se perto demais da fonte, pega fogo e arrisca-se a ser consumido pelas chamas. Mas Plutão (Fausto) convoca as nuvens e névoas que extinguem o fogo com sua umidade, mudando, nas palavras de Fausto, “em relâmpagos inofensivos de verão todo este vazio jogo de chamas”. Há repetidas alusões à união do fogo e da água, e portanto de enxofre e mercúrio. Nesse estágio do processo alquímico, ela representa a “junção química” da imaginação e da impressão, ou da fantasia e do poder do Estado. O resultado desse processo é o mercúrio filosofal. O papel-moeda não é ainda a pedra filosofal propriamente dita, mas um (necessário) protótipo dela. A qualidade mercurial do papel-moeda é claramente enfatizada por Goethe. Assim como o mercúrio evapora instantaneamente, a menos que mantido num recipiente, as notas de papel desaparecem no ar e se espalham de imediato por todo o país.

O Intendente-mor, quando o Imperador lhe pergunta se a emissão de notas bancárias havia sido bem-sucedida, enfatiza essa característica do novo dinheiro:

O INTENDENTE-MOR:

Seria impossível capturar os fugitivos;

Dispersam-se na corrida com a rapidez do raio.

Essa imagem é muito semelhante à descrição que Adam Smith faz da emissão de notas bancárias, em que alude às “asas labirínticas do papel-moeda” (como Cohn-Antenforid observou na publicação anual *Goethe-Jahrbuch* de 1903).⁷ Goethe tomara conhecimento da obra de Adam Smith provavelmente por intermédio de Herder, mas com certeza por seu amigo Sartorius von Waltershausen, o principal propagador dos escritos de Smith na Alemanha.⁸ A relação de Goethe com o fundador da economia política clássica é importante porque, na digressão em que fala sobre as “asas labirínticas” do papel-moeda, Smith se distancia explicitamente de sua própria ideia de trabalho como a única fonte de riqueza, admitindo, em vez

disso, que a criação de papel-moeda – que rotula de uma operação bancária “perspicaz” ou engenhosa – também tem o efeito de aumentar a riqueza:

Quando o papel toma o lugar do dinheiro de ouro e prata, a quantidade de materiais, ferramentas e manutenção que todo o capital circulante supre pode ser aumentada pelo valor integral do ouro e da prata antes empregados em sua aquisição. Todo o valor da grande roda de circulação e distribuição é acrescentado às mercadorias postas em circulação e distribuídas por meio dela. [E] todo o ouro e prata que circulam em qualquer país ... são, da mesma maneira que o dinheiro vivo do negociante, capital morto. ... As perspicazes operações bancárias, ao introduzir o papel no lugar de grande parte desse ouro e prata, permitem ao país converter boa parcela desse capital morto em capital ativo e produtivo; em capital que produz alguma coisa para o país. O dinheiro de ouro e prata que circula num país pode, com muita propriedade, ser comparado a uma estrada que, embora permita a circulação de todo o capim e milho do país e os transporte para o mercado, não produz uma pilha sequer de qualquer dos dois.

As perspicazes operações bancárias, ao fornecer, se me for permitido usar uma metáfora tão violenta, uma espécie de trilha de carroças pelo ar, propiciam ao país converter grande parte de suas estradas em bons pastos e milharais, e assim aumentar de maneira muito considerável a produção anual de sua terra e mão de obra.⁹

Essa digressão de Adam Smith forma a base da economia política de Goethe tal como expressa em Fausto.

Enxofre filosfal, o segundo estágio do processo alquímico

Por maior que seja o êxito do plano alquímico para criar papel-moeda, a garantia do ouro e a legalização estatal ainda não são suficientes para conceder valor duradouro ao papel-moeda, como bem sabia Goethe. Tal criação de dinheiro a partir do nada, embora a princípio estimule o intercâmbio e o comércio, levará de maneira inevitável, mais cedo ou mais tarde, à inflação, e assim à desvalorização e ao repúdio – isto é, à recusa a aceitar o papel-moeda.

É o Bobo quem expressa esse lampejo. Examinando uma nota de dinheiro, ele pergunta:

O BOBO (*pergunta, enquanto contempla um “papelucho”*):

Veja só, isto aqui vale dinheiro?

MEFISTÓFELES:

Com isso consegues o que goela e pança desejarem.

O BOBO:

E posso comprar terras, casa e gado?

MEFISTÓFELES:

É claro! Faze uma oferta e não falharás.

O BOBO:

E castelo, com mata e reserva de caça e riacho piscoso?

MEFISTÓFELES (*zombeteiro*):

Acredita!

Quero ver-te ainda como senhor bem-situado!

O BOBO:

Hoje à noite esbaldo-me em propriedades!

MEFISTÓFELES (*para si mesmo, em aprovação*):

E quem duvida ainda da esperteza do nosso Bobo?

O Bobo – como de costume, o único que tem algum juízo – percebeu a ameaça de inflação, bem como a única saída: bens materiais!

A produção artificial de dinheiro com a ajuda da *imaginação* e da *impressão* só não é ainda verdadeira alquimia. O papel-moeda somente irá adquirir valor equivalente ao do ouro depois que tiver sido “materializado”: depois que tiver sido empregado de maneira produtiva; depois que tiver sido investido por lucro ou juros; isto é, depois que tiver dado seu valor de dinheiro ou ouro ao material que ingressa no processo de produção; depois, em outras palavras, que o processo alquímico de criação de dinheiro tenha se estendido a toda a economia, e esta se expanda ou cresça em conformidade com o princípio da criação do dinheiro – isto é, quando a criação de dinheiro se tornar criação de valor. Essa realização é descrita nos quarto e quinto atos da segunda parte de *Fausto*.

No quarto ato, encontramos a frase decisiva que leva a alquimia para além da mera criação de dinheiro, para a criação de valores reais. Ela ocorre depois que Mefistófeles pergunta a Fausto qual é de fato seu desejo mais profundo. A resposta de Fausto é inequívoca:

FAUSTO:

Adquiro domínio, posse!

Por *domínio* Fausto não se refere simplesmente à propriedade fundiária no sentido de um *patrimonium* – propriedade herdada que se lega aos filhos e se explora, mas também se cultiva para evitar a devastação. O que ele tem

em mente é antes o *dominium*, ou a norma de propriedade da lei romana, que assegura ao proprietário o direito de tratar sua propriedade como bem entender – como senhor (do latim, *dominus*). Esse direito é o *ius utendi et abutendi re sua*: “o direito de consumir o que é seu e fazer uso dele.” Essa concepção da propriedade é um ingrediente essencial na alquimia da economia moderna.

O direito vital de propriedade transmitido pelo *dominium* é o poder de governar sobre a natureza. Enquanto voa pelos ares sobre a capa de Helena, observando o fluxo e o refluxo das marés lá embaixo, Fausto concebe o plano de reivindicar a terra do mar e fazer dela sua propriedade.

FAUSTO:

A vaga

.....

Insinua-se por mil flancos,

Estéril ela mesma, a espalhar esterilidade;

Incha-se e cresce e rola e cobre

A repugnante área da inculta faixa.

Onda sobre onda impera ali, ostentando força –

Recua, e nada foi realizado,

O que poderia atormentar-me até o desespero!

Força inútil de indômitos elementos!

O meu espírito ousa então transcender a si mesmo;

Aqui gostaria de lutar, é isso que eu gostaria de vencer.

A apropriação das forças da natureza é o pré-requisito vital para a criação de valor sem trabalho.

Mefistófeles concorda com o plano de Fausto. Ele ajuda o Imperador na guerra, durante a qual Fausto aparece como o comandante em chefe vitorioso. O Imperador mostra sua gratidão concedendo a Fausto um trecho de costa como seu feudo ou propriedade.

A concessão do feudo a Fausto não é, contudo, mostrada no palco. A corte do Imperador parece funcionar como um bazar oriental, em que todo negócio essencial é mascarado por uma torrente de palavras e levado a cabo de maneira furtiva, escapando do ouvinte ou do observador não iniciados. Pois aqui, também, a transação com a propriedade é completamente eclipsada pela pompa medieval com que o Imperador instala os quatro dignitários do império: o Grão-Marechal, o Tesoureiro-mor, o Mordomo-

mor e o Escanção-mor. Toda essa pompa é desprovida de sentido fora da entronização da propriedade, fato que somente o Arcebispo percebe. É o único a mencioná-la. Ele se dá conta também de que a riqueza pode resultar disso, e pede uma parte para a Igreja, caso se deseje sua bênção para esse projeto essencialmente vergonhoso:

O ARCEBISPO:

Perdão, ó senhor! Ao homem tão malfadado
Foram doadas as praias do reino; mas atingi-lo-á o anátema,
Se, arrependido, vós não doardes à alta instância da Igreja
Também lá o dízimo, juros e renda e censo.

A ajuda que Fausto forneceu na guerra e que agora faz dele o dono de uma propriedade é, como a criação de dinheiro, uma bruxaria, ou um trabalho de alquimia. Como qualquer produção artificial de ouro, também ela pode ser encarada como “trabalho de mineração”. Fausto se faz passar por um emissário da “Sabina, a necromante da Nórcia”. A necromante, somos informados, foi condenada à morte na fogueira pela Igreja, mas depois salva pelo Imperador, com quem tem agora uma dívida de gratidão.

A ajuda da necromante assume a forma prática de constituir exércitos fantasmagóricos que – embora sejam apenas uma *fata Morgana*, ou miragem – fazem qualquer adversário fugir. Foi com semelhantes maquinações que o Fausto da lenda ajudou o imperador Carlos V a obter a vitória.

Aqui, mais uma vez, as forças do mercúrio, o elemento aquoso, e do enxofre, o elemento de fogo, desempenham seu papel. Duas vezes Mefistófeles envia os corvos, que vieram em sua ajuda, e a quem ele cumprimenta como seus “primos”. A primeira vez ele os envia às Ondinas, ou ninfas da água:

MEFISTÓFELES:

Bem, negros primos, céleres no servir,
Ao grande lago montanhês! Saudai as Ondinas
E solicitai delas a ilusão de enchentes.
Por artes femininas, de difícil compreensão,
Elas sabem separar a aparência do ser,
E todos juram que se trata do ser.

De imediato começam a correr regatos que se tornam torrentes e depois uma enorme onda. Claramente sugerida é a onda da propaganda, a que os inimigos do Imperador são incapazes de resistir.

Da segunda vez, Mefistófeles envia os corvos aos anões que trabalham nos vulcões, a forja incandescente do mundo.

MEFISTÓFELES:

Correi assim à forja incandescente,
Onde o incansável povo de anões
Malha e faz chispar metal e pedra.
Requerei, com ampla persuasão,
Um fogo fúlgido, brilhante, explosivo,
Como se pode concebê-lo em alto sentido.

Logo as fagulhas voam, cintilam e deslumbram a todos, no alarido da batalha, que acompanham o caótico fogo de grupos em guerra como o trovão segue o raio.

Na guerra, as paixões humanas associadas à propriedade se manifestam. Elas são personificadas aqui pelos Três Violentos Camaradas: Mata-Sete, Pega-Já (acompanhado por Sus-ao-Saque) e Tem-que-Tem. A descrição coletiva deles como a “raça da montanha” que trabalha nas minas associa-os explicitamente à alquimia ou à bruxaria. Como Fausto diz ao Imperador:

FAUSTO:

Imensas são as forças da montanha;
Atua lá a Natureza, tão livre e onipotente,
Estupidez clerical lança imprecações de bruxaria.

A batalha dá a Goethe oportunidade de descrever as forças que cooperam na criação alquímica da propriedade. Mata-Sete representa a força bruta que se apropria impiedosamente dos bens, e Pega-Já e seu companheiro, Sus-ao-Saque, a cobiça que impele os indivíduos a se apossar de um número cada vez maior de bens. Tem-que-Tem personifica a avareza, que não abre mão de nada de que se apossou. O principal objetivo desse empenho pela propriedade é a aquisição de valores de ouro ou dinheiro. Quando a batalha foi vencida, e Pega-Já e Sus-ao-Saque são os primeiros a chegar à cena do butim, o primeiro dá uma ordem ao companheiro:

PEGA-JÁ:

Deixa as bugigangas onde estão,
Leva uma daquelas caixas!
É o soldo destinado ao exército,
Em seu ventre só há ouro.

Quando Sus-ao-Saque deixa cair a arca, porque é pesada demais, e as moedas de ouro saem rolando, Pega-Já grita:

PEGA-JÁ:
Lá se amontoa o rubro ouro –
Apressa-te e apanha-o!

Ouro rubro ou vermelho é a terminologia alquímica para enxofre filosofal ou cinábrio artificial. Pois embora o primeiro estágio do processo – criação do papel-moeda – envolvesse a *solutio*, a dissolução ou liquefação dos metais pela adição de mercúrio, o segundo estágio – aquisição de propriedade – envolve seu *coagulatio*, ou solidificação por ação do enxofre sobre o mercúrio líquido. O resultado é descrito como enxofre filosofal, que, segundo os escritos de Basílio Valentino, é o “enxofre do rei do domínio”. No presente contexto, ele simboliza a instituição da propriedade no sentido de *dominium*, pelo qual a natureza apropriada é convertida em valores monetários. Assim, mais um passo importante é dado rumo à produção de ouro artificial.

Sal filosofal, o terceiro estágio do processo alquímico

No quinto ato de *Fausto*, a execução do plano concebido no quarto ato é descrita começando pela construção de um porto e a fundação de uma empresa de transporte marítimo, e terminando com o melhoramento de toda a faixa litorânea para tornar o solo arável. Pessoas serão assentadas nessa terra recém-recuperada, no que forma agora o terceiro estágio do processo alquímico.

Aqui também podemos falar da junção alquímica de mercúrio e enxofre. Ela não se situa mais no plano do dinheiro, mas no da criação do valor real necessário ao valor equivalente ao ouro.

A palavra *mercúrio* sugere o deus romano que os gregos chamavam de Hermes. Mercúrio era o mensageiro dos deuses e senhor do sobrenatural –

do conhecimento secreto, hermético: o deus da alquimia. Ao mesmo tempo, era o deus do comércio. Assim, desde tempos imemoriais, o comércio esteve ligado à alquimia. Mais uma vez, nesse estágio do processo alquímico, encontra-se a analogia entre mercúrio e água, agora sob a forma de mar. A força por trás do comércio é o transporte marítimo, que por milênios utilizou uma forma de energia que só pode ser explorada na terra em pequeníssima medida: a força do vento. Com o transporte marítimo, bens disponíveis em grandes quantidades, e por isso baratos no local de origem, podiam ser transportados para lugares onde a demanda era grande, e o preço, de modo correspondente, alto. Isso criava um diferencial entre o preço de compra e o de venda que ultrapassava de longe os custos de transporte, produzindo portanto um excedente – uma mais-valia –, base para a criação de valor econômico e para o crescimento da economia.

O princípio de crescimento inerente ao comércio, que recorria, se necessário, a métodos ilegais (o mar não podia ser policiado de forma tão eficaz quanto a terra), é descrito por Mefistófeles em termos drásticos:

MEFISTÓFELES:

Zarpamos com apenas dois navios,
Com vinte estamos agora no porto.

.....

Apenas um lance rápido é aqui propício,
Fisga-se o peixe, fisga-se um navio,
E quando se é senhor de três,
Engancha-se logo o quarto;
E as coisas ficam ruins para o quinto.

Ele conclui com palavras muitas vezes citadas:

A menos que eu não conheça a navegação:
Guerra, comércio e pirataria,
Trindade inseparável são.

O vínculo entre a guerra (pirataria) e o comércio é estabelecido pelos Três Violentos Camaradas – Mata-Sete, Pega-Já e Tem-que-Tem –, que aparecem no comércio como surgiram na guerra, acompanhando Mefistófeles em seus empreendimentos de transporte marítimo.

Embora o comércio seja a fonte da riqueza, ele ainda não lhe fornece qualquer base duradoura exatamente pelo seu vínculo com a guerra e a

pirataria. Essa base duradoura só pode ser criada se a economia se expandir por meio da indústria. Aqui o princípio do enxofre predomina, embora seu papel exija uma nova interpretação, e apesar de a afinidade do enxofre com o fogo apontar agora para a energia (mecânica) como base para o progresso tecnológico.

Goethe não tardou a avaliar a importância da energia mecânica muito antes que ela viesse a ser aplicada em grande escala. Baucis, uma observadora independente, descreve como a energia auxilia o trabalho de Fausto para recuperar a terra:

BAUCIS:

Durante o dia os servos martelavam em vão,
Picaretas e pás, golpe após golpe;
Onde se apinhavam de madrugada as chamas,
Erguia-se um dique no dia seguinte.

.....

Mar abaixo escorriam rios de lava,
De manhã havia um canal.

A introdução da energia aparece aqui como obra de magia.

Na indústria, as máquinas assumem o papel desempenhado pelo transporte marítimo no comércio. Elas transportam, por assim dizer, bens da esfera do baixo valor para uma esfera de alto valor, transformando matérias-primas que não têm serventia (ou só são diretamente usáveis em pequena medida) em produtos acabados. Importante aqui, também, é o fato de se poder introduzir uma forma adicional de energia ao lado do trabalho. Máquinas e energia juntas criam a força da máquina representada pelo motor da Revolução Industrial. Por meio do transporte de materiais da esfera do baixo valor para a do alto valor também se cria mais-valia; a diferença entre o preço de compra e o preço de venda é maior, de uma forma geral, que os puros custos de produção, que consistem basicamente no custo do trabalho. Assim, tão logo os salários excedem o custo do trabalho, este também pode participar da mais-valia, com o capital (lucros ou juros) e a terra (aluguel da terra ou de recursos). A futura participação dos trabalhadores ou pessoas na mais-valia é aventada por Fausto quando fala deles agora “labutando” a seu serviço, porém, mais tarde, “em solo livre como um povo livre”.

Goethe não diz explicitamente qual é o resultado da “junção química” do mercúrio e do enxofre nesse estágio, mas é fácil percebê-lo. Ele é a soma de investimentos, ou capital real, no sentido de meios de produção manufaturados (em contraposição aos meios de produção naturais, que são simplesmente apropriados). São os navios e as máquinas (que devemos pressupor, no contexto da energia mecânica), mais a infraestrutura, como portos, prédios, represas e canais. O capital real é a precondição para o aumento da produção. Ele é também a premissa para a limitação da concorrência, pois são relativamente poucas as pessoas na indústria que possuem meios de produção suficientes para entrar no mercado. Limitar a concorrência assegura que o preço não cairá até o nível dos custos de produção. Assim se cria uma mais-valia monetária que beneficia o produtor.

Com o capital real chegamos ao terceiro princípio do processo alquímico, além do mercúrio e do enxofre: o sal. Pois enquanto o mercúrio está associado às forças emocionais e o enxofre às intelectuais, o sal simboliza a força do físico. É no capital real que o processo alquímico alcança solidez; ele é, por assim dizer, seu apoio ou *fixativum* fundamental.

A obra máxima

A obra alquímica culmina nos grandes empreendimentos da colonização sob a liderança de Fausto. Este é o empresário que dirige todas as forças de produção para uma grande meta. No fim da peça, ele declara:

FAUSTO:

À ordem severa, ao esforço ativo
Segue-se a mais bela recompensa;
Para que se consume a obra máxima
Basta um espírito para mil mãos.

Ao descrever o projeto como “a obra máxima”, Goethe refere-se claramente ao *magnum opus*, ou a obra-prima dos alquimistas. O empreendimento que Fausto planeja é a maior de todas as obras alquímicas.

Como todos os escritos alquímicos, *Fausto* de Goethe apenas sugere aquilo em que consiste a obra máxima, em outras palavras, o que é de verdade a pedra filosofal. A natureza da pedra só pode, portanto, ser inferida do contexto geral. Devemos ter em mente que o processo alquímico

concentra-se na quintessência (ou quinto elemento) que se situa tanto no princípio quanto no fim do processo. A pedra só pode extrair alguma coisa do material sobre o qual é “moldada” se esse algo já estiver presente no núcleo do material. Ela também só pode completar o processo de transmutação por ter ela própria a mesma natureza que o resultado da transmutação.

A obra máxima no campo da economia é, como vimos, a criação de um valor monetário artificial. Trata-se da criação de valor por meio de fatores que não são atribuíveis ao esforço humano e não podem, portanto, ser explicados de maneira causal, em termos econômicos. É por isso uma criação de valor que se baseia na bruxaria ou na magia. Já estabelecemos as forças mágicas que Goethe vê aqui em ação. De maneira crucial, porém, elas só alcançam seu efeito mágico se operam juntas. Essas forças são a imaginação, que torna possível a transformação de valores minerais enterrados em (papel) moeda (isso cria a ideia de lastrear o papel-moeda com o ouro enterrado); a impressão produzida pelo poder do Estado, que legitima a moeda (de papel); as paixões humanas associadas à conquista da propriedade (violência, cobiça e avareza); a expansão da esfera de movimento do homem por meio do transporte (a multiplicação da velocidade); a expansão das forças de produção mediante energia não humana (a multiplicação do trabalho); o poder da invenção e do progresso tecnológico.

A substância primordial, ou *prima materia*, da criação alquímica de valor é o tesouro áureo contido na terra. A quintessência desse ouro, que aparece em todos os estágios do processo alquímico, é o valor monetário – o valor monetário do papel-moeda (mercúrio filosofal), o valor monetário da propriedade (enxofre filosofal) e o valor monetário do capital real (sal filosofal). A pedra filosofal deve ser capaz de erigir esse valor monetário quando entrar em contato com outros materiais. Portanto, ela pode não ser nada além de capital monetário – que, embora ele mesmo seja dinheiro, cria ainda mais dinheiro.

A palavra *capital* deriva do latim *capitalis*, que significa “principal” (*caput*, “cabeça”). *Capitalis pars debiti* é a parte principal do débito, que é acompanhada por um débito secundário, o juro. O capital monetário no sentido mais amplo compreende todos os fundos que uma pessoa toma emprestado para obter lucro (como seus próprios recursos de capital), ou que empresta a outros em troca de lucro (como capital emprestado).

Igualando-se todos os ganhos e perdas, os lucros e juros só podem ser obtidos se todos os rendimentos ou os lucros somados forem maiores que todo o gasto ou despesa somada. Mas isso só é possível se houver um ingresso constante de dinheiro na economia, o que pressupõe, quando não se está minerando ouro suficiente, a criação de dinheiro sem valor material, como papel-moeda.

À medida que não serve à dívida do Estado de uma maneira puramente inflacionária, o papel-moeda é posto em circulação por meio de créditos. Mas estes só podem ser concedidos se juros reais forem pagos ou lucros reais forem produzidos. Assim, a roda perfaz um círculo completo. Isso pressupõe que, com o dinheiro adicional no campo do comércio e da indústria, cada vez se cria mais capital real, e com ele o instrumento que a economia exige para se apropriar da natureza. Por meio dessa apropriação, partes da natureza que antes não tinham qualquer valor monetário adquirem-no de um só golpe. (Uma área pantanosa não vale nada; contudo, apesar disso, ela pode ser melhorada e explorada economicamente, tornando-se de repente valiosa.) Por conseguinte, pela injeção de capital monetário, com a criação de dinheiro, a conquista de propriedade na natureza e a formação de capital real, uma criação a partir do nada – isto é, a partir da natureza sem valor –, tornam-se possíveis: uma produção de valor que não pode ser explicada pelo esforço humano – em outras palavras, uma produção de mais-valia.

Ao interpretar a economia em termos alquímicos, Goethe revela a atuação de forças que as economias políticas dominantes – clássica e moderna – não percebem. A natureza – que entendemos, grosso modo, como tudo que não pode ser atribuído à realização humana – não aparece na função de produção fundamental da economia política. Ela é, portanto, uma filosofia do “como se”. Comporta-se *como se* o produto social fosse realmente apenas o resultado do trabalho (labuta árdua), do capital (poupança) e do progresso tecnológico (estudo e pesquisa) – isto é, como se fosse inteiramente resultado do esforço humano. Por trás dessa ilusão da realização humana, o processo alquímico de transformação da natureza em matérias-primas, e destas em dinheiro, pode ser completado com toda a facilidade.

Em seu grande empreendimento, Fausto combina todas as forças da magia com as genuínas realizações do empresário e do trabalhador (“rápida diligência” e “estrita ordenação”) para ganhar o mais alto, ou, como ele o

chama, “a mais alta” de todas as recompensas. À primeira vista essa recompensa nada mais é do que a honra: a glória que irá coroar “a obra máxima”. Mas isso seria absolutamente contrário à verdadeira aspiração de Fausto. Quando, no quarto ato, Mefistófeles lhe pergunta “Queres então alcançar a glória?”, Fausto responde: “A glória é nada”, pois, como ele afirmou antes, “a ação é tudo”.

A “recompensa”, ou prêmio, a que Fausto aspira é, isto sim, um “preço”* – o valor de uma propriedade expresso em dinheiro. A propriedade em questão é o mundo inteiro, abraçado agora pela “obra máxima”, que visa a maximizar o valor monetário “do mundo”. Assim, o mundo inteiro tornou-se, nesse sentido, uma “mina de ouro”, da qual não só ouro genuíno, mas tudo o mais que nele ocorre, pode “ser extraído” em “estado dourado” (isto é, transformado em dinheiro) e utilizado. Esse “ouro”, portanto, pode ser aumentado a tal ponto que a “mina” do mundo forneça absolutamente qualquer coisa que seja convertível em dinheiro.

A economia moderna: uma continuação da alquimia por outros meios

A vocação econômica de Fausto (se podemos parafrasear assim a “vocação teatral” de Wilhelm Meister) é baseada num precedente histórico.¹⁰ O modelo de Goethe para Fausto como um criador de riqueza rápida é o escocês John Law, que em 1715 ganhou permissão do regente francês, o duque de Orléans, para fundar um banco emissor na França. John Law já havia apresentado seu plano a Luís XIV, mas o rei o rejeitara como suspeito, embora as próprias dívidas reais estivessem muito acima do nível normal. O regente, que agora se encontrava em dificuldades financeiras ainda mais graves depois de aumentar as dívidas que herdara, lembrou-se do plano de Law e convocou-o à França.

Segundo o projeto original, o papel-moeda seria lastreado por propriedade fundiária estatal. Contudo, Law logo compreendeu que essa cobertura não seria suficiente para assegurar validade ao papel-moeda. Assim, em 1717, ele fundou, com créditos do banco, a Companhia do Ocidente, empresa que monopolizava o comércio com as possessões coloniais francesas na América do Norte. As ações dessa companhia serviam como cobertura para o papel-moeda, e a empresa recém-fundada

promoveu a colonização da bacia do Mississippi e a fundação de Nova Orléans. Isso produziu uma considerável explosão do comércio na França. Controlando a maior parte das ações das várias empresas e atuando ao mesmo tempo como tomador de empréstimos, o Estado participava duplamente dos lucros de todo o empreendimento.

Diante de sua crise financeira, o regente havia adotado a medida costumeira de contratar uma sucessão de alquimistas para sua corte, com a tarefa de produzir ouro artificial. De modo significativo, no mesmo instante em que convocou John Law a Paris, ele demitiu todos eles. É evidente que o regente compreendera que Law, o neoalquimista, poderia ser mais bem-sucedido, como de fato foi.¹¹

O experimento de Law fracassou, contudo, em 1720, principalmente porque ele quis apressar seu projeto prescindindo da garantia em ouro. Isso levou ao colapso do preço das ações, à inflação e, por fim, ao repúdio (recusa a aceitar o papel-moeda). John Law quase foi linchado e escapou por um triz para Veneza, onde passou o resto de seus dias levando a vida ociosa de um jogador.

Embora o experimento francês tenha fracassado, seu modelo inglês, em contraposição, foi um absoluto sucesso, fato em geral desconsiderado. O molde inglês foi o Banco da Inglaterra, fundado em 1694. Doze anos antes, em 1682, William Petty, um dos mais importantes pensadores sobre a esfera econômica do século XVII, havia perguntado em seu livro *Quantulumcunque Concerning Money*: “Que remédio existe se tivermos muito pouco dinheiro?” E respondeu: “Devemos fazer um banco que, se for bem calculado, quase dobre o efeito de nosso dinheiro cunhado: e temos *na Inglaterra* materiais para um banco que haverá de fornecer capital suficiente para impulsionar o intercâmbio de todo o mundo comercial.”¹² Uma década depois, o Banco da Inglaterra cumpriu a profecia com a emissão de notas bancárias. Embora, durante o século XVIII, ele tenha sido obrigado a suspender várias vezes seus pagamentos, o banco sobreviveu e expandiu-se.

A partir do século XIX, na Inglaterra, o papel-moeda legalmente autorizado, suplementado pela moeda escritural dos bancos comerciais privados, iniciou uma marcha triunfal que logo conquistaria o mundo todo. Ela se tornou a base do poder mundial inglês e de seu domínio sobre o comércio do planeta.

Goethe também relaciona a institucionalização do direito de propriedade, no sentido do *dominium* – o direito de reinar sobre a natureza –, com os fatos históricos: ela seria obra de Napoleão. No *Código napoleônico*, o código civil que o imperador francês criou, o artigo 544 reza: “A propriedade é o direito de usufruir e dispor das coisas da maneira mais absoluta”; a única disposição é que o proprietário não pode usar sua propriedade de maneira tal que infrinja o restante da lei civil e criminal. O *Código napoleônico* se tornaria o modelo para os códigos civis do mundo inteiro. Essa nova lei da propriedade – o *dominium* do direito romano – difere fundamentalmente das concepções originais, que se baseavam de algum modo na ideia de *patrimonium*: o dever de tomar conta da natureza.

Goethe disse que Napoleão era “demoníaco por natureza” (*Conversations with Eckermann*, março de 1831). Essa declaração aproxima o imperador francês de Mefistófeles, que, por assim dizer, representa o satânico por definição. A ideia mesma de institucionalizar a propriedade, concedendo a Fausto, como feudo, uma faixa do litoral, de fato vem de Mefistófeles. Mas Goethe não podia fazer de Napoleão, *l’Empereur*, um modelo para Mefistófeles – ele podia apenas servir de molde para seu Imperador. Este último, porém, não exhibe qualquer traço demoníaco, ainda que realize o plano de Mefistófeles sobre a propriedade. Sutilmente, no entanto, Goethe lança mão de Napoleão como um modelo para o Imperador, não focalizando o aspecto avançado, alquímico, e portanto demoníaco, das ações do imperador francês, mas seu aspecto retrógrado, anacrônico.

Quando o Imperador em *Fausto* nomeia os quatro dignitários segundo as regras do império medieval, isso é uma réplica exata do procedimento de Napoleão, como Pierre Grappin explica no ensaio “Sobre a figura do Imperador em *Fausto*, segunda parte”. Napoleão, o poderoso conquistador, escreve Grappin,

como que por encanto, fez surgir um império do nada; embora não mais chamado de Sacro Império Romano, ele foi reconhecido pelo papa, que concedeu aos dignitários desse império criado por si só os mesmos títulos que os arcebispos do Reno e que os príncipes seculares haviam usado durante séculos, de acordo com os termos da Bula Dourada.¹³

Napoleão havia originalmente aspirado ao trono do Sacro Império Romano, que desejava transformar em domínio da nação francesa. Mas seu plano foi frustrado pela última pessoa a usar a coroa, o imperador Francisco

II, que abdicou após aceitar o novo reinado da Casa da Áustria. Era ainda mais importante, por conseguinte, que Napoleão seguisse o mais estritamente possível o procedimento do antigo império, daí sua coroação pelo papa e a designação de dignitários segundo as regras estabelecidas pelo imperador Carlos IV no século XIV.

Ao descrever em detalhes a nomeação dos dignitários, Goethe compara toda a pompa vazia da efêmera fundação do Império Napoleônico – que, a despeito de toda a imitação, carecia da legitimidade da antiga coroa imperial – com a única obra de Napoleão que lhe sobreviveu: a constituição da nova propriedade, que foi e continua a ser seu único ato real de “fundação de império”. À medida que o século XIX avançava, a criação do papel-moeda e das notas bancárias combinou-se com a difusão da nova lei de propriedade para fornecer apoio à Revolução Industrial e ao crescimento do comércio que se desenvolveu a partir dela.

O IMPERADOR:

Se possível, que o salário seja igual ao préstimo
Que vos seja confiado o solo do império,
Que sejais os dignos guardiões das riquezas.
Conheceis o amplo e bem-guardado tesouro
E quando se cavar, que seja sob vossa ordem.

O empreendimento de Fausto tornou-se o plano global da economia. Ele é a economia moderna. Com base nessa conclusão, podemos adaptar o famoso dito de Von Clausewitz, “a guerra é a continuação da política por outros meios”, e afirmar, num espírito goethiano, que *a economia moderna é uma continuação da alquimia por outros meios*.

A economia como ato de criação

Uma vez que Goethe, observando atentamente os fatos históricos, extraiu e descreveu o núcleo alquímico da economia moderna, surgiu a questão: por que ele nos diz isso? O que ganhamos ao saber que a alquimia, longe de ser algo do passado, ainda é efetiva, e que estamos enredados num processo alquímico?

Para responder a essa pergunta, devemos lembrar o que a alquimia realmente busca conseguir – e que foi nosso ponto de partida. Por meio

dela, o homem aspira a levar adiante o processo de criação. Ela contrasta radicalmente, portanto, com o princípio proposto em 1834 pelo físico e médico Robert Mayer: “Nada vem do nada, nada se torna nada” – uma teoria que pressupõe claramente a criação como um dado. Isso reafirma o primeiro princípio básico da termodinâmica, que limita o poder do homem à mera transformação do que existe. Ora, o alquimista não pode dizer que está fazendo algo a partir do nada, mas sem dúvida ele afirma estar transformando algo em outra coisa. Todos os seus esforços perseguem esse fim. O homem é elevado ao status de demiurgo. Essa crença alquímica nas capacidades demiúrgicas do homem é claramente expressa num antigo livro escrito contra a alquimia: *Histoire du ciel*, publicado em 1739. Lemos ali:

Tudo está perdido, exclama o alquimista, uma vez que se suponha que a transmutação de metais é impossível, e que eles são corpos simples ou elementares, que Deus construiu desde o início com uma natureza imutável. Manter essa doutrina é subtrair o homem de seu mais excelente privilégio. Ele é degradado da soberania que deveria exercer sobre a Terra e busca fechar contra si a porta da sabedoria, caso se convença de que todos os elementos que participam da união dos compostos já estão completamente formados desde o começo; que só é possível para o homem trabalhar com o que já existe; que ele nada produz e nada muda; e que a grande obra, a meta de tantos desejos e buscas, não passa de um capricho vão, pois os metais já são tudo que serão, ficando impossível gerá-los ou modificá-los.¹⁴

O livro afirma que a mudança dos metais é impossível e que o alquimista persegue uma ilusão. Hoje sabemos que as coisas não são assim: com a física atômica, é possível mudar os metais, é possível, de forma geral, produzir ouro a partir de chumbo.¹⁵ Mas o princípio da conservação da energia ainda vale. A primeira lei básica da termodinâmica não pode ser descartada no mundo físico. De maneira decisiva, porém, isso não é mais verdadeiro em relação à criação de valor no sentido econômico. O sucesso econômico não é medido em quilogramas e calorias, mas em dinheiro. A criação de valor torna-se tanto maior quanto mais dinheiro ingressar na economia e quanto mais coisas forem transformadas em valores monetários, ou “elevadas”, por assim dizer, ao domínio do dinheiro. Nesse sentido, o homem tem uma capacidade demiúrgica. Ele próprio cria o dinheiro; a natureza não o criou. Ele pode também, portanto, aumentar o dinheiro e os valores monetários.

Mesmo quando, no início da parte I, em seu gabinete, Fausto deseja convocar o Espírito do Mundo em sua feição macrocósmica, ele se abstém. Não consegue compreender as “fontes de toda vida, resplandecendo, sobre

a qual se debruça o desejo do céu e da Terra”. Por isso convoca o Espírito da Terra, acreditando ser seu igual, e exclama:

FAUSTO:

Sou eu, Fausto, sou teu igual!

Mas o Espírito da Terra o repele:

O ESPÍRITO DA TERRA:

Tu te assemelhas ao espírito que compreendes (!),

Não a mim.

O espírito que Fausto compreende é Mefistófeles, e quando em seguida se fala de alquimia, não se trata da alquimia do Espírito do Mundo ou do Espírito da Terra, mas a de Mefistófeles. Este não pode criar qualquer matéria nova; isso é um privilégio do Espírito do Mundo ou do Espírito da Terra. Ele pode apenas criar aquilo que tem origem no pensamento do homem e é portanto compreensível para ele. Tal “matéria” criada pelo homem é, contudo – como Goethe enfatiza claramente –, dinheiro. *Ao ser reduzido à quintessência do dinheiro, o mundo se torna aumentável.* Ele cresce com o crescimento econômico!

No contexto da moderna alquimia da economia, em que o ouro desempenha o papel dominante, é finalmente possível, portanto, conseguir o que Fausto chama de “ação”. Enquanto desenvolve seu plano para recuperar a terra (no quarto ato), ele exclama:

FAUSTO:

... esta esfera terrena

Ainda oferece espaço para grandes feitos.

Coisas admiráveis devem acontecer,

Sinto força para empresa ousada.

E após declarar “Poder auferir, posse, alto conteúdo!”, ele acrescenta:

FAUSTO:

A ação é tudo.

Assim, de acordo com a meta da alquimia, Fausto declara explicitamente que a economia moderna é uma continuação do processo de criação. Na cena da Páscoa, na primeira parte, ele substituiu, enfim, a

tradução usual do Evangelho de São João, “No princípio era o Verbo”, por “No princípio era a Ação”.

Esse ato de criação pela economia exerce um enorme fascínio, o encanto do infinitamente ampliável, do eterno progresso. Desse modo, a economia ganha o caráter transcendente (isto é, supera todos os limites) que o homem buscara outrora na religião. Não é a crença numa vida futura, mas a atividade econômica aqui e agora que abre a perspectiva do homem moderno para a eternidade. Isso é repetidas vezes expressado na peça. Fausto refere-se de maneira explícita, por exemplo, às possibilidades ilimitadas de criação de dinheiro:

FAUSTO (*volta-se para O IMPERADOR*):

Os profusos tesouros que, petrificados,
Repousam no solo profundo de tuas terras
Estão ociosos. O pensamento mais largo
É um limite mesquinho para tal riqueza;
A fantasia, mesmo em seu voo mais elevado,
Esforça-se, e nunca chega a ser suficiente.
Espíritos, porém, dignos de enxergar a fundo,
Ganham ilimitada confiança no ilimitado.

Mais tarde, quando eles passam a “trabalhar” com o dinheiro recém-criado e a investi-lo, sua apropriação do mundo é apresentada igualmente como um processo interminável. A base para o plano de Fausto é, como vimos, o feudo, ou propriedade, que lhe foi prometido pelo Imperador em troca de sua ajuda na guerra. Como Mefistófeles explica:

MEFISTÓFELES:

Se garantirmos ao Imperador trono e território,
Então irás ajoelhar-te e receber
O feudo de ilimitada praia.

E quando descobre a choupana de Filêmon e Baucis consumida pelas chamas, Fausto quer construir um belvedere sobre as ruínas, para dali vigiar toda a sua propriedade. Essa propriedade, para Fausto, não tem *nenhum* limite. Armado de sua crença no progresso, ele exclama:

FAUSTO:

Logo se erige um belvedere
Para se mirar o infinito.

Contemplando essa perspectiva infinita, Fausto, em sua imaginação, superou a mortalidade e exclama jubiloso: “Os vestígios de meu ser terreno não podem em eras perecer.”

A morte natural, nessa situação, não é mais decisiva. Fausto acredita ter criado sua própria imortalidade!

As palavras que ele pronuncia diante da visão de sua grande obra expressam enorme alegria: júbilo com o ato econômico e seu sucesso; alegria com sua própria façanha e os feitos daqueles que ele ajudará com sua ação.

Eles haverão de ficar, contudo, “por perigos cercados”, e terão de continuar sua luta para assegurar um espaço de vida na nova terra.

FAUSTO:

Abro espaço a muitos milhões,
Para uma vida, se não segura, então ativa e livre.
Verdes os campos, férteis; homens e rebanhos
Logo satisfeitos nessa mais nova terra,
De pronto acomodados na encosta da colina
Levantada pela multidão intrépida e diligente.
E aqui, no interior, uma terra paradisíaca...

Seu entusiasmo culmina com a exclamação:

Esta é a última conclusão da sabedoria:
Merecedor da liberdade, assim como da vida,
Só é aquele que dia a dia tem de conquistá-las.

Alegria semelhante é experimentada por todos que de alguma forma – como empresário, trabalhador ou pesquisador – executam um ato econômico. Não sem razão, Fausto não encontra a maior felicidade no amor, mas na realização de uma ação. A felicidade que isso proporciona é mais ampla e duradoura que a felicidade que o amor – tal como experimentado com Gretchen – pode conceder. Este não passa de uma felicidade privada, que se esgota na relação individual. A primeira é uma felicidade que deveria beneficiar toda a humanidade, descortinando “futuros” cada vez mais amplos com sua promessa de progresso eterno.

Ação e iniquidade

Se vemos, por um lado, o grande movimento ascendente – a perspectiva infinita – que confere à economia moderna sua atração mágica, permanece inegável, por outro, que isso não pode eliminar a real limitação do mundo. Fausto, afinal, foi incapaz de instar o Espírito do Mundo ou o Espírito da Terra a aparecer. Num mundo limitado, finito, a todo mais se opõe um menos: a ação é acompanhada pela má ação.

Sabemos que, na esfera física, não é válida apenas a primeira lei da termodinâmica, a da conservação da energia, mas também a segunda, a da entropia. Esta declara que, embora as quantidades no mundo permaneçam intactas, as qualidades declinam com o tempo. Em outras palavras, a desordem aumenta com o tempo se não for constantemente refreada pelo fornecimento de nova energia. Esta última, no contexto da natureza e dos ciclos ecológicos, é fornecida pelo Sol. Mas onde quer que o homem, o animal econômico, abuse da natureza, como o faz na economia moderna, a energia do Sol será insuficiente para neutralizar o processo de entropia. Matérias-primas passam a ser transformadas em lixo, provisões de matérias-primas se esgotam, e o peso sobre o ambiente aumenta.

Essa entropia crescente na esfera física é acompanhada por um aumento da desordem em todas as esferas da vida submetidas à influência da economia. À medida que o homem desbrava terrenos sempre novos na esfera econômica, sua desorientação em outras esferas só faz crescer. A economia claramente priva o homem de forças que, como o Sol da natureza, sempre restabelecem a ordem original.

Goethe enfatiza de maneira particular três áreas em que o homem se mostra desastrosamente desorientado, e nas quais, portanto, os ganhos econômicos são neutralizados por perdas vitais. A primeira grande perda sofrida pela humanidade na marcha do progresso é a da beleza. Quem quer que tenha lido algum dia o quinto ato da segunda parte de *Fausto* haverá de lembrar os versos de Linceu em louvor ao mundo. Seu elogio começa:

LINCEU:

Nascido para ver,
Designado para mirar,
Jurado à torre
O mundo me agrada.

E conclui:

Felizes os meus olhos,
Tudo o que viste,
Seja lá o que for,
Foi sempre tão belo!

As interpretações desse elogio sempre prestam pouca atenção à última linha e à palavra vital que ela contém: *foi* – ele foi belo, não é mais. Pois imediatamente depois Linceu descobre as labaredas que consomem a choupana de Filêmon e Baucis, e a tília que lhe faz sombra. Aterrorizado, grita:

LINCEU:
Mas não só para o regozijo
Estou situado em tal altura;
Que horror mais espantoso
Ameaça-me do sinistro mundo!
.....
O que sempre se ofereceu ao olhar,
Com os séculos foi-se embora.

E a causa desse fogo? Fausto não podia tolerar que o velho casal, Filêmon e Baucis, frustrasse seu grande plano apegando-se teimosamente à sua propriedade – que não servia a objetivo econômico algum, mas só preservava os costumes de seus pais, no sentido do *patrimonium*. A reivindicação absoluta à propriedade no sentido de *dominium* emerge com clareza nas palavras de Fausto:

FAUSTO:
O velho casal lá deveria ceder,
Quero as tílias como sede,
As poucas árvores que minhas não são
Amarguram-me a posse do mundo.
.....
A decisão da vontade onipotente*
Atola-se nesse terreno arenoso.

Fausto dá a Mefistófeles a ordem de reassentar o velho casal, à força, se preciso for, na área recém-colonizada. Ao enfrentar a obstinação deles, porém, Mefistófeles perde a paciência, como conta mais tarde, e atea fogo

à choupana. Fausto finge consternação, mas no fundo está bastante satisfeito por ter aberto, enfim, caminho para o avanço de seu plano.

Ernst Jünger interpreta a passagem:

Para os ególatras, a veneração de árvores é – como toda veneração – suspeita: revela excessivo zelo pelo bem-estar público. No mundo faustiano, também, a árvore não é respeitada – não só porque, como todas as coisas que crescem, é consumida no plano, mas também porque contradiz esse mundo por sua própria natureza. Fausto já pretendia tolher seu livre crescimento com o andaime; agora o fogo lhe dá espaço para enfrentar o cosmo com suas ousadas construções.¹⁶

Hoje vemos por toda parte à nossa volta o resultado desse “arbítrio férreo” e dessa “formidável potência”: uma monstruosa desfiguração do mundo, sem precedentes no curso da história humana e que assume ímpeto cada vez maior. Nem a última reserva da natureza, choupana ou tília, irá deter seu avanço.

A segunda perda resultante do experimento alquímico é a da segurança, causada pelos perigos advindos da tecnologia. O progresso tecnológico sempre envolve riscos. Quanto maior é o avanço, mas perigosos eles se tornam, como Fausto sabe muito bem. Ele admite explicitamente que, quando fornece solo “a muitos milhões”, eles ficam “livres para o trabalho ativo”, mas também “inseguros” e “de perigos cercados”. A maré pode destruir os diques construídos para contê-la. Consideradas sob essa luz, as palavras de Fausto anteriormente citadas (“Esta é a última conclusão da sabedoria:/ Merecedor da liberdade, assim como da vida,/ Só é aquele que dia a dia tem de conquistá-las”) ganham sentido ambíguo. *Somente* a nova terra protegida pelos diques está “por perigos cercada” – *somente* aqui, portanto, as pessoas devem conquistar diariamente “liberdade e vida” para si mesmas. Em contraposição, as pessoas na velha terra, onde Filêmon e Baucis tinham seu lar, vivem em segurança. Nenhuma maré pode engolfá-las ali, de modo que “liberdade e vida” não precisam ser reconquistadas dia a dia! Assim, quando Fausto declara essa conquista “a última conclusão da sabedoria”, simplesmente faz da necessidade uma virtude. A sabedoria que ele proclama com tamanho *páthos* tem uma clara conotação irônica.

Apesar disso, Fausto defende a ideia de que os perigos que ameaçam a nova terra podem ser permanentemente contidos:

FAUSTO:

Que brama lá fora a maré até a beira,

E como investe, para violenta irromper,

Empenho coletivo ocorre a fechar a brecha.

Mas Mefistófeles não se deixa enganar:

MEFISTÓFELES (*consigo mesmo*):

Mas estás te esforçando apenas para nós,
Com os teus diques, as tuas estacas;
Pois já preparas para Netuno,
O demo das águas, grande banquete.
De qualquer modo vós estais perdidos;
Os elementos conosco conjurados,
E tudo conduz ao aniquilamento

Quem pode deixar de se lembrar aqui do debate sobre a energia nuclear? Os discípulos atuais de Fausto dizem que é possível tomar medidas de segurança contra todo acidente concebível, evitando qualquer perigo, ao passo que seus opositores acreditam ouvir as palavras de Mefistófeles.

A terceira perda é a crescente incapacidade do homem de desfrutar a riqueza que cria, pois, à medida que sua riqueza cresce, aumentam também suas preocupações. Tudo isso é parte necessária ao sistema econômico moderno. Como a produção não é feita por encomenda, como outrora, mas para o mercado – isto é, para o consumidor desconhecido –, o fabricante só sabe *depois* da produção se pode vender as mercadorias que manufaturou por preços que cubram os custos; associada a toda produção, portanto, há uma inquietação acerca das vendas *futuras*. Ela cresce com o tamanho do mercado, e mais ainda com a capitalização do processo de produção.

Depois que o capital é investido em máquinas e prédios particulares, ele não pode simplesmente ser retirado (se for, isso se reduz a um pequeno valor de liquidação). O valor real do capital é o valor atual de lucros *futuros*. Se não houver nenhum lucro, praticamente *todo* o capital se perde. Mas quem pode saber quando investir capital hoje, quais serão seus rendimentos e, portanto, seus lucros amanhã, depois de amanhã, e assim por diante? O investidor é atormentado pela inquietação com o desenvolvimento futuro da economia. Nunca satisfeito com o presente, ele se torna viciado em previsões. À espreita de toda espécie de profecia, sente-se permanentemente ameaçado por notícias de desastre. Fausto, agora um grande investidor, conhece bem essa sensação. Cheio de ansiedade, ele diz:

FAUSTO:

Um pássaro grasna; o que grasna ele? Desgraça.
A superstição enreda-me noite e dia:
Oferece-se, apresenta-se, adverte.

Embora a fortuna recém-adquirida de Fausto expulse a Privação, a Insolvência e a Penúria de seus aposentos e de seu coração, a Apreensão introduz-se “pelo buraco da fechadura”. Fausto tenta afastá-la, mas ela não desiste:

A APREENSÃO:
Àquele a quem possuo
O mundo todo de nada vale.
.....
Atento apenas ao futuro,
Ansioso eternamente.

A riqueza crescente não pode eliminar a Apreensão. Ao contrário, a atrai.

A APREENSÃO:
E de todos os tesouros
Não sabe ele fruir a posse.
Ventura e desventura se convertem em cisma,
Em meio à fartura perece inanido.

Para evitar entregar-se à Apreensão, o investidor é mais ou menos obrigado a investir continuamente para assegurar novos lucros que são em seguida reinvestidos. Mas isso só cria ainda mais preocupações, que se propagam por si mesmas, por assim dizer.

O sucesso do processo alquímico é a causa de seu fracasso

Nos quatrocentos anos transcorridos desde a emergência da lenda de Fausto, esse tema figurou repetidamente em obras literárias. Acima de tudo, há uma longa tradição de peças em que Fausto aparece como o herói. No entanto, dentro dessa tradição, é possível discernir uma clara mudança na interpretação do pacto com o demônio, tão fundamental para a peça. Na lenda popular e em todos os relatos baseados nela, o pacto aparece – como

já vimos – como um contrato de serviço. Ele termina inevitavelmente com a danação de Fausto, já que Mefistófeles deve receber sua recompensa após servir com todo o zelo a Fausto por 24 anos. Aqui tudo está predeterminado num sentido pessimista – Fausto terá um final infeliz. No entanto, por volta de meados do século XVIII, o pacto é reinterpretado como “contrato de aposta”. Em consequência, torna-se possível um final feliz.

Lessing foi o primeiro a fazer essa ruptura em sua peça *Faust* (que chegou até nós apenas sob a forma de fragmento). Essa nova interpretação refletia melhor a tendência geral de otimismo do século XVIII. O resultado de uma aposta permanece em aberto até o fim: pode tomar este ou aquele caminho. Várias versões modernas de *Fausto* chegam mesmo a apresentar o herói da peça como vencedor. Ou dá-se a entender que, por uma razão ou outra, a aposta é inválida; por exemplo, porque não passou, de fato, de um sonho – um pesadelo, talvez, mas, ainda assim, apenas um sonho.¹⁷

Goethe também parece ter adotado a versão otimista ao optar pelo contrato de aposta. Provavelmente inspirou-se na peça *Faust* de Lessing, que chegou a seu conhecimento por meio de Herder, que mantinha estreito contato com esse autor. A ideia geral é que na peça de Goethe Fausto aparentemente perde a aposta – mas só aparentemente. O demônio é logrado por seus próprios truques e termina fazendo papel de bobo. Como Fausto “ambicionou incessantemente” e o amor lhe chega a partir de cima, o demônio perde poder sobre sua alma. A luz interior que no final mostra a Fausto o caminho para o futuro é a mesma que o mantém longe do abismo. No fim, Fausto é poupado. Quase todas as interpretações do *Fausto* de Goethe concentram-se nesse final feliz e consideram que a trajetória de Fausto foi uma ascensão – ainda que pavimentada de erros – para a esfera do divino.

Essa visão da ascensão de Fausto prevaleceu em particular na virada do século XIX para o XX, momento de grande otimismo com relação ao progresso humano. Num ensaio publicado em 1901, lemos:

A trama desenrola-se ... de tal maneira que o aspirante é levado de experiência em experiência, cada uma delas representando um novo estágio em seu desenvolvimento espiritual; Fausto tem de abrir seu caminho à frente e para o alto contando unicamente consigo mesmo e com a bondade de sua natureza, que pouco a pouco o conduz, inadvertidamente, ao rumo certo.¹⁸

Mas essa interpretação desconsidera o fato de que Fausto não completa, antes de sua morte, a obra que está pairando diante de seus olhos. Acima de

tudo, ela não percebe a significação especial que esse fracasso tem para a humanidade hoje.

Duas apostas são feitas no *Fausto* de Goethe, fato que também é raramente considerado. A primeira é entre Deus e Mefistófeles, e é descrita na cena “Prólogo no céu”. Ela gira em torno do sucesso que Mefistófeles terá ou não em desviar Fausto do “caminho certo”. O que está em jogo é a alma de Fausto. Mefistófeles sugere ao Senhor:

MEFISTÓFELES:

O que quereis apostar? Havereis de perdê-lo,
Se me permitirdes
Conduzi-lo de leve pela minha estrada.

O Senhor aceita essa aposta, mas desde o princípio limita o âmbito da influência de Mefistófeles sobre o tempo de vida de Fausto.

O SENHOR:

Enquanto ele viver nesta Terra,
Que nada te seja vedado.
Erra o homem enquanto a algo aspira.

Mefistófeles aceita essa condição, dizendo:

MEFISTÓFELES:

Então vos agradeço; pois jamais gostei
De me envolver com gente já morta.

Ao aceitar a condição, Mefistófeles já perdeu a aposta. Deixou de considerar que o limite de tempo imposto a ela foi estendido para além da morte de Fausto, e que, segundo a resolução do Senhor, ele não tem mais o direito de continuar usando seus poderes de sedução nessa escala de tempo ampliada. A alma de Fausto pode ser salva porque sua luta incessante quando vivo criou a precondição para que o amor lhe abrace a alma “a partir de cima”, *após sua morte. Mas essa salvação reside na outra vida, isto é, além do que é impositivo para o homem moderno e está no âmbito de suas esperanças.*

O que preocupa o homem moderno é a segunda aposta, feita entre Mefistófeles e Fausto. Ela diz respeito à capacidade do segundo para experimentar um momento *durante sua vida* ao qual ele gostaria de se

apegar: um “momento supremo”. Ao unir cegamente sua existência a um momento como este, Fausto perde a aposta; e, nesse sentido, eu sugeriria que a peça *Fausto* tem um final infeliz.

O *Goethe-Jahrbuch* de 1903 inclui uma declaração do professor E. Landsberg, descrito ali como “o maior especialista jurídico no período de Goethe”. Quando perguntado pelo editor se, “segundo os fatos apresentados na peça, Mefistófeles pode considerar que venceu a aposta feita com Fausto”, Landsberg responde enfaticamente que sim. Ele assinala que Goethe, ex-estudante de direito, devia estar bem familiarizado com o princípio dos *pacta sunt servanda* (“contratos devem ser honrados”). A objeção de que Mefistófeles não satisfaz seu opositor de verdade, mas apenas numa antecipação imaginária, explorando-lhe a cegueira, talvez pudesse ser formulada quanto a um contrato de serviço, como o que está na base da lenda de Fausto, mas não quanto a um contrato de aposta. “O aspecto decisivo”, observa Landsberg,

é que Fausto clama a este momento: “Ah, demora ainda... sois tão belo.” Isso é exatamente o que ele sente e exatamente o que ele diz; de modo que, num sentido legal, ele perdeu a aposta. Não consigo pensar em qualquer situação ou escrúpulo legal, nem em qualquer aspecto a que se possa fazer referência, pela legislação, nem em qualquer opinião legal de tempo algum que torne outra resposta ao menos concebível.¹⁹

Qualquer pessoa que reexamine a formulação da aposta sob essa luz verá que Goethe observa o princípio *pacta sunt servanda* de maneira muito escrupulosa. Fausto tem de entregar o penhor que apostou – mas, devemos lembrar, ele não apostou sua alma, e este é o ponto decisivo. Ao estabelecer o contrato de aposta, o que Fausto declara, isto sim, é que se Mefistófeles ganhar a aposta o *tempo* estará *terminado* para ele. Que importa a alma para Fausto, ou para o homem moderno, que vê toda sua felicidade no progresso tecnológico e no crescimento *infinito* da prosperidade? Seria fácil para Fausto, ou para o homem moderno, penhorar sua alma: ele estaria penhorando um não valor. Quando Mefistófeles oferece seus serviços neste mundo e pede que, em troca, Fausto faça o mesmo para ele no outro mundo, Fausto confessa que não acredita na existência de uma alma, isto é, a questão da existência da alma não tem sentido para ele.

FAUSTO:

Pouco me interessa o Além;

Faze primeiro este mundo em destroços,

E que depois o outro possa surgir.

.....

Não me interessa de modo algum ouvir
Se também nesse futuro há ódio e amor,
E se também naquelas esferas
Há um “acima” e um “abaixo”.

Pouco antes de morrer, Fausto reafirma sua indiferença em relação a uma vida após a morte:

FAUSTO:

Para o Além a vista nos é vedada;
Parvo quem para lá dirige o olhar ofuscado,
Imagina sobre as nuvens seres à sua semelhança;
Que esteja firme na terra e olhe ao seu redor;
Ao homem capaz este mundo não é mudo.
Para que devanear pela eternidade?
O que ele aqui fica conhecendo, deixa-se apanhar.

Fausto é uma parte honesta do contrato. Ele não pode apostar um não valor. Em vez disso, aposta a coisa que considera mais vital: o tempo. “*Que o tempo termine então para mim*”, diz ele, ao fazer o pacto.

Mas o que significa o tempo para Fausto? Não estão todos os homens fadados a morrer? Portanto, ele não pode estar se referindo simplesmente a seu próprio tempo de vida, que decerto não poderia ser usado como penhor numa aposta. O que de fato importa para Fausto é o tempo em si mesmo, pois deseja eternizá-lo no sentido do processo alquímico, *ainda durante esta vida*. Ele penhora o bem que é muito mais importante que a alma, para ele mesmo e para o homem contemporâneo: a infinitude do tempo no sentido do processo ilimitado e do crescimento ilimitado da economia. Ele penhora o *tempo* da humanidade. E esta aposta Fausto perde. Ele perde o *tempo* no próprio momento em que imagina poder se agarrar a ele com sua visão de progresso eterno.

A perda é inevitável. Ela está enraizada na natureza contraditória do esforço do homem em busca do progresso. A lúcida consideração do problema por Nicolas Berdyaev, em *The Meaning of Time*, reflete o pensamento do próprio Goethe sobre esse aspecto:

A debilidade fundamental da ideia de progresso reside em sua atitude ante o problema insolúvel do tempo. A única solução possível da história universal se dá em termos de uma vitória sobre o tempo. ... A teoria do progresso não diz respeito à solução do destino e da história humana numa eternidade atemporal, além dos limites da própria história. Ela diz respeito unicamente a uma solução num momento particular do futuro que se prova ser o assassino e devorador do passado. A ideia de progresso funda sua expectativa na própria morte.²⁰

O perigo dessa contradição da luta do homem pelo progresso fica ainda mais evidenciado por Goethe quando ele aponta para a natureza alquímica do progresso ou do crescimento econômico e sua relação com a importância do dinheiro.

Se a tarefa original da alquimia é levar a “semente de ouro” nos metais comuns a crescer, e transformar esses metais finalmente em ouro, a alquimia moderna, ou a continuação da alquimia por outros meios, almeja desenvolver o valor monetário das coisas a tal ponto que todas elas sejam transformadas em valores monetários. Mediante essa transmutação, as coisas ganham existência duradoura. O dinheiro é o denominador comum de todos os valores, um valor objetivo, em contraposição à utilidade subjetiva, individual. Ao se reduzirem todas as coisas a esse denominador comum, alcança-se um nível mais elevado de existência, no sentido do antigo princípio filosófico *Unum et esse converguntur*: o uno, ou a base comum de todas as coisas, é o que de fato existe. Externamente, esse nível mais alto de existência manifesta-se no fato de o dinheiro não ser perecível e poder ser acumulado à vontade.

A ambição por dinheiro é insaciável. “Mas, das riquezas, nenhum limite foi fixado ou revelado aos homens”, diz Sólon. E Aristóteles, citando Sólon, acrescenta: “Todos os homens empenhados na obtenção de riqueza tentam aumentar seu dinheiro até um montante ilimitado.” Eles transformam todas as coisas num “meio para a tarefa de fornecer riqueza, na crença de que a riqueza é o fim, e de que tudo deve ser dirigido para esse fim”.²¹ No entanto – e aqui reside o perigo –, por esse processo de objetificação, o mundo perde sua substância. Ele é roubado da própria vida, que, como Goethe frisou várias vezes, se manifesta na contínua mudança e diversidade; é portanto roubado da premissa, da energia viva, que o processo alquímico requer. Pode-se dizer até, por conseguinte, que o sucesso do processo alquímico é a causa de seu fracasso.

O tempo torna-se senhor

A base da alquimia é a capacidade do homem de se distanciar da natureza por meio de seu intelecto, e de construir um mundo com suas próprias leis e objetivos. No processo alquímico, essa capacidade de objetificação está associada sobretudo ao princípio do mercúrio. Para maior esclarecimento, recorremos ao *Dicionário dos símbolos*, organizado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em quatro volumes, fonte particularmente confiável para a explicação dos conceitos alquímicos. Com referência ao mercúrio, André Barbault escreve:

Nele [o mercúrio], princípios opostos e complementares – como luz e treva, alto e baixo, esquerdo e direito, masculino e feminino – se confrontam. ... Essa circulação interna é a premissa para o desenvolvimento da inteligência, a capacidade de distinguir entre coisas, de modo a não mais se confundir com elas, e a fim de ganhar distância em relação a si mesmo. Desse modo, o homem se afasta do instinto, reprime sua vida de sentimentos, e afirma o mundo da razão. Esta é a base sobre a qual sua socialização é erigida, e ele assimila costumes e convenções correspondentes às regras da lógica: o comércio da mente por meio de ideias, vestidas de palavras, e o comércio da matéria por meio do sistema do comércio organizado.²²

Essa capacidade mercurial no homem pode se combinar perigosamente com o princípio do enxofre, que o leva a acreditar em sua infinita capacidade criativa, e, portanto, num futuro infinito na Terra. “Para o alquimista”, escreve Alain Gheerbrant, no mesmo *Dicionário dos símbolos*,

o enxofre, nos corpos, era o que o Sol é no Universo. ... O ouro, a luz, e a cor amarela, quando interpretados no sentido infernal do símbolo, denotam egoísmo orgulhoso que busca a sabedoria somente em si mesmo, tornando-se sua própria divindade, seu próprio começo e fim. Na tradição cristã, esse lado ameaçador do símbolo do Sol e da cor amarela é representado pelo enxofre satânico. Para a Bíblia, a chama amarela e fumacenta do enxofre é essa antiluz emitida pelo orgulho de Lúcifer: a luz que se tornou treva.²³

Se seguirmos o fio alquímico que percorre *Fausto*, descobriremos que o princípio do enxofre se afirma no final. Ele fica evidente, a partir da conversa de Fausto com a Apreensão, que sai das trevas e se aproxima furtivamente dele quando o fogo que consumiu a choupana de Filêmon e Baucis já está se extinguindo. A Apreensão, como sabemos, não é uma estranha para os ricos. Nesse encontro, Fausto deve decidir se entra ou não em debate com ela, e aceita assim a efemeridade e a fragilidade das coisas terrenas. Verá ele os perigos associados à economia moderna – a destruição da beleza, os riscos da tecnologia, a incerteza do futuro desenvolvimento econômico – e tentará, na prática cotidiana, superar os problemas daí

resultantes de uma maneira apreensiva? Fausto não está preparado para isso. O que faz é rejeitar a Apreensão:

FAUSTO:

Mas o teu poder, ó, Apreensão, insinuante e imenso,
Eu não o reconhecerei.

Fausto procura escapar avançando para o mundo alquímico da criação de valor que ele próprio gerou e do qual a Apreensão está excluída, uma vez que o tempo, a limitação do mundo, foi ali abolido. Nessa utopia do homem moderno, ele pode superar todas as consequências negativas da tecnologia e do crescimento econômico com *mais* tecnologia e *mais* crescimento econômico. Fausto conta com a visão do futuro que irradia de seus próprios planos. Mas a Apreensão afirma seu poder:

A APREENSÃO:

Experimenta-o, enquanto depressa
De ti aparto-me com maldição!
A vida inteira os homens são cegos,
Tu, Fausto, fica-o por fim.

Fausto, embora cego, está triunfante:

FAUSTO:

A noite parece penetrar mais fundamente fundo,
Mas no meu íntimo refulge intensa luz;
O que eu idealizei, corro a executá-lo.

E dá sua ordem final:

FAUSTO:

Erguei-vos todos, servos, um após o outro!
Dai-me o prazer de mirar o que eu concebi com ousadia.
Tomai da ferramenta, manejai enxada e pá.

Fausto ouve seus trabalhadores cavando. Mas não pode ver que não estão, como imagina, drenando o último pedaço de terra ainda por recuperar, porém preparando seu túmulo. Fausto ordenou, por assim dizer, que cavassem sua própria cova! Apanhado em sua visão de eterno progresso, ele perdeu de vista a realidade, e assim perdeu o direito ao

tempo. Enquanto ele fica deitado na areia diante de Mefistófeles, este é capaz de declarar:

MEFISTÓFELES:

O tempo se torna senhor.

Em vista disso, a pergunta “Que significa a luz interior que Fausto percebe depois de ficar cego?” exige uma resposta diferente da usual. Não pode ser a luz divina que substitui a luz terrena, libertando Fausto da magia de Mefistófeles. Ao contrário, percebemos agora que se trata da luz do enxofre: a luz que é treva. A lógica do processo alquímico aponta de maneira inequívoca para essa conclusão. São claramente ecoadas aqui as palavras bíblicas a que Alain Gheerbrant se refere em sua interpretação do enxofre: “Vê pois se a luz que há em ti não é feita de trevas” (Lucas, 11, 35).

Goethe faz inúmeras alusões à Bíblia em *Fausto*. Se compararmos as palavras de Fausto, “Mas no meu íntimo refulge intensa luz”, com as palavras do Evangelho de São Lucas – tendo em mente que a luz interior que Fausto percebe no fim de sua vida é equiparada à cegueira, isto é, às trevas –, concluímos inevitavelmente que, nos dois casos, se quer dizer a mesma coisa. A luz que ilumina Fausto é aquela contra a qual a Bíblia adverte – evidentemente em vão –, a luz da autoestima presunçosa e arrogante. Cegado por ela, Fausto perde sua aposta com Mefistófeles.

Plus ultra

Hoje a alquimia voltou a atrair grande interesse: muitos gostariam de redescobrir a alquimia espiritual primeva. Na esfera dessa alquimia espiritual, a pedra filosofal é “o símbolo da regeneração da alma por meio da graça divina – o símbolo da redenção”.²⁴

O desfecho de *Fausto*, em que a “alma imortal” do herói é elevada em estágios, deveria ser compreendido, em grande parte, à luz dessa alquimia espiritual. Para Goethe, a alma não é um não valor, mas uma realidade inquestionável, e esta é a verdadeira quintessência da peça.

No entanto, a “alquimia da alma” só adquire seu significado verdadeiro depois que nos damos conta de que um processo alquímico também ocorre na esfera material, a esfera da economia. Em nenhuma circunstância, nos

diz Goethe, deve-se ver essa esfera como exclusivamente governada pelas regras da razão, enquanto tudo que se situa além da razão humana continua a ser privativo da esfera espiritual.

Quando Fausto, após consumir seu pacto com o demônio (na primeira parte), declara, “O homem só se comprova na ação incansável”, mas se queixa ao mesmo tempo de que isso não o deixa mais próximo “do infinito”, Mefisto aconselha-o a intensificar sua atividade incessante. Em vez de aceitar racionalmente a ordem existente, ele deveria aumentar de maneira constante o uso de energia não humana:

MEFISTO:

Se eu posso pagar seis garantões

As suas forças não são minhas?

Ponho-me a correr e sou homem bem-posto

Como se tivesse vinte e quatro pernas.

Animado, entre outras coisas, por este conselho, Fausto executa seu plano de colonização com o uso de cavalo-vapor (energia). Seguindo o caminho do sucesso econômico – por meio da alquimia da economia –, ele será capaz, acredita, de se aproximar “do infinito”.

Mas Mefisto sabe quão verdadeiramente diabólico é seu conselho. Depois que Fausto o deixa sozinho, diz sem meias palavras que, seguindo-o, Fausto perderá pé na realidade. Desdenhosamente, grita-lhe:

MEFISTO:

Vai desprezando razão e ciência,

Do ser humano a força mais elevada,

Deixa que em jogos de ilusão e magia

Te fortaleça o gênio da mentira,

E assim já te possuo irrestritamente.

“Razão” deve ser aqui compreendida como o “uso da razão”. Mais especificamente, é o conhecimento da necessidade de praticar a moderação. Se, multiplicando suas forças e utilizando formas de energia sempre novas, Fausto se permitir ser levado a excessos, o demônio o possui, como ele diz com todas as letras, “irrestritamente”, isto é, sem que a condição da aposta precise ser atendida.

A questão de céu e inferno, ou de salvação ou danação, não é para ser resolvida no interior da alma de Fausto, o indivíduo humano, mas pelo

modo como as pessoas vivem juntas e interagem, isto é, por intermédio da história.

Depois de fazer o pacto, Fausto declara de maneira inequívoca que seu caminho é exemplar para toda a humanidade – não no sentido de que a humanidade está seguindo suas pegadas, mas no de que ele está indo ao enalço de um caminho pelo qual a humanidade já enveredou:

FAUSTO:

E o que é dado à humanidade toda,
Quero gozar em meu íntimo ser,
Agarrar com meu espírito o mais elevado e profundo,
Acumular em meu peito a ventura e a dor de todos,
E ampliar assim o meu próprio ser ao ser da humanidade,
E, como ela mesma, também eu por fim soçobrar!

Embora Fausto desempenhe muitos papéis – de erudito, amante, empresário, gênio, o homem, o homem titânico, e assim por diante –, não são esses papéis individuais que conferem à peça sua enorme atualidade, mas o papel de Fausto como representante de toda a humanidade!

Desde o Renascimento, a humanidade seguiu um caminho que se caracteriza pelo moto do imperador Carlos V. Esse lema se aplica igualmente bem à alquimia: *plus ultra*, ou “sempre adiante”. Carlos V foi o primeiro imperador a se gabar de um império no qual o Sol jamais se punha. O seu foi também o primeiro domínio a ser deliberadamente construído sobre os princípios da economia moderna: Carlos V assegurou sua eleição como imperador comprando os votos dos príncipes eleitores com dinheiro tomado emprestado dos Fuggers.²⁵ Mas estes só puderam lhe conceder o crédito porque o imperador lhes concedera privilégios e monopólios correspondentes – direitos feudais correspondentes, poderíamos dizer, no espírito de *Fausto*, quarto ato – que deram aos Fuggers a oportunidade de expandir suas atividades econômicas de maneira constante. Mas a ideia de *plus ultra* ainda não pôde se estabelecer por muito tempo. Como Goethe viu com clareza, ela exigiu a criação do papel-moeda, a institucionalização da nova lei da propriedade e a revolução tecnológica e industrial, para proporcionar uma base estável à ambiciosa economia moderna.

Se hoje nos perguntamos como Goethe foi capaz de prever com tão assombrosa clareza aonde esse processo, desencadeado pelo Renascimento,

iria levar – e no qual, em outras palavras, *Fausto* encontra sua grande atualidade –, agora somos capazes de responder: Goethe não precisou de um dom profético especial. Ele percebeu essa progressão como um processo alquímico e compreendeu sua lógica interna tal como ela se desenvolveu, e sem dúvida continuará a se desenvolver ao longo de toda a história humana.

Se a alquimia, desde o século XVI, aspirou cada vez a mais fins materialistas, como fazer ouro ou servir à economia – com seu significado religioso original recuado para o segundo plano –, pode-se também inverter isso e dizer: a alquimia submeteu cada vez mais a economia a seu próprio serviço. Com sua luta em busca do crescimento contínuo, a economia assumiu, ela própria, um caráter sagrado. Podemos usar como lema para o *Fausto* de Goethe as palavras famosas de Virgílio: *auri sacra fames*. Isso pode ser traduzido de duas maneiras contrastantes, dada a ambiguidade da palavra *sacer*, que significa “sagrado” ou “maldito”. As palavras de Virgílio podem significar tanto “a sagrada fome de ouro” como “a maldita fome de ouro”. Qual das duas irá se revelar a tradução correta – isso depende de decisões que hoje somos chamados a tomar. Confrontados, como Fausto, com a Apreensão – apreensão pelo futuro da humanidade e da vida na Terra –, nós nos encontramos numa encruzilhada da história.

* A palavra alemã *Preis* pode significar tanto “prêmio” quanto “preço”. Ambas estão aqui implicadas. (N.T.)

* Neste verso, “decisão da vontade” equivale no original a *Willens Kür*: Goethe segmenta o substantivo alemão *Willkür* (“arbitrariedade”) em *Kür* (“decisão”, “escolha”) e *Willens* (“da vontade”), evitando e ao mesmo tempo enfatizando a palavra “arbitrariedade”. (N.T.)

¹ Carta do abade Johannes Trithemius a Johann Virdung, 20 ago 1507, in Mahal, 1980, p.64.

² *Encyclopaedia universalis*, 1968, p.589.

³ Eliade, 1978, p.169-70.

⁴ Jung, 1974, p.12 e 67.

⁵ Valentino, 1700, p.488.

⁶ Smith, 1976, p.47-8.

⁷ Cohn-Antenforid, 1903, p.221.

⁸ Sartorius von Waltershausen publicou em 1796 um *Handbuch der Staatswirtschaft zum Gebrauche bey akademischen Vorlesungen nach Adam Smith's Grundsätzen* (Manual econômico para uso em aulas acadêmicas baseadas nos princípios de Adam Smith). Bernd Mahl escreve: “Goethe deve ter conhecido essa obra antes que ele recebesse a segunda edição pelo correio de Göttingen, com título diferente” (apud Mahl, 1982, p.401).

⁹ Smith, 1976, p.47.

¹⁰ Cohn-Antenforid, 1903, p.221.

¹¹ Ver Kerschagl, 1973, p.64: “Típica, também ... foi a história do duque de Orléans, que, logo depois de contratar John Law, o inventor da nota bancária europeia, dispensou todos os alquimistas de sua corte, acrescentando que agora havia descoberto um método melhor e mais seguro de fazer dinheiro.”

¹² Petty, 1963-64, p.446.

¹³ Grappin, 1974, p.115.

¹⁴ Pluche, 1739, p.88-9.

¹⁵ Ver Kerschagl, 1973, p.103s.: “Ouro artificial é produzido na prática a partir de seus elementos vizinhos na tabela periódica, isto é, a partir de mercúrio. A escolha do método depende de várias condições. Um procedimento usado com relativa frequência é a transformação do isótopo de mercúrio com o número de massa 198 em ouro, com o número de massa 197 – isto é, em ouro tal como ele ocorre na natureza. Em termos simbólicos, isso envolve a reação $\text{Hg}(y,p)\text{Au}197$, pela qual raios gama ricos em energia são empregados para quebrar um próton com o número de massa 198 a partir do núcleo do mercúrio. Esse isótopo de mercúrio ocorre no composto natural de mercúrio com uma frequência de cerca de 10%. O ouro assim obtido, com o número de massa 197, é isótopo de ouro estável e portanto permanente, o único isótopo de ouro que ocorre de maneira independente na natureza. Ele é o que em geral chamamos de ouro natural. Uma outra reação possível é $\text{Hg}198(n,d)\text{Au}197$; n = nêutron, d = dêuteron. Mais uma vez, há o isótopo de mercúrio 198, o isótopo mais próximo de ouro 197. Agora, um nêutron e um dêuteron são retirados do mercúrio. Uma outra reação é $\text{Hg}199(n,d)\text{Au}198$, mas a partir do isótopo de mercúrio 199. Novamente um nêutron e um dêuteron são retirados, e se obtém ouro com o número de massa 198. Esse ouro não ocorre na natureza. Obtém-se um isótopo de ouro radioativo que é instável e pode ser aplicado na medicina. A produção é levada a cabo em reatores, por meio de um processo nêutron-gama. $\text{Hg}199$ é escolhido como o metal-fonte sobretudo porque esse isótopo de mercúrio tem uma presença de aproximadamente 17% no composto natural de mercúrio. Todos esses processos, que só podem ser realizados com uma aparelhagem muito cara e complexa, produzem apenas quantidades minúsculas de ouro; no caso em que se ganham isótopos radioativos, eles são inadequados para a preparação de isótopos permanentes.

¹⁶ Jünger, 1974, p.148.

¹⁷ Segundo o professor J.J. Engel, de Berlim, Lessing pretendia dividir Fausto em dois seres: um deles era um fantasma, com quem os demônios jogam seu jogo; o outro, um Fausto “real”. Tudo que acontece ao fantasma é um sonho para o Fausto real, adormecido. Ver Hiebel, 1982, p.108.

¹⁸ Valentin, 1901, p.147.

¹⁹ Landsberg, 1903, p.118. A posição oposta, adotada por J. Kohler quando a mesma pergunta lhe foi feita pelo editor do *Goethe-Jahrbuch*, não se baseia no direito. Kohler escreve: “Se o demônio acredita que ganhou a alma de Fausto, está redondamente enganado; não há possibilidade de o espírito maligno obter vitória ou ter qualquer direito à alma do herói. Fausto deve ser julgado puramente com base em seus atos, e estes o tornam apto à redenção e o recomendam à graça reparadora do céu” (ibid., p.129). Mas isso desconsidera o princípio de que “os contratos devem ser honrados”. Ele é válido ou não? Kohler evita a pergunta.

²⁰ Berdyaev, 1936, p.190.

²¹ Aristóteles, 1932, 1.3.9, 1.3.18-20.

²² Barbault, in Chevalier e Gheerbrant (orgs.), 1974, v.3, p.206.

²³ Gheerbrant, in Chevalier e Gheerbrant (orgs.), 1974, v.2, p.231.

²⁴ Ibid., v.4, p.11.

²⁵ Importante família de banqueiros e mercadores alemães. (N.T.)

2. O homem como senhor do tempo?: Economia, ciência e arte como tentativa faustiana de superar a transitoriedade

Em busca do caminho para a árvore da vida

Central para *Fausto* é a pergunta: como pode o homem superar o tempo e, com ele, a transitoriedade? Fausto penhora “seu tempo” para ganhar aquele momento ao qual gostaria de se agarrar para sempre, o momento que durará eternamente e não se perderá “em éones”.

O homem é o único ser vivo ciente da morte e da transitoriedade. No entanto, essa consciência também desperta “a ânsia de imortalidade” (Unamuno). A morte é a pedra de tropeço – o *skandalon* – da vida humana que o homem nunca está verdadeiramente preparado para aceitar: a ferida dolorosa que ele tenta curar com todos os remédios.

A procura desse remédio, que também inspira a busca alquímica da pedra filosofal, é a essência da luta de Fausto. O homem, nos diz a Bíblia, foi expulso do paraíso não só *porque* comeu o fruto da árvore do conhecimento, mas também porque *não poderia* comer o fruto da árvore da vida. Sua expulsão, portanto, não foi só uma punição retribuidora, mas também, e acima de tudo, uma punição preventiva.

Então o Senhor Deus disse: “Eis que o homem se tornou como um de nós, conhecendo o bem e o mal! Que ele não estenda agora a mão, não colha também da árvore da vida, coma, e viva para sempre.”: por isso o Senhor Deus o mandou embora do jardim do Éden para cultivar a terra de onde o havia tirado. Ele expulsou o homem; e no leste do jardim do Éden postou os querubins, e uma espada flamejante que se voltava para todos os lados, para guardar o caminho para a árvore da vida. (Gênesis, 3, 22-24)

O Capítulo 27 do velho *Faustbuch* (1587) descreve como Fausto, postado no cume do Cáucaso, com seu espírito Mefistófeles, avista o paraíso. Friedrich Hiebel, no livro *Goethe*, resume a passagem:

Então Mefistófeles disse: “A torrente de fogo que vês é o baluarte ou portão atrás do qual a espada flamejante monta guarda. ... Acima dessa espada flamejante está o anjo ... com sua espada de chamas, para proteger a árvore da vida.” Mas o espírito [Mefistófeles] disse a Fausto: “Nem tu nem eu, nem homem algum depois de nós, temos permissão para entrar no paraíso, ou mesmo chegar mais perto em qualquer medida do que estamos agora.”¹

No entanto, é isso precisamente que Fausto deseja, o que a alquimia deseja e aquilo pelo que a humanidade anseia de modo mais profundo. A questão vital para a qual todos procuram uma resposta é: “Como o homem pode encontrar seu caminho de volta à árvore da vida sem perder o fruto da árvore do conhecimento, que lhe deu o livre-arbítrio?”² Como ele pode recuperar o paraíso *sem* esquecer a queda? Isso envolve a luta do homem para retornar ao paraíso, por sua própria vontade e seu próprio poder, de modo a encontrar o acesso aos frutos da árvore da vida e assim viver para sempre.

A fim de encontrar o caminho para a árvore da vida, o homem deve ganhar poder sobre o tempo. Somente um senhor do tempo consegue superar a transitoriedade – e com ela a morte.

Em *Fausto*, Goethe descreve três possíveis modos de superar o tempo e a transitoriedade. O primeiro é o caminho da ciência, que passa pelo portão do passado. O segundo é o caminho da arte, que passa pelo portão do presente. O terceiro é o caminho da economia, que passa pelo portão do futuro.

Já traçamos o caminho da economia na interpretação econômica de *Fausto*. Agora vamos compará-la e contrastá-la com o empreendimento da ciência e da arte, para trazer à tona, de maneira mais clara, a singularidade, a escala e a natureza problemática do empreendimento econômico, que desde o início da era moderna tornou-se o principal foco da atenção do homem.

O caminho da ciência

Para acompanhar o caminho da ciência em *Fausto*, devemos nos voltar para a “Noite de Walpurgis clássica”. Trata-se do drama do Homúnculo – “Fausto no estado de pupa”, como foi chamado. Outra tarefa da alquimia, além de produzir a grande panaceia e o ouro artificial, é a criação do homem artificial. Já no século III, Zózimo, o grande alquimista de

Panópolis (Egito), escreveu uma enciclopédia alquímica em que tratava da questão do Homúnculo. Descreveu primeiro como o Homúnculo de cobre, depois o de prata e por fim o de ouro nasceram na garrafinha.

Em *Fausto*, o Homúnculo é a corporificação da ciência. Assim, a ciência aparece inteiramente como um produto da alquimia. O Homúnculo é uma criação do erudito Wagner, discípulo de Fausto. Como o próprio Fausto, Wagner é alquimista. O cenário para o “nascimento” do Homúnculo é um laboratório com “ampla e pesada aparelhagem destinada a propósitos fantásticos”, como dizem as instruções de palco de Goethe; o aparelho mais importante era a garrafinha em que o Homúnculo “nasce”.

O nascimento do Homúnculo é consumado na presença de Mefistófeles. Quando este entra no laboratório do alquimista e pergunta o que está acontecendo, Wagner responde:

WAGNER:

Um ser humano está sendo feito.

E quando Mefistófeles pergunta ainda:

MEFISTÓFELES:

Um ser humano? E que casal apaixonado
Trancafiares no tubo da fornalha?

Wagner responde:

WAGNER:

Valha-me Deus! A procriação, como antes era moda,
Hoje a consideramos folguedos vãos.

.....

Se o animal ainda se regozija nisso,
O homem, no futuro, com seus altos dotes,
Deve ter origem muito, muito mais elevada.

A “organização” da natureza (por meio do desenvolvimento orgânico e do acaso) é substituída pelo que Wagner chama de “cristalização”, baseada em leis e normas “claras”.

WAGNER:

Está indo! A massa se agita mais límpida,
E firme, mais firme, se torna a convicção:*

O que de misterioso enaltecemos na Natureza
Ousamos testá-lo agora de maneira racional,
E o que até então se deixava organizar,
Agora somos nós que fazemos cristalizar.

Essa “origem elevada”, ou criação num nível mais elevado, é alcançada pela inteligência humana. Wagner conclui portanto:

WAGNER:

Mas futuramente vamos zombar do acaso,
E tal cérebro, que tão alto deve pensar,
Será criado no futuro por um ser pensante.

Isso corresponde ao aforismo de Novalis: “Os órgãos do pensamento são os genitais da natureza que conceberam o mundo.”

Mas o Homúnculo ainda não nasceu realmente. Enquanto paira em sua garrafinha, ele tem “voz e discurso” – pode fazer-se entender, o cérebro artificial nasceu –, mas ainda lhe falta existência física, “a palpável e real”, e, com ela, o solo sob os pés.

Por meio dessa ontogênese, o Homúnculo deve duplicar a filogênese da humanidade, embora agora ao inverso. Ele, ou a ciência que corporifica, deve recuar até a fonte a partir da qual a vida se desenvolveu. Para conseguir isso, a ciência deve ganhar domínio sobre o tempo, isto é, torná-lo reversível. Assim, ela pode superar a transitoriedade a que toda vida orgânica, ou, como diz Goethe, toda vida “organizada”, está sujeita, mas à qual o ser “cristalizado” – o homem artificial Homúnculo – é capaz de escapar.

A ciência busca a verdade científica: declarações que são não apenas temporária, mas permanente ou atemporalmente válidas. Nesse processo, ela tenta revelar as causas por trás do fenômeno – reconhecer regularidades de causa e efeito no sentido de leis naturais – ou “normas eternas”, como são chamadas em *Fausto*, válidas independentemente de tempo e lugar.

A causa sempre precede o fenômeno que dela resulta. A maneira de a ciência superar a transitoriedade conduz, pois, ao passado, à medida que busca a causa de cada causa, recuando cada vez mais rumo à fonte primordial, o *status nascendi*. Assim, a busca científica pela verdade atemporal leva à passagem pelo portão do passado. Depois que se entra

nesse portão, torna-se possível recriar o mundo segundo as normas eternas ou as leis naturais situadas para além do acaso e do tempo.

Goethe deixa claro, porém, que há dois modos de pensamento científico, dotados de impactos muito diferentes. Eles são representados pelos filósofos gregos Anaxágoras e Tales, a quem o Homúnculo encontra na “Noite de Walpurgis clássica”, depois que seu esforço para ganhar um corpo o levava à Grécia.

Anaxágoras (século V a.C.), que associava a origem da Terra a erupções impetuosas e vulcões, quer tornar o Homúnculo o rei dos Pigmeus, das Formigas e dos Dáctilos – seres que se instalam de imediato em cada nova montanha formada por erupção e tentam explorá-la. A montanha torna-se uma mina. As pequenas criaturas reúnem o “ouro brilhante” de todas as fendas da montanha e formam um monte, de tal modo que ele se torna o “maior tesouro”.

O historiador Anaxágoras introduziu o conceito de *homeomerias*, que Demócrito mais tarde desenvolveu na noção de átomo. A ideia básica é que todas as coisas no mundo não são compostas pelos quatro elementos, terra, água, ar e fogo, mas por minúsculas partes iguais – as homeomerias ou átomos. Anaxágoras representa o mundo da ciência analítica, que disseca tudo com o intelecto, revelando causas e efeitos individuais. Mas essa ciência é incapaz de avançar para um modo de pensamento que proceda do “sintético geral, a intuição de um todo” (Goethe), e, assim, leve até a fonte.³ O pensamento analítico também dá origem ao mundo da tecnologia. Este é o reino dos Pigmeus, uma raça legendária de ferreiros.⁴ Os Pigmeus mais velhos dão às Formigas e aos Dáctilos que os servem a seguinte ordem:

PIGMEUS MAIS VELHOS:

Ó vós, Formigas,
Ativas no bulício,
Providenciai-nos metais!
E vós, Dáctilos,
Pequeninos e tantos,
Seja-vos ordenado
Buscar a lenha!
Juntai, empilhai
Secretas chamas,
Providenciai-nos carvão!

Esse mundo de tecnologia é um mundo de metais e carvão, matérias-primas e energia, e portanto de produção econômica. O Homúnculo rejeita, contudo, a regência que Anaxágoras lhe oferece e parte com Tales para o “alegre festival do mar”. Trata-se do festival de Galateia, representante de Afrodite, e portanto da beleza, o princípio original de toda a vida. Ela é também a fonte da qual virá a salvação do Homúnculo. Tales e o Homúnculo procuram Proteu, o deus da transformação. Este desempenha importante papel na alquimia. Segundo *Histoire du ciel*, livro do século XVIII que Goethe talvez tenha conhecido, os alquimistas argumentam “que toda a doutrina de nosso pai Hermes Trimegisto está contida nas metamorfoses de Proteu, o excelente emblema da matéria primeva”.⁵

Quando Tales e o Homúnculo encontram-se com Proteu, e este último pergunta pelo “anão” no frasco, Tales responde:

TALES:

Como ele próprio me disse, veio ao mundo
De modo prodigioso e só pela metade.
Não lhe faltam dotes intelectuais,
Mas inteiramente o concreto-palpável,
Dá-lhe consistência até agora apenas o vidro,
Mas muito gostaria ele de se corporificar.

Ao ouvir isto, Proteu comenta:

PROTEU:

És verdadeiramente filho de donzela,
Antes que devesses ser, eis que já és.

O Homúnculo já é porque a meta do desenvolvimento histórico da Terra – a partenogênese do intelecto a partir do intelecto – está nele manifesta. Mas ainda *não* deveria *ser*, porque não passou pelo desenvolvimento histórico, e por isso carece de natureza.

O moto, portanto, é “de volta ao passado”, de volta à fonte original, para desenrolar o plano da criação mais uma vez, “segundo normas eternas”. O antigo filósofo jônico da natureza, Tales (século VI a.C.), procurou a base original das coisas e a encontrou na água. Mas a água, em sua opinião, não é apenas matéria morta empiricamente dada. Ele percebia “matéria e força” como nas palavras de W. Capelle, “ainda inteiramente indiferenciadas: um todo natural”.⁶ Sua visão, relata Aristóteles, era “que a alma está misturada

a todo o Universo” (*De anima*, 1.5.411a7). Na “Noite de Walpurgis clássica”, Tales exorta o Homúnculo:

TALES:

Cede, pois, à louvável aspiração
De encetar desde o começo a criação!
Dispõe-te a um rápido atuar!
Que tu percorras as eternas normas,
Passando por mais de mil formas,
E tens tempo até chegar ao humano.

As eternas normas, na visão de Goethe, têm sua fonte em arquétipos. Em *Metamorfose dos animais*, Goethe associa de maneira explícita a “eterna norma”, ou “lei eterna”, ao arquétipo: “Todos os membros desenvolvem-se de acordo com leis eternas, e as formas mais raras preservam secretamente o arquétipo.” E em sua preleção “Sobre o estabelecimento de um modelo para facilitar a anatomia comparativa”, ele acrescenta: “Estamos agora em condições de afirmar com segurança ... que todas as criaturas orgânicas completas – entre as quais encontramos peixes, anfíbios, aves e mamíferos, com o homem no pináculo destes últimos – são formadas a partir de um arquétipo.”

O Homúnculo, revelam as palavras de Tales, essa criação da ciência, só ganha corpo se ele se orientar para o arquétipo. Mas ele só pode encontrar isso, aprendemos também, caso se permita ser estimulado por Galateia, filha de Nereu e imagem de Afrodite. A “beleza”, diz uma máxima goethiana, “é uma manifestação de leis naturais secretas que, sem seu aparecimento, nos ficariam ocultas para todo o sempre.” A união de beleza e verdade é a pré-condição de um novo começo: um novo *florescimento*. Ao avistar Galateia aproximando-se pelo mar numa carruagem de conchas, entre tritões e nereidas, Tales exclama alegremente:

TALES:

Glória! E de novo glória!
Como me desabrocho em alegria,
Imbuído do Belo e Verdadeiro...

O impulso por trás dessa união de beleza e verdade é o amor, pois “o amor é o princípio de todo conhecimento, assim como o fogo é o princípio de toda luz” (Heinrich Pestalozzi). Quando o Homúnculo se aproxima de

Proteu, que se metamorfoseara em delfim na carruagem de conchas de Galateia, o atento Nereu pergunta:

NEREU:

Que novo mistério em meio ao cortejo
Aos nossos olhos quer revelar-se?
O que fulgura em torno da concha, aos pés de Galateia?
Ora chameja com força, ora suave ou docemente,
Como se impelido pelo pulsar do amor.

E quando a garrafinha do Homúnculo se estilhaça na carruagem de conchas de Galateia, as Sereias iniciam uma canção em louvor a Eros:

AS SEREIAS:

Que reine então Eros, que tudo começou!

O que testemunhamos aqui é a consumação do trabalho alquímico que Wagner, discípulo de Fausto, preparou, porém foi incapaz de terminar. O homem artificial da ciência só pode ganhar vida e, assim, reconquistar de volta o tempo – os milhões de anos – necessário para levar a cabo seu nascimento se entrar em contato com a pedra filosofal. As leis da natureza, derivadas da análise, no sentido de Anaxágoras, só podem ser vistas como protótipo da pedra filosofal da ciência. Mas a pedra filosofal de toda a vasta ciência dirigida para a contemplação do mundo, no sentido de Tales, é o arquétipo que se manifesta em todos os seres vivos. A beleza de Galateia é a beleza do arquétipo humano.⁷ Galateia simboliza, portanto, a verdadeira pedra filosofal da ciência.

Os encantadores de serpentes e feiticeiros legendários Psilos e Marsos, que orientaram Galateia pelo mar em sua carruagem de conchas, chamam-na de “invisível para a nova raça” – isto é, invisível para olhos humanos, um mistério à espera de descoberta por trás dos véus do tempo e da aparência. Contudo, também sugerem que esse acesso ao mistério da fonte original é alcançado pela extinção da história. Enquanto puxam Galateia, cantam a canção de paz – a paz da ciência –, adquirida graças à manutenção de uma distância da paixão política e das vicissitudes da história.

PSILOS E MARSOS:

Em suave labor, não tememos
Nem águia e nem leão alado,

Nem cruz e nem Lua
Que no alto vive e trona,
Se alterna e se agita,
Se persegue e assassina,
Searas e cidades arrasa.

Águia e leões alados são os respectivos brasões do Sacro Império Romano e Veneza, potências que, em particular no tempo do imperador Maximiliano, eram encarniçados rivais (Goethe havia pretendido originalmente identificar o Imperador, em *Fausto*, com Maximiliano). Cruz e lua crescente são os respectivos símbolos do cristianismo e do islã, religiões cujo conflito determinou todo o desenvolvimento do mundo ocidental. Essas inimizades que moldaram a história são vistas com indiferença pelos acompanhantes de Galateia. Tal indiferença a eventos temporais – e, assim, à história – é a précondição para a permanência e a estabilidade da verdade científica.

Verdade científica e história experimentada são mutuamente exclusivas. Uma ganha à custa da outra. Mas o ganho agora em perspectiva, a verdade científica, é o maior, na visão de Goethe. O festival marítimo representa um novo começo para o Homúnculo, cuja luz se derrama sobre as ondas depois que sua garrafinha se estilhaçou na carruagem de conchas de Galateia. Para a humanidade, isso marca um recomeço em beleza e verdade. O festival celebra os quatro elementos que constituem o mundo, e a quintessência – a quinta-essência ou o quinto elemento – Eros, que luta pela beleza e desperta o desejo pela verdade.

Não sabemos se a *obra máxima* – a união de beleza e verdade – finalmente é bem-sucedida. Experimentamos apenas a “rara aventura” de um novo começo. Vemos a luz do Homúnculo se derramar sobre as ondas do mar, mas não vemos o Homúnculo, o homem artificial, tornar-se um novo homem. O festival marítimo é só uma esperança. Mas ainda é uma esperança, como revela a canção das Sereias:

AS SEREIAS:

Que flâmeo prodígio transfigura-nos as ondas,
Que cintilantes se desfazem no choque?
Alça-se o brilho e oscila e ilumina:
Os corpos, estes luzem na via noturna,
E ao redor, tudo, tudo por fogo envolto;

Que reine então Eros, que tudo começou!

Glória ao mar! Glória às vagas,
Cercadas pelo fogo sagrado!
Glória à água! Glória ao fogo!
Glória à aventura rara!

Todos cantam juntos, e a canção termina:

Glória aos ventos suaves!
Glória às grutas misteriosas!
Venerados sede todos vós,
Glória a vós, os quatro elementos!

Para penetrar o mistério da união da beleza com a verdade, voltemo-nos agora para a teoria de Platão, que deixou uma marca decisiva no pensamento de Goethe. Ela afirma, segundo exposição feita por C.J. Deter, que o bem é também a ideia platônica mais elevada, sendo de tal beleza que “confere verdade e substância a tudo que é objeto de ciência”.⁸ Brilhando intensamente por trás do belo e do verdadeiro, portanto, está o bem como a ideia mais elevada. “Abraçando todas as outras ideias e existindo dentro delas, está a ideia do metafisicamente bom, isto é, o essencialmente bom, isto é, Deus.”⁹

A relação entre essa ideia e *Fausto* torna-se clara se lembramos que, na visão bíblica, o atributo essencial de Deus, e portanto do bem como ideia mais elevada, é a palavra. “No início era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ela estava no início com Deus”, conta-nos o Evangelho de São João. Foram precisamente esses versículos que Fausto se esforçou por traduzir quando retornava de sua caminhada na Páscoa (segunda parte). Mas ele substituiu o *Verbo* pela *Ação*, escrevendo: “No princípio era a Ação.” Embora embarcando em sua aventura marítima e chocando-se contra a carruagem de conchas de Galateia, o Homúnculo aproxima-se de novo do *Verbo* que Fausto abandonou.

Isso fica claro se acompanharmos as reflexões da francesa estudiosa da cultura clássica, Simone Weil. Em seu ensaio “Intimations of Christianity”, Weil escreve que a “Afrodite celestial” – e isto se aplica igualmente a Galateia viajando na carruagem de conchas de Afrodite – “é a beleza divina. A beleza é a imagem do bem, e o bem é Deus. Ela é também a palavra”.¹⁰ Isso nos leva a concluir que a pedra filosofal da verdadeira

ciência que Galateia representa e que o Homúnculo procura é *a palavra* que Fausto desprezou: a palavra que se situa por trás de todo tempo, que estava no início, é intocada pelo tempo, e por isso não pode morrer.

O caminho da arte

O caminho da arte para superar a transitoriedade é descrito no ato “Helena” de *Fausto*. Helena, segundo o velho *Faustbuch*, é um ídolo – uma forma entre fantasia e realidade. A princípio ela aparece como mero fantasma sem vida real, um espectro invocado por Fausto para satisfazer sua curiosidade de estudante. O *Faustbuch* descreve como,

no primeiro domingo depois da Páscoa, os estudantes chegaram de surpresa na casa do doutor Fausto novamente para jantar e, sendo convidados cortesês, levaram consigo sua própria comida e bebida. Agora que o inverno acabara, a conversa se voltou para a beleza das mulheres. Alguém no grupo declarou não haver nenhuma mulher que preferisse ver à encantadora Helena da Grécia, que causou a destruição da linda cidade de Troia. Ela devia ser realmente bela, pois foi sequestrada pelo marido e despertou tamanha indignação. O doutor Fausto respondeu: “Como você está tão ávido por ver a bela forma da rainha Helena, mulher de Menelau, que segundo se diz foi a mais bela mulher da Grécia, vou apresentá-la a você. Então poderá ver por si mesmo o espírito dela, tal como ele parecia quando ela estava viva. Certa vez atendi a uma solicitação semelhante do imperador Carlos V, que queria conhecer o imperador Alexandre Magno e a mulher dele.” Em seguida o doutor Fausto proibiu a todos de falar, erguer-se da mesa ou atrever-se a cumprimentá-la, e saiu da sala. Quando voltou, Helena vinha atrás dele, uma visão tão bela que os estudantes não sabiam se estavam sonhando, tal era sua confusão e seu ardor. ... Mas quando se lembraram de que ela era um fantasma, o ardor declinou facilmente, e Helena saiu de novo da sala com o doutor Fausto.

Mais tarde a história toma um rumo diferente, quando Fausto se lembra de Helena e quer fazer dela sua esposa. Fora proibido de se casar pelo pacto com o demônio, mas agora,

no vigésimo terceiro ano de sua promessa, ele despertou à meia-noite e, para dar vazão a seus desejos carnis, lembrou-se de Helena da Grécia, a quem trouxera à vida outrora para seus alunos no domingo depois da Páscoa. Assim, na manhã seguinte, ele exortou seu espírito [Mefistófeles] a trazer Helena para ser sua concubina, o que também aconteceu. E essa Helena tinha a mesma forma harmoniosa de quando a invocara para os estudantes, com um semblante atraente e gracioso. [Ela ficou grávida] e deu um filho a Fausto, para seu grande deleite, e ele lhe deu o nome de Justo Fausto. A criança falou ao doutor Fausto de muitas coisas que iriam acontecer em muitos países. Mas quando Fausto morreu, mais tarde, mãe e filho desapareceram com ele.

Embora Helena só apareça como fantasma quando invocada pela primeira vez por Fausto para seus alunos, como sua bem-amada, ela ganha

vida, ainda que esta esteja inseparavelmente ligada à dele. Essa segunda aparição de Helena não é um truque ou alucinação, mas a recuperação real de alguém perdido para o mundo ífero. É também, portanto, magia genuína, uma criação a partir do nada, e, nesse sentido, alquimia, uma vitória sobre o tempo e a transitoriedade.

Podemos admitir, como muitos intérpretes, que, com *sua* Helena, Goethe está criando uma alegoria da arte.

Falamos da beleza de uma mulher como falamos da beleza de uma obra de arte: como a beleza de Helena, ela é reconhecível para todos. A arte é realidade, não ilusão. No entanto, uma obra de arte só ganha vida na percepção (visão ou audição) do amante da arte. Sem esta, não é nada, assim como Helena, no velho *Faustbuch*, só existe enquanto Fausto vive. Helena é acompanhada por seu filho Justo Fausto. Chamado de Eufóron no *Fausto* de Goethe, ele é idêntico – Goethe nos informa – ao Mancebo-Guia, na cena da “Mascarada de Carnaval”. Eufóron simboliza a fantasia poética, a arte de contar histórias, que relata “coisas futuras” – isto é, histórias que só existem em fantasia.

Helena tipifica o tema de qualquer objeto de arte: ele não envelhece, paira acima do tempo na obra de arte e pode sempre ser trazido de volta para o tempo pelo olho de quem o contempla. Quando Fausto, na “Noite de Walpurgis clássica”, pergunta a Quíron, o centauro, sobre Helena, a quem este carregara nas costas quando ela era criança, Quíron responde:

QUÍRON:

Com mulher mitológica se dá algo de único;
O poeta a apresenta segundo sua necessidade:
Ela nunca se emancipa, jamais envelhece,
Sua figura é sempre desejável,
Raptada quando jovem, na velhice ainda cortejada,
Em suma: ao poeta, o tempo não prende.

Ao que Fausto acrescenta:

FAUSTO:

Então que também ela não seja presa pelo tempo!
Pois Aquiles a encontrou em Feras,
Fora de qualquer tempo.

Reza a lenda que Aquiles, após morrer, casou-se com Helena na ilha de Leucas. Goethe substitui a ilha pela cidade de Feras, na Tessália, onde se situa, supostamente, uma entrada para o inferno (e uma saída de lá).

Agora surge a questão: como pode Aquiles casar-se com Helena depois que ela morreu? Como pode Fausto levar Helena para fora do inferno? Como, em outras palavras, uma obra de arte pode adquirir vida? Resposta: por meio da descrição do tema pelo artista, de tal maneira que ela pode ser trazida para o presente a qualquer momento pelos olhos de quem a contempla. “O poeta depende da descrição”, diz Goethe. “Sua maior realização ocorre quando ela compete com a realidade, quando os retratos desta são de tal modo trazidos à vida pela mente do poeta que parecem presentes para todos.”

A arte, portanto, baseia-se sempre na descrição, no “como”, na forma. “Numa obra de arte verdadeiramente bela, o conteúdo não deveria fazer nada e a forma, tudo”, escreve Schiller. “O real segredo do mestre é destruir a matéria com a forma.” Isso não poderia ser dito de modo mais preciso. O tema da arte está necessariamente, de alguma maneira, preso ao tempo, uma vez que é extraído de uma situação específica no mundo historicamente determinado da experiência do artista. No entanto, por meio da forma artística, torna-se possível romper com essa limitação histórica, isto é, deixar o conteúdo do mundo da arte *aparecer* diante dos olhos do amante da arte, de tal maneira que ele pode acompanhar, ou melhor, compartilhar a experiência dele e dizer: sim, o modo como o artista descreve isso é exatamente como isso é para mim. O corpo ou o assunto que inspirou a obra de arte perece, mas sua aparência – ou forma – é imperecível. “Toda forma criada – mesmo a criada pelo homem – é imortal”, diz Baudelaire. “Pois a forma é independente da matéria, e não composta de moléculas.”

Se o artista pode descrever seu tema de maneira a fazê-lo aparecer no momento presente, então ele superou o tempo, pois “o momento é atemporal” (Leonardo da Vinci). A maneira de a arte superar a transitoriedade passa, portanto, pelo portão do presente. Ao falar da arte como um artista, Goethe enfatiza repetidamente a infinita importância do presente e do momento: “Apenas o presente”, ele escreve, “é verdadeiro e real: é o tempo em toda a sua plenitude; nossa existência reside exclusivamente no presente, ... cada estado, cada momento é de valor infinito, pois é representativo de toda a eternidade.”

O “valor infinito” do presente transmitido pela arte contrasta com o presente experimentado meramente como vínculo entre passado e futuro. “O tempo”, escreve Schopenhauer, “é aquilo através do qual tudo transforma cada momento em nada, em nossas mãos. ... A existência não tem outro esteio a não ser o presente fugaz.” A arte, por outro lado, ganha terreno *novo* para a existência no presente do momento eterno. A introdução desse momento no presente por intermédio da forma artística é também central para a conversa de Fausto com Helena, ela própria o centro do ato de “Helena”. Eles falam de rimas, que Helena, a grega, está ouvindo pela primeira vez em alemão. (Rima, aqui, representa a forma artística *per se*.) Helena pergunta:

HELENA:

Mas como posso à fala dar tom assim belo e perfeito?

FAUSTO:

É fácil, deve brotar do mais fundo do peito.

E quando este transborda de nostalgia,

Olha-se ao redor e pergunta...

HELENA:

Quem junto se inebria.

FAUSTO:

Nem adiante, nem para trás volta-se então a mente,

A felicidade consiste então...

HELENA:

Apenas no presente.

FAUSTO:

Tesouro este é, alto ganho, posse, caução;

Quem o pode confirmar?

HELENA:

A minha mão.

A forma artística, aqui simbolizada pela rima, estabelece uma união direta entre artista e amante da arte. A introdução da visão do artista no presente é o dom do artista para o amante da arte, que ganha a eternidade do momento – e o dom do amante da arte para o artista, já que seu olhar traz a obra do artista para a vida. Artista e amante da arte dão-se as mãos, assim

como a rima toca a rima, e os amantes dão-se as mãos para afirmar a presença de seu amor.

A própria existência de Helena é a expressão dessa presença. A troca entre ela e Fausto depois do diálogo rimado revela claramente quanto a realidade de Helena depende do momento em que ela promove a união de artista e amante da arte, assim como promove a união dos amantes.

HELENA:

Sinto-me tão distante e, porém, tão junto a ti,
E com que prazer o digo: aqui, eis-me aqui!

FAUSTO:

Falta-me ar, a voz me foge, treme no dialogar;
É um sonho, desapareceram tempo e lugar.

HELENA:

Pareço tão nova e, contudo, já tão vivida,
A ti, desconhecido, fielmente entretecida.

FAUSTO:

Não lucubres sobre esse destino radiante!
Existir é dever, mesmo num só instante.

Fazendo o momento durar, e assim suplantando o tempo, a arte torna-se comparável à alquimia, a criação de ouro artificial como substância imperecível. Ela é explicitamente equiparada à alquimia pelo grande poeta irlandês W.B. Yeats. Na introdução da “Rosa Alchemica”, último capítulo de *The Secret Rose*, Yeats escreve:

Desde cedo, em minhas pesquisas, eu tinha descoberto que as doutrinas deles [os iniciados] não eram apenas fantasia química, mas uma filosofia que aplicavam ao mundo, aos elementos e ao próprio homem; e que eles tentavam fabricar ouro a partir de metais comuns apenas como parte de uma transmutação universal de todas as coisas numa substância divina e imperecível; e isso me permitiu fazer de meu livrinho um devaneio fantasioso sobre a transmutação da vida em arte.¹¹

No *Fausto* de Goethe, o vínculo da arte com a alquimia é estabelecido por Eufóron, filho do casamento químico de Fausto com Helena. Ele personifica a criação artística, que faz o momento – em que, de outro modo, tudo se transformaria em nada, como diz Schopenhauer – pular e dançar: em outras palavras, saltar para a vida. Eufóron é dotado de atributos dourados. Mefistófeles, na forma de Fórcuias, a velha ama, o descreve para

os acompanhantes de Helena. Mefistófeles foi o único a testemunhar o nascimento de Eufórion (assim como somente ele testemunhou o nascimento do Homúnculo). Como Justo Fausto na velha lenda de *Fausto*, Eufórion é um jovem que nem bem acabou de nascer e já salta, dança, toca alaúde e conta histórias. Fórquias não tem elogios que bastem para ele:

FÓRQUIAS:

... faixas esvoaçam em seu peito,
Em mãos a lira de ouro, todo ele como um pequeno Febo,
Caminha até as arestas, até o alto do penhasco; pasmamos.
E os pais, maravilhados, atiram-se ao peito um do outro,
Pois o que lhe ilumina a fronte? Difícil dizer o que resplandece,
Será enfeite de ouro, será chama de onipotentes forças espirituais?
E assim se move e comporta ele, já como menino anunciando
O futuro mestre de todo Belo, a quem as eternas melodias
Correm pelos membros; e assim havereis vós de ouvi-lo,
E assim havereis de vê-lo para vossa mais arrebatadora admiração.

A imagem de Eufórion, o Mancebo-Guia, também se ocupa de ouro, na cena da “Mascarada de Carnaval”. Ele distribui tudo que “brilha como ouro” para a multidão:

O MANCEBO-GUIA:

Tomai os áureos adereços para orelha e colo,
Também pentes e pequenas coroas impecáveis,
E, nos anéis, as mais preciosas gemas;
Pequenas chamas também do aqui e ali,
A aguardar onde possam alastrar-se.

Aqui também o ouro está associado à chama – em clara alusão à chama da fantasia. O ouro da arte é a pintura, a chama que repetidamente e para sempre incendeia a imaginação do amante da arte no instante. Em Eufórion encontramos a pedra filosofal da arte. Sua natureza é a forma artística que transforma seu tema numa pintura, resgatando-o assim da transitoriedade.

O reino da arte é a Arcádia. Goethe transferiu o encontro de Fausto com Helena para a Grécia e o Peloponeso: Fausto recebe Helena em Esparta. Em seguida, porém, segue com ela para a vizinha Arcádia, onde “o leite morno flui” e “o mel goteja do tronco oco”. Fugindo do domínio da história, ele busca o reino a-histórico da beleza natural, que é também o reino da arte.

“A arte está um grau adiante da natureza no rumo do infinito”, escreve o poeta libanês Kahlil Gibran. Na Arcádia, nasce Eufórion. Ali o tempo é conquistado. Dos habitantes da Arcádia, Fausto diz:

FAUSTO:

Aqui se herda a bem-aventurança,
Face e boca irradiam felicidade,
Cada um é imortal em seu posto,
Vivem todos contentes e saudáveis.

E, voltando-se para Helena, acrescenta:

FAUSTO:

Assim me foi dado, e também a ti;
Que o passado se esvaneça atrás de nós!
Ó! Sente o teu ser oriundo do supremo deus,
Tão somente ao mundo primeiro é que pertences.

Comentando o último verso, Erich Trunz escreve: “Onde há vida arcadiana, há uma idade de ouro, sempre e em toda parte, e por isso atemporal. As palavras *mundo primeiro* aqui se referem a essa idade de ouro (a segunda, de acordo com Ovídio, foi de prata, e a terceira, de bronze).”¹² A idade de ouro é também a idade do paraíso. Assim, o ingresso no reino da arte, essa retirada para a Arcádia, é também um retorno ao paraíso – uma volta ao reino da imortalidade.

No entanto, a entrada em Arcádia também significa a renúncia a qualquer possibilidade de ação no presente.

A arte avança para o momento atemporal pelo “portão do presente”. Mas é exatamente assim que o presente volta a se perder. Ele é experimentado não só no instante, mas também na ação diária. A ação é sempre voltada para objetivos futuros. No entanto, o momento é desprovido de objetivos, uma vez que não tem futuro algum. Ao abraçar o presente inteiramente no instante, a arte torna a ação no presente impossível. Assim, qualquer tentativa de derivar da arte a motivação para a ação no tempo – seja ela individual ou social – fica extremamente ameaçada.

Esse perigo é ilustrado no ato de Helena pela ação de Eufórion. Sabemos que Eufórion também personifica Lord Byron, para Goethe o maior poeta de seu tempo. Byron era um ardoroso defensor do pan-

helenismo e da libertação da Grécia, que via como a pátria da arte e que desejava salvar dos bárbaros. Ele lutou – literalmente – pela causa da arte, tomando parte da Batalha de Missolonghi (1824), mas logo depois adoeceu e morreu. Eufóron (Byron), a personificação da fantasia artística, não pode se contentar com a felicidade arcadiana. Os companheiros de Helena tornam-se entusiásticos à medida que Eufóron se eleva cada vez mais...

CORO:

Sagrada poesia

Céu acima ela se eleva!

Mas Eufóron não tem desejo algum de permanecer no reino da poesia, e responde:

EUFÓRION:

Deveria eu apenas olhar de longe?

Não! Apreensão e penúria compartilho.

No entanto, esse compartilhar concreto de apreensão e penúria com base na motivação da arte prova-se fatal. Depois que desfraldou as asas da fantasia, Eufóron cai, e ecoa o lamento:

CORO:

Ícaro! Ícaro!

Helena volta com Eufóron para o Hades. A arte não pode continuar a existir num mundo cada vez mais dominado pelos fins, onde o presente serve apenas à ação. Fausto só consegue agarrar o vestido e o véu de Helena. Mas Fórcuias-Mefistófeles o aconselha a segurá-los com firmeza:

FÓRQUIAS:

Agarra-te ao que de tudo te sobrou.

Não largues o vestido. Já o puxam

Pelas pontas os demônios, querem

Arrastá-lo ao Hades. Segura firme!

Já não é mais a deusa que perdeste,

Mas é divino. Vale-te deste alto,

Inestimável dom, e arroja-te aos ares,

Ele te levará rápido por sobre o vulgar

E pelo éter, enquanto puderes te sustentar.

A arte não pode eliminar a necessidade que governa a ação e impõe suas próprias normas. Mas pode resistir à ação deliberada com sua própria realidade do instante desprovido de propósito – sua visão do mundo primordial, da idade de ouro: o paraíso. Por meio da arte, o homem assegura-se de seu lar, o lar em que viveu outrora – sem objetivos – como criança. O lar que é seu próprio direito de nascimento e o lar de *todos* os homens: o lar eterno da fonte original a que todo homem pertence exatamente por ser humano. O apoio que ele recebe de seu lar preserva-o das realidades efêmeras, “vis e baixas” que ele de outro modo não poderia mais evitar.

Ciência, arte e economia em competição com o tempo

“Por isso entreguei-me à magia.” Quanto mais examinamos *Fausto*, mais claro se torna como a peça toda é determinada por essa conclusão, a que Fausto chega no início, depois do fracasso de sua tentativa anterior.

Fausto, como ele professa, se vê como representante da humanidade. E embora a “ânsia faustiana” possa ser mais ou menos pronunciada nos indivíduos, a humanidade continua a seguir o caminho que Fausto toma na peça. O homem pode transcender os limites do tempo e da natureza. Pode criar coisas que participam da atemporalidade do mundo e, assim, elevar-se e durar para além das condições do tempo.

A vida – vida “natural” – não é a realidade última. Real, no sentido último, são “as formas do Ser”, como Goethe as chama, o que Fausto fica sabendo em sua visita às “Mães”. Estas são as formas subjacentes a todas as aparências – a fonte tanto da vida limitada pelo tempo quanto da magia que o supera. Depois de seu retorno, Fausto invoca as Mães:

FAUSTO (*fala em tom grandiloquente*):

Em vosso nome, ó Mães, que estais entronizadas
No ilimitado, vivendo eternamente em solidão
E, no entanto, sociáveis! Circundam vossa fronte
As imagens da vida, lépidas, mas inanimadas.
O que já foi, em todo o seu brilho e aparência,
Lá se movimenta; pois deseja ser eternamente.
E vós o repartis, poderes onipotentes,
Pela tenda do dia, pela abóboda das noites.

A uns, capta-os o curso propício da vida,
A outros, busca-os o intrépido mágico.

Em outras palavras, o trabalho do mágico, que pertence “à abóbada das noites”, é tão real quanto a vida “pela tenda do dia” em que nascemos. As formas do ser manifestam-se tanto numa esfera quanto em outra. A magia é igual à natureza. Mas isso só se aplica à mágica genuína. Não é suficiente quando Fausto invoca a aparição de Helena perante a corte imperial. O que surge é apenas um fantasma. Enamorando-se desse fantasma, Fausto perde a sanidade. Só por intermédio da pedra filosofal a magia pode se tornar realidade – por meio da pedra filosofal da ciência, da pedra filosofal da arte e da pedra filosofal da economia. Só ela pode transmutar chumbo em ouro, criando o eterno a partir do efêmero.

A pedra filosofal da ciência é a norma a que tudo pode ser reduzido. A realidade da norma é atemporal, pois a norma é cientificamente verdadeira, isto é, válida para sempre.

A pedra filosofal da arte é forma, aquilo que cria imagens a partir da matéria efêmera da experiência que pode ser trazida à vida a qualquer momento (*Augenblick*).^{*} A realidade da arte é atemporal porque o instante no qual ela aparece está fora do tempo.

A pedra filosofal da economia é, como vimos na primeira parte deste livro, capital-dinheiro, por meio do qual todo o material consumível no mundo pode se transformar em dinheiro, isto é, pode ser vendido para a obtenção de lucro. A realidade da economia é atemporal, pois o dinheiro – o valor equivalente ao que é vendido – é usado, mas não consumido. Como o tempo não o erode, o homem ganha a possibilidade de transportar o material consumível para o futuro e de aumentá-lo de maneira constante sob a forma de dinheiro não consumível. “Dinheiro é tudo que tem um valor monetário” (Aristóteles).

Hoje essas três abordagens à superação da transitoriedade já não têm a mesma força. A magia da economia passou a predominar, empurrando a arte para trás e submetendo a ciência cada vez mais a seu feitiço.

A economia triunfa sobre a arte porque o momento no presente é expulso pelo momento no futuro – um instante que só pode aparecer, contudo, como uma visão. Fausto, o homem moderno, diz que, se algum dia experimentar esse momento, gostaria de se agarrar a ele. Mas jamais poderá experimentá-lo, porque a economia, claro, permanece atrelada ao futuro – à

visão –, e cairia em crise se o futuro não se postergasse para sempre, cada vez mais para diante.

O esforço da arte para realizar o instante no presente é diametralmente oposto, portanto, à economia moderna. Assim, a arte deve ser purgada de sua *realidade*: as vestes deixadas nos braços de Fausto por Helena quando ela volta ao inferno são transformadas em nuvens. Olhando para baixo a partir dessas nuvens, Fausto avista a faixa litorânea que quer recuperar e transformar em solo fértil. A fantasia artística é transmutada em solo fértil para novos projetos econômicos! A pátria da arte é substituída pela nova terra da economia. Quando a tragédia de Helena termina, Fórquias-Mefistófeles despede-se de Fausto com as palavras:

FÓRQUIAS:

Nós nos veremos de novo, longe, muito longe daqui.

Longe de Arcádia, muito longe do reino da arte!

A ciência, em contraste com a arte, não é derrotada pela economia, mas cingida por ela. A economia explora as leis da natureza para produzir invenções tecnológicas que possam ser vendidas e submetidas a um uso econômico. Esse aspecto tecnológico da ciência é personificado na “Noite de Walpurgis clássica” pelos Pigmeus e Dáctilos, que habitam o reino de Anaxágoras. *Pigmeu* deriva do grego *pugme*, que significa “punho” (pigmeu = do tamanho de um punho); e Dáctilo, do grego *daktylos*, significa “dedo”. Pigmeus e Dáctilos juntos simbolizam a mão que agarra. Os Pigmeus, que são acusados de “malformados e cruéis”, pretendem adornar-se com a plumagem das Garças. Esses “velhacos pançudos e de pernas tortas” matam as Garças aristocráticas para pilhar-lhes as plumas, a plumagem da glória científica. As altivas Garças, pensando tê-las em segurança, não haviam percebido os novos-ricos que usavam o recente desenvolvimento tecnológico. Mas os Pigmeus, por sua vez, são perseguidos pelos Grous, que saíram para vingar a morte das Garças.

Se, a exemplo de Gabriel Marcel, compararmos os dois modos, ser e ter, encontraremos o ter – mais especificamente, o “ter” no reino da ciência. Explica Marcel:

Penso em particular nessas pseudoposses como *minhas ideias e opiniões*. Nesse caso, a palavra “ter” assume um significado ao mesmo tempo positivo e ameaçador. Quanto mais trato minhas próprias ideias, ou mesmo minhas convicções, como algo que me *pertence* – e portanto como algo

de que me orgulho, ... mais certamente essas ideias e opiniões tendem, por sua própria inércia (ou minha inércia em relação a elas, o que dá no mesmo), a exercer um poder tirânico sobre mim.¹³

Marcel indica nesse contexto o problema da classificação científica, que transforma objetos em mera coleção de propriedades específicas. Diz ele:

A classificação é certo tipo de posse, ou reivindicação de posse, daquilo que não pode ser possuído. É a construção de uma pequena efígie abstrata, um *modelo*, como dizem os físicos ingleses, de uma realidade que não se entregará às pretensões enganosas da ciência, exceto da maneira mais superficial. A realidade só jogará esse jogo conosco contanto que nos desliguemos dela, e, por conseguinte, que sejamos culpados de autodeserção.

Parece evidente, portanto, que o reino do *ter* coincide “com o reino em que a técnica pode ser usada. ... Toda técnica pressupõe um grupo de abstrações prévias que são a condição para seu funcionamento; é impotente ali onde está em questão o vigoroso ser”.¹⁴

Uma ciência orientada para o *ter* não pode superar o tempo. Isso é expresso na guerra entre Pigmeus e Grous. Goethe descreve essa guerra – a que se refere na “Noite de Walpurgis clássica” – no fragmento de romance *A viagem dos filhos de Megaprazon* (1792). Na história, sete irmãos em viagem põem-se a falar sobre “a estranha guerra dos Grous e dos Pigmeus”. Deflagra-se uma briga, alguns tomando partido dos Grous, outros, dos Pigmeus. Um lado argumenta que, sendo o Grou um ser superior, tem o direito de devorar outros seres vivos. Isso é ainda mais inegável, afirmam, “uma vez que o Grou se torna mais perfeito ainda pelo consumo do chamado ouro edível”. Um estranho finalmente decide a peleja explicando que os irmãos estão infectados por uma “doença má”. “Que espécie de doença é essa?”, eles perguntam. “É a febre do tempo”, diz o estranho, “que alguns chamam também de febre de tempo.”

Os dois lados em disputa aqui são, por assim dizer, do mesmo campo. Enquanto os Pigmeus, como ferreiros, representam técnicos ou engenheiros, os Grous – o contexto revela isso – representam homens de negócios ou industriais. Embora os Grous sejam capazes de consumir o ouro tornado disponível pela ciência, e assim obter vantagem, *os dois* grupos esforçam-se por fazer um uso econômico e prático da ciência. Essa disputa torna-se uma “febre do tempo” na Revolução Industrial – que Goethe viveu. Mas é também uma “febre de tempo”, já que a ciência economicamente explorável deve submeter-se ao tempo, que serve à economia (*tempo é dinheiro*). A autonomia da ciência é perdida. É a economia que, em última instância e à

sua própria maneira, através do portão do futuro, transcende o tempo com a ajuda da ciência, mas sem lhe seguir as regras.

A disputa entre Pigmeus e Grous é encerrada na “Noite de Walpurgis clássica” por um meteorito que destrói a área da querela, a mina do mundo. Mais tarde ficamos sabendo que a queda do meteorito foi “só imaginada”. Essa queda, portanto, simboliza uma teoria – uma teoria superior que esmaga toda a disputa entre Pigmeus, Garças e Grous com relação à ciência e sua exploração econômica. Essa teoria, de uma ordem mais elevada, a ciência de Tales – dirigida à totalidade do ser e não ao ter –, emana da fonte original e não pode ser obrigada a prestar serviço à economia. Mas seu objeto reside muito além do presente, pois, como Tales diz ao Homúnculo (que, em seu esforço para ganhar um novo corpo para a mente, está à procura da fonte original): “Tens tempo até chegar ao humano.”

A economia como domínio do tempo

O mundo moderno é determinado pela vitória da economia sobre o tempo. Essa vitória pode ser temporária – Mefistófeles sugere isso mesmo ao dizer: “O tempo torna-se senhor” –, mas sem dúvida é uma vitória. A economia conquista-a transformando bens em valores monetários que sobrevivem à passagem do tempo e avançando até esses valores monetários através do “portão do futuro”. O dinheiro é por natureza uma ordem para o futuro: pode-se comprar no futuro, gastando o dinheiro, ou ganhar dinheiro no futuro, como rendimento ou juros, investindo-o. Podemos virtualmente dizer que “dinheiro é futuro”.¹⁵ Mas como a economia está engatada a valores monetários, o futuro é novamente perdido, porque o valor monetário só pode ser obtido mediante constante consumo adicional do mundo, pois esse dinheiro deve ser lastreado por bens reais escavados da mina do mundo. Por conseguinte, o futuro está sob ameaça, uma vez que o mundo é limitado, isto é, que a mina do mundo se esgota.

Mas onde se situa o limite do mundo? Precisamente pelo entrelaçamento da economia com o valor monetário, o limite do mundo pode, de maneira clara, ser empurrado cada vez mais para trás. Torna-se lucrativo abrir sempre canais novos. O mundo expande-se. Assim, a economia monetária torna possível um crescimento na economia que

promete uma prosperidade cada vez maior. Goethe enxerga essa prosperidade futura e compreende a fascinação que ela exerce.

No quinto ato de *Fausto*, ele descreve como “arca e urna, fardo e saca”, trazidos pelos navios de terras distantes, se amontoam no porto, e como “muitos prados, campos e jardins, matas e cidades” estão se espalhando pela área que Fausto recuperou. Goethe não diz onde poderiam estar os limites do mundo, mas deixa claro que a humanidade não seria mais capaz de ao menos reconhecer essas demarcações. Como Fausto, o homem está se tornando cego para os problemas que vêm à tona com a emergência dos limites. E Goethe explica por quê: isso ocorre em razão da mudança de forma da economia, à medida que a economia de subsistência – a préalquímica, em que natureza e trabalho dominam – dá lugar à economia industrial – a alquímica, em que dinheiro e capital-dinheiro desempenham o papel decisivo.

A economia de subsistência está adaptada para satisfazer as necessidades físicas do homem, que são saciáveis. Portanto, seus objetivos são finitos. A economia industrial, por outro lado, está adaptada a necessidades imaginárias, que podem ser incessantemente expandidas pela fantasia humana; essas necessidades são insaciáveis. Nesse sentido, um esforço infinito é inerente à economia industrial. Decorre da luta por dinheiro, já que este (pela criação de papel-moeda) pode ser aumentado mais depressa e com maior facilidade que os bens, que precisam ser laboriosamente obtidos a partir do material do mundo. Por isso, a tendência é a produzir dinheiro em primeiro lugar; depois, fica-se tentado, seduzido pelo lucro, a conceder a esse dinheiro valor adicional como capital-dinheiro, por meio de uma expansão correspondente da demanda imaginária e da produção de bens que ela acarreta. A visão de um futuro cada vez melhor é um ingrediente vital na economia das finanças e da indústria. Tudo que estiver em seu caminho ou sugerir qualquer limitação deve ser eliminado. Ao remover esses limites internos ao progresso, a economia conquista um domínio cada vez maior e submete o mundo todo à sua magia.

A economia de subsistência pré-alquímica é representada em *Fausto* por Filêmon e Baucis, da antiga lenda grega. Quando Zeus e Hermes se aproximam deles à procura de pessoas justas que serão salvas quando o resto da humanidade perecer, o velho casal agrada aos deuses com sua

hospitalidade, dando-lhes toda a comida e bebida que seu jardim tem a oferecer. Gustav Schwab descreve a cena:

Era uma choupana pobre, modesta, coberta de junco, mas que senso de piedade prevalecia ali! Nessa choupana moravam Filêmon e Baucis. O destino os unira quando jovens no amor e no casamento; eles tinham envelhecido em amorosa devoção e agora viviam o outono de suas vidas. Não se ressentiam nem de pobreza nem de privações, pois seu amor os ajudava a superar a pobre sorte, aliviando-lhes todas as agruras. Não tinham filhos, e sua casinha, embora modesta e pequena, era contudo deles mesmos. Ali viviam e trabalhavam como senhores e servos ao mesmo tempo.

Schwab segue aqui a descrição que Ovídio faz de Filêmon e Baucis nas *Metamorfoses*, a qual enfatiza em particular a autodeterminação do velho casal. “Não faz diferença que você pergunte aqui por senhores ou servos. Dois constituem a família inteira, e ambos comandam e obedecem.”

Em *Fausto*, nenhum deus vem mais fazer visita a Filêmon e Baucis. Eles são visitados por um estranho a quem tinham salvado de um naufrágio, muito tempo antes, e de quem cuidaram até que recobrasse a saúde. Quando o estranho volta, eles lhe concedem hospitalidade, como o velho casal da lenda recebe os deuses. Não pedem pagamento algum – como antes, a gratidão dos hóspedes é paga suficiente. Novos no contexto, porém, são a presença de Fausto como vizinho e o novo território que ele conquistou do mar. Filêmon o aponta para o assombrado estranho, da duna onde se ergue a choupana de Filêmon e Baucis:

FILÊMON:

O que vos maltratou com tanta ira,
Vaga sobre vaga, espumante e selvagem,
Vedes agora tratado como jardim,
Vedes uma imagem paradisíaca.

Fausto quer reassentar o casal e, assim, integrá-lo à economia das finanças e da indústria que se desenvolve no novo território. Mas Filêmon e Baucis não querem uma “bela quinta na nova terra”. Preferem ficar no terreno alto, *acima* da nova terra, junto de sua velha capela – em terreno natural, como Baucis enfatiza:

BAUCIS:

Não confies no solo aguado,
Mantém-te firme no alto.

Filêmon poderia ter entrado no serviço de Fausto, mas desculpa-se com o viajante por não ter sido útil:

FILÊMON:

Mais velho, eu já não estava disponível,
Não mais prestativo como o fora antes,
E à medida que refluíam minhas forças,
Também as ondas já estavam longe.

Ele rejeitou a oportunidade de trabalho remunerado; assim, continuou sendo, como Baucis, seu próprio senhor e servo, como na descrição de Ovídio e Schwab.

O empreendimento de Fausto, em contrapartida, concentra-se no dinheiro – nos bens que são descarregados no novo porto. Os Três Violentos Camaradas, Mata-Sete, Pega-Já (acompanhado por Sus-ao-Saque) e Tem-que-Tem, que levaram os bens para lá, esperam ser pagos condignamente. Mas Fausto não lhes oferece tais agradecimentos. Os três se enfurecem:

OS TRÊS VIOLENTOS CAMARADAS:

Nada de agradecer e cumprimentar!
Nada de cumprimentar e agradecer!
Como se ao amo
Trouwéssemos fetidez.

Mas Mefistófeles deixa claro que eles não deveriam esperar nenhum “obrigado”, nenhuma paga, como todos compreendem:

MEFISTÓFELES:

Não espereis mais
Outra recompensa!
Pois já tomastes
A vossa parte.

Os Três Violentos Camaradas, porém, não estão satisfeitos:

OS TRÊS VIOLENTOS CAMARADAS:

Isso foi apenas
Para desfastio.
Exigimos todos

Parte igual.

A relação entre Fausto e os Três Violentos Camaradas, em que cada um pensa em forrar o próprio bolso, é contrária da que vigora entre Filêmon, Baucis e o viajante, construída sobre hospitalidade e gratidão.

Também realçada no empreendimento faustiano é a relação entre empregado e empregador. Sua base não é a ajuda mútua, mas o salário pago pelo senhor a seus trabalhadores, o que dá a ele o direito de comandá-los a seu talante. A autodeterminação é substituída pelo serviço. Fausto deixa essa relação senhor-servo bastante clara:

FAUSTO:

A palavra do amo, somente ela tem peso.

E ordena:

FAUSTO:

Erguei-vos todos, servos, um após o outro!

Quando imagina que está se aproximando de sua meta ou obtendo por fim o novo território, Fausto exorta seu capataz – Mefistófeles – a se apressar:

FAUSTO:

Contrata multidões de operários,
Estimula com prazeres e rigor,
Paga, engoda, pressiona!

Ambas as partes, senhores e servos, pretendem controlar a natureza. É por isso que os senhores se dispõem a pagar os servos, e aos servos se dispõem a trabalhar por um salário. Ambos esperam lucrar. Isso emerge claramente das palavras de Filêmon, que revela a concordância entre senhores e servos para subjugar a natureza.

FILÊMON:

Servos intrépidos de amos sábios
Cavaram fossos, represaram,
Reduziram os direitos do mar,
Para dominar em seu lugar.

Tanto senhores quanto servos, juntos, são senhores da natureza!

A economia de Filêmon e Baucis, a forma modesta de economia determinada pela natureza, precisa ser destruída. Fausto a vê como um estorvo decisivo ao progresso rumo à economia moderna, que ele escolheu, já que o impede de encontrar a felicidade em sua visão de progresso eterno. Enfurecido pelo soar dos sinos da capela, ele vocifera:

FAUSTO:

Maldito soar! Por demais infame,
Ele fere como um tiro traiçoeiro;
Diante dos olhos o meu reino é infindo,
Pelas costas escarnece de mim o desgosto,
Lembra-me com seu som invejoso:
O meu alto domínio, ele não é pleno.

Não se pode permitir que sobreviva nem o último vestígio de uma economia não subordinada ao dinheiro, tal como a caracterizada por Filêmon e Baucis. Pois ela demonstra a possibilidade de outra forma de economia, enfraquecendo, assim, a decisão necessária para assegurar o progresso da economia com a ajuda de dinheiro. Filêmon, Baucis e o viajante são assassinados por Mefistófeles e pelos Três Violentos Camaradas, porque relutam em aceitar a autoridade de Fausto. Choupana, capela e tílias são incendiadas. Filêmon e Baucis perecem nas chamas. O viajante puxa de seu espadim, mas é morto por Mefistófeles. Mais tarde os quatro membros do Coro fazem a advertência:

CORO:

Que a palavra, a velha palavra ressoe:
Obedece dócil à violência!
E se fores intrépido e quiseses resistir
Arriskas casa, terra e – a própria vida.

O que Goethe descreve aqui, agora é uma realidade no mundo todo, quando testemunhamos uma invasão maciça da economia de finanças e da indústria no Terceiro Mundo, onde ainda existe uma economia dual: uma economia de subsistência lado a lado com a das finanças e da indústria. Ao mesmo tempo, no Primeiro Mundo, estamos experimentando os esforços hesitantes de indivíduos ou pequenas comunidades – sobretudo de jovens – para reconquistar áreas autônomas na economia das finanças e da indústria,

ainda não dominadas pelo motivo do lucro, e assim criar novas possibilidades de cooperação.

Mas a alquimia da economia moderna parece irresistível. Sem dúvida, o que a velha economia oferece está perdido: o gozo da propriedade e dos frutos do próprio trabalho, a sensação de segurança num ambiente natural, a satisfação de ser senhor de si mesmo, o vínculo com o próprio solo natal. Mas essas perdas – Fausto promete a si mesmo e a nós, hoje – serão mais do que compensadas pelo progresso tecnológico e pelo crescimento econômico. Assim, Fausto, em seu discurso final, declara: “Abro espaço a muitos milhões”.

A população crescerá, e um número cada vez maior de pessoas será capaz de desfrutar suas vidas. O conforto dos nossos povoamentos vai compensar de sobra a perda da terra própria. A natureza será subordinada. A autodeterminação individual será substituída, depois de fatigante atividade dos trabalhadores – Fausto falou antes da multidão que mourejava a seu serviço –, pela democracia do “em solo livre com um povo livre”. Os inegáveis perigos gerados pela artificialidade da nova economia – ilustrados aqui pelo risco de um rompimento da represa – serão enfrentados pela autoconfiança do homem, orgulhoso de encará-los. “A liberdade e a vida só merece aquele/ que diariamente tem de conquistá-las.” Todo aquele que demonstrar tal autoconfiança haverá de encontrar por fim seu caminho para a “terra paradisíaca”. A humanidade terá alcançado sua meta mais elevada: o retorno ao jardim do Éden!

Já identificamos a pedra filosofal que torna possível esse progresso rumo ao infinito. É a antecipação do futuro por meio da objetificação de lucros futuros realizados no capital-dinheiro. A premissa para essa realização é a visão do inventor, do engenheiro e do empresário, que de tal forma mudam o mundo com novas ideias, projetos e investimentos que ele se torna vendável – e, assim, transmutável em dinheiro. Fausto refere-se a esse processo de transmutação depois de sua desinteligência com a Apreensão, porque ele situa a si mesmo e a seu trabalho fora do alcance dela, no futuro que ele próprio criou, proclamando:

FAUSTO (*cego*):

A noite parece penetrar mais fundamente fundo,

Mas no meu íntimo refulge intensa luz;

O que eu idealizei, corro a executá-lo;

A palavra do amo, somente ela tem peso.

Erguei-vos todos, servos, um após o outro!
Dai-me o prazer de mirar o que eu concebi com ousadia.
Tomai da ferramenta, manejai enxada e pá.
O que foi traçado precisa ser realizado já.
À ordem severa, ao esforço ativo,
Segue-se a mais bela recompensa;
Para que se consume a obra máxima
Basta *um* espírito para mil mãos.

Agora está claro quem personifica a pedra filosofal da economia, ou capital-dinheiro: Eu, Fausto. Eu, homem moderno. Eu, que realizo meu “tão estimado plano”, que com minha perspectiva e meu pensamento, por meio de “ordem severa e esforço ativo”, apodero-me do material – as ferramentas, as pás – e o transformo numa “recompensa” (ou “preço”^{*}): valor monetário. Assim se completa a alquimia da grande obra da economia, a qual, sendo maior que as da ciência ou da arte, é descrita por Fausto como “a obra máxima”, immortalizando seu próprio ego.

Contemplando essa obra, Fausto finalmente exclama:

FAUSTO:
Os vestígios de meus dias terrenos
Não poderão desaparecer em éones.

Não em éones? A Bíblia fala “desta era” como a revelação da ira divina, e a situa sob o julgamento da cruz de Cristo. A verdadeira antítese “desta era”, portanto, é “o próprio Deus, Sua justiça, e o reinado de Cristo”.¹⁶

São Paulo escreveu: “Porque se nosso evangelho permanece velado, é apenas para aqueles que se perdem que ele está assim. Para os incrédulos cujo pensamento o deus deste mundo [em grego, *aion*] cegou, para que não vejam resplandecer o evangelho da glória do Cristo que é a imagem de Deus” (2 Coríntios, 4, 4-4).

Há uma clara oposição entre o que a Bíblia ensina e o que Fausto proclama. Isso fica ainda mais evidente a partir do que Paulo diz em seguida a respeito dos pregadores do evangelho: “Pois o que pregamos não somos nós mesmos, mas Jesus Cristo, o Senhor; nós mesmos não somos mais que vossos servos pelo amor de Jesus. De fato, o Deus que disse ‘Que do seio das trevas brilhe a luz’ é Aquele que brilhou em nossos corações

para fazer resplandecer o conhecimento da glória de Deus, que está sobre a face do Cristo” (2, Coríntios, 4, 5-6).

Os pregadores do evangelho não falam, como Fausto, de sua própria visão, mas põem-se a serviço de um ser mais elevado. Eles não se intituam de “senhores” e aos outros de “servos”. Não deixam sua própria luz interior brilhar, mas refletem aquela que se irradia do conhecimento de Deus.

Os paralelos entre as palavras de Fausto e o texto bíblico são tão impressionantes que justifica supor que Goethe comparou as palavras de Fausto, descrevendo seu próprio trabalho – que não perecerá em éones –, com o texto de São Paulo. Mefistófeles comprova o grau em que esse contraste com a Bíblia, e portanto essa relação com ela, era importante para Goethe. Depois que Fausto morre, seguindo o elogio da era que ele criou, Mefistófeles cita, blasfemando, as palavras finais de Cristo no Evangelho de São João:

MEFISTÓFELES:

Está consumado.

A luta pela *obra máxima* aproxima-se da pregação do evangelho na Bíblia: ela é decidida não *ao lado de*, mas pela economia, quer o homem possa superar o tempo, quer o abismo se abra entre o “eterno vazio” que, segundo Mefistófeles, levará ao fim o ciclo sem sentido das coisas – “De minha parte, prefiro o eterno vazio” – e a “vida sagrada”, que enche Fausto no “estágio de crisálida” da alma, depois que os “flocos de terra”, as palhas da vida terrena, se desprenderam: “Espalha os flocos de terra que se agarram em ti!”, exclamam os jovens abençoados. A promessa de ascensão é expressa nas palavras do Coro:

CORO:

Passou!

Isso contrasta com o “Está consumado” de Mefistófeles. O tempo da ação é o passado, e começa o tempo que está além do tempo e da “ação”.

* “Convicção” equivale, no original, a *Überzeugung*, que literalmente pode significar, como sugere Goethe neste contexto, “sobre” ou “super” (*Über*) “procriação” ou “geração” (*Zeugung*). (N.T.)

* O autor joga aqui com a ambiguidade de *Augenblick*, que também sugere o olho de quem vê (*Auge*, “olho”; *Blick*, “contemplação” ou “olhar”). (N.T.)

* Ver nota, p.81. (N.T.)

¹ Friedrich Hiebel, 1961, p.109. Hiebel resume a passagem original de *Historia Von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*, 1587, p.78. Uma tradução inglesa contemporânea da passagem completa diz: “Quando ele viu que iria precisar saber de seu espírito que águas eram aquelas, e de onde elas vinham, seu espírito deu-lhe mansamente uma resposta, dizendo: ‘É o paraíso que se estende tão longe a leste, o jardim que o próprio Deus plantou com toda espécie de prazeres: e as torrentes de fogo que vês são o muro ou cerca do jardim: mas a luz clara que vês ao longe, aquilo é o anjo que tem a custódia de lá com uma espada flamejante, e embora penses tu mesmo estar próximo, estás aqui ainda mais longe daquele lugar do que jamais estivestes. ... Vês também que ele está postado sob Libra e Áries, bem em direção ao zênite, e sobre aquele muro de fogo está postado o arcanjo Miguel, com aquela espada flamejante, para manter a árvore da vida que está sob seus cuidados.’ Mas o espírito disse a Fausto: ‘Nem tu nem eu, nem ninguém depois de nós, sim, todo homem depois de nós está proibido de visitar, ou de chegar mais perto do que estamos.’” Ver reprodução in Thoms (org.), 1858, p.243.

² Idem.

³ Goethe, em sua teoria científica, distingue intelecto (*Verstand*) e razão (*Vernunft*). A ciência analítica de Anaxágoras é a do intelecto; a ciência de Tales, orientada para o “sintético geral”, é a da razão. A distinção goethiana não é mais familiar para nós, mas uma citação do prefácio de Rudolf Steiner aos escritos de Goethe sobre ciência natural pode elucidar o que Goethe tinha em mente. Steiner escreveu: “O intelecto cria a separação de formas individuais, pois estas aparecem para nós no mundo dado como *entidades individuais*, ao passo que a razão reconhece a homogeneidade. ... Todos os conceitos criados pelo intelecto – causa e efeito, substância e qualidade, corpo e alma, ideia e realidade, Deus e mundo, e assim por diante, só existem para dividir a unidade da realidade de maneira artificial, enquanto a razão deve procurar a unidade interna na multiplicidade, sem embaçar seus conteúdos ou obscurecer misticamente a clareza criada pelo intelecto. Ela retorna, portanto, àquilo de que o intelecto se distanciou: a unidade da realidade. Caso seja necessária uma nomenclatura precisa, as formações do intelecto podem ser chamadas de *conceitos*, e as criações da razão de *ideias*. Podemos ver, portanto, que o caminho da ciência é elevar-se por meio de conceitos até a ideia. É aí que os elementos subjetivos e objetivos de nosso conhecimento são mais claramente distinguíveis. É evidente que a diferenciação tem apenas validade subjetiva, que é criada somente por nosso intelecto. Nada pode me impedir de dissecar uma mesma unidade objetiva (por exemplo, um polígono) em formas de pensamento (qualquer número de triângulos, retângulos, pentágonos etc.) que diferem daqueles de meu semelhante, mas isso não pode impedir minha razão de reuni-los de novo para chegar à mesma unidade objetiva de que ambos partimos. ... Fica evidente, portanto, como as pessoas podem ter esses diferentes conceitos, essas diferentes percepções da realidade, ainda que haja somente *uma* realidade. A diferença reside nos diferentes mundos que nosso intelecto cria” (Steiner, p.xxx). Essa distinção entre intelecto e razão nos ajuda também a compreender melhor o comentário de Mefistófeles, depois da cena do pacto (na primeira parte), sobre Fausto, que, em sua cobiça de ampliar constantemente as possibilidades de sua experiência, está disposto a seguir o conselho mal-intencionado para usar os cavalos-vapores – energia e tecnologia mecânica – como se fossem sua própria força. “Se eu puder contar seis garanhões, não serão suas forças as minhas?” Mefistófeles zomba quando Fausto aceita esse conselho: “Vai desprezando razão e ciência,/ Do ser humano a força mais elevada.” “Razão”, aqui, deve ser compreendida como o “conhecimento (ou ciência) da razão”, em contraste com o “conhecimento (ou ciência) do intelecto”, que é precisamente o que torna os cavalos-vapores disponíveis! Essa distinção entre razão e intelecto é básica, portanto, para a interpretação de *Fausto* (ver p.108).

⁴ A menção tanto a ouro quanto a ferro estabelece uma relação aqui com a alquimia. Ver Eliade, 1978, p.169-70.

⁵ Pluche, 1739, v.2, p.92. Hermes Trimegisto é o fundador legendário da alquimia.

⁶ Capelle, 1968, p.68.

⁷ Ver também Schüpbach, 1980.

⁸ Deter, 1906, p.31.

⁹ Ibid., p.31.

¹⁰ Weil, 1957, p.128.

¹¹ Yeats, 1905, p.221-2.

¹² Goethe, *Fausto*, comentários de Erich Trunz, 1892, p.595. A começar pelo verso “Ó! Sente o teu ser oriundo do supremo deus”, seria possível propor outra interpretação: o pai de Helena é Zeus, o deus do céu. Helena, portanto, é em parte divina, o que a torna próxima da imortalidade. Nesse caso, a expressão “mundo primeiro” significa o mundo dos deuses. Esse mundo é atemporal.

¹³ Marcel, 1965, p.182.

¹⁴ Ibid., p.183s., 187.

¹⁵ Hohn, 1984, p.93.

¹⁶ *Lexicon für Theologie und Kirche*, 1975, p.682.

3. Goethe e a economia

Goethe é o grande gênio lírico: ele transforma em privilégio o fato de ter o alemão como língua materna, e isso já basta para valer a pena aprender alemão, feito igualado por Homero com o grego, por Dante com o italiano e por Shakespeare com o inglês. Goethe... Esse reino mágico de linguagem e fantasia: a poesia no ápice da perfeição, transmitindo as alusões frias como mármore do classicismo, ou, no caso de *Fausto*, um romantismo desenfreado.

Não estaria tudo isso a mundos de distância de nossa sociedade industrial urbana, de máquinas e fábricas, trabalhadores e empregados, calculadoras e aviões, empresas e sindicatos? ... Não há uma oposição ou uma fenda intransponível entre nós e Goethe – e sua época? Não. Não há oposição ou fenda intransponível entre Goethe e nós, os filhos do industrialismo. Tampouco ele habita a uma distância olímpica, privando-nos de sua orientação e nos abandonando a nossos problemas. Pensar assim seria uma completa injustiça tanto com Goethe quanto com a verdadeira natureza de nosso tempo e das nossas necessidades. ... É possível evidenciar com clareza que Goethe mostrou reiteradas vezes o mais vivo interesse por questões econômicas e sociais, e de tal maneira que o torna moderno.

WILHELM RÖPKE, *Goethe e a sociedade industrial*

A economia em prática: tarefas econômicas na corte de Weimar

Quando Goethe fala sobre economia, faz isso como um expert. Conselheiro privado junto à corte de Weimar, estava em particular incumbido de assuntos econômicos. Embora não houvesse tarefas especificamente destinadas no Conselho Privado que aconselhava o duque em assuntos de governo, “foi muitas vezes Goethe quem lidou com questões de impostos e finanças”.¹ Como membro do Conselho, ele também se devotou sobretudo a assuntos de edificação e mineração. Wolfram von den Steinen resume o trabalho de Goethe nessa área, no ensaio “Fausto e a tecnologia”.

Goethe levou vinte anos apenas para abrir e manter as minas de prata em Ilmenau – em última instância, para nada. Não se tratava também apenas de uma questão de consultar livros e dar ordens, instalado atrás de uma mesa. Ele devia estar *in loco*, em especial durante o dia, para dar

instruções e prestar auxílio. Goethe trabalhava com plena responsabilidade, portanto, em minas de sal, sistemas hidráulicos e na construção de prédios e estradas. Envolveu-se na indústria têxtil de Weimar (que produzia sobretudo meias) e se ocupava pessoalmente de fabricação de papel, produção de álcool e de ferro temperado, carvão, gás e aquecimento central, para não mencionar tarefas mais científicas.²

Mas ele preocupava-se com esses assuntos meramente por necessidade? A crer no próprio Goethe, este não era mesmo o caso. Ao contrário, foi seu verdadeiro interesse por assuntos econômicos que o ajudou a obter sua posição na corte de Weimar.

Quando o duque Karl August visitou Goethe em Frankfurt, em 11 de dezembro de 1774, os dois conversaram intensamente sobre o livro *Fantasia patrióticas*, de Justus Möser,³ escritor hoje considerado “o maior da economia política alemã no século XVIII”.⁴

Goethe faz um relato do encontro em “Poesia e verdade”:

À mesa, essas conversas continuaram e me valeram mais benevolência do que eu talvez merecesse. Pois antes de tomar como assunto de nossa conversa o tipo de trabalho que eu mesmo sou capaz de realizar, o que teria exigido atenção concentrada numa peça ou num romance, dei a impressão de preferir em Möser o tipo de autor cujo talento vem da vida ativa e volta diretamente a ela de uma forma imediatamente útil. Obras, por outro lado, que são realmente poéticas e pairam sobre o moral e o sensual, só podem ser úteis de um modo oblíquo – por acaso, por assim dizer.

Presumivelmente, foi essa conversa sobre questões de Estado e a economia que estimulou o duque a convocar Goethe à corte.⁵ Era apenas coerente, por conseguinte, que Goethe se dedicasse em Weimar sobretudo a assuntos econômicos. Para ele, de qualquer forma, teoria e prática estavam estreitamente ligadas.

O modelo de Justus Möser: o liberal moderado

Na passagem antes citada, havia uma referência a Justus Möser. Comenta B. Mahl:

Erich Trunz supõe, com algum fundamento, que, em “Poesia e verdade”, Goethe quis mostrar, por meio de um *leitmotiv*, como seu “interesse pelos assuntos do Estado” e a administração estatal já crescia antes da década em que ocupou um cargo em Weimar. Pois cada uma das seções de Möser nos livros 13 e 15 “abriu seus olhos para a vida de trabalho”. Möser tornou-se uma espécie de figura simbólica nessa área.⁶

Por que Möser? Ele tinha tamanha importância para Goethe porque, embora basicamente defensor da nova tendência ao desenvolvimento do livre comércio e da indústria, via também seus aspectos negativos, como a alienação do trabalhador no curso da “simplificação” (ou especialização). Evitava, portanto, o erro de julgar tudo certo ou tudo errado, segundo uma única teoria, e argumentava, em vez disso, que nenhum Estado podia ser governado em conformidade com uma teoria acadêmica. Assim, Möser também rejeitou o “sonho de projetos teóricos”. Isso estava muito presente no espírito de Goethe, a quem, como Möser, podemos chamar de liberal moderado. Ele mesmo chegou a se descrever dessa maneira.⁷

Johann Georg Schlosser e a fisiocracia: a ideia de “necessidades imaginárias”

No século XVIII, a “invenção de projetos teóricos” florescia. Uma fonte primordial disso foi a primeira escola da economia política de verdade: a fisiocracia, a teoria da ordem natural, fundada pelo médico francês François Quesnay. A ordem natural que ela advogava era universalmente válida, apropriada para todos os homens, em contraste com a ordem positiva, que, por ser arbitrariamente regulada pelos Estados, diferia de um para outro.

Os fisiocratas acreditavam ter descoberto essa ordem universalmente válida num mercado baseado na lei da oferta e da procura. Defendiam, por isso, a suspensão de todas as restrições que até então haviam regulado e de fato restringido a economia. Em termos concretos, os fisiocratas, em particular Quesnay, estavam ávidos para ampliar os mercados para a agricultura, o único setor considerado produtivo e que naquele tempo ainda se orientava para a exportação.

Goethe havia estabelecido contato com a fisiocracia por intermédio de seu amigo Johann Georg Schlosser, que mais tarde se casou com a irmã do poeta, Cornelia. Em 1722, os dois amigos, com Johann Heinrich Merck, editaram o periódico *Frankfurter Gelehrte Anzeiger*, dedicado a comentar a literatura então mais recente, incluindo escritos fisiocráticos. Schlosser começou como partidário de Quesnay, porém, mais tarde, distanciou-se progressivamente da teoria da fisiocracia. Isso se exprime em particular em sua principal obra, *Xenokrates* (1784), que dedicou a Goethe. A dedicatória sugere fortemente que Goethe também fora receptivo às ideias da

fisiocracia. Diz ela: “Este livrinho, que dedico a você, ... tem ideias muito diferentes daquelas que outrora nos ocuparam” – isto é, diferentes das ideias fisiocráticas.

Schlosser compreendeu acima de tudo que, além dos produtos da agricultura, havia também bens imaginários – produtos da fantasia –, que adquirem crescente significado no processo de industrialização e mudam por completo o caráter da economia. Sendo insaciável, a demanda por esses bens imaginários pode ser constantemente expandida. Fora exatamente isso que os fisiocratas, com sua teoria de que só a agricultura era produtiva, não haviam conseguido perceber.

Georg Sartorius e a teoria de Adam Smith: concordância e crítica

Goethe teve contato semelhante com a teoria de Adam Smith, que mais tarde veio a ser conhecida como a teoria econômica clássica. Mais uma vez, ele foi apresentado a ela por um amigo, Georg Sartorius, com quem manteve estreitas relações durante toda a vida (chegou mesmo a se tornar padrinho de um de seus filhos). Sartorius foi o principal propagador de Adam Smith na Alemanha; traduziu sua principal obra, *A riqueza das nações*, e advogou amplamente as ideias do escocês em suas próprias obras.⁸

A teoria de Adam Smith prolongava a fisiocracia a ponto de exigir também – de maneira ainda mais enfática – a abolição de todas as restrições até então impostas pelo Estado à economia. Mas era sob a bandeira da indústria, e não mais da agricultura, que essas restrições viam-se agora atacadas. O trabalho tornava-se o principal fator na economia. Mas não todo ele; somente o produtivo, que cria bens vendáveis no interior da estrutura de uma economia baseada na divisão do trabalho. Esse tipo de trabalho deve ser pré-financiado por um investidor, que pode depois reivindicar para si mesmo o excedente do valor dos bens sobre os salários e outros custos. Quanto maior for o mercado, argumentava Smith, maiores as chances de empregar o trabalho de maneira produtiva; quanto mais rapidamente o capital for gerado, maior se torna a divisão do trabalho, e maior quantidade de bens pode ser produzida – coisas que, sustenta a chamada tese da harmonia, são vantajosas para o consumidor, e portanto para os

trabalhadores. Em nenhuma circunstância a concorrência deveria ser tolhida por monopólios estatais e acordos estabelecidos por empresários entre si.

Sartorius estava convencido do inexorável avanço das ideias de Adam Smith. No prefácio à sua tradução de *A riqueza das nações*, escreveu:

Smith não se esquivava da luz, ele só pode se beneficiar de um exame mais atento; seu sistema se confronta com o de seus predecessores – um dos lados deve cair. Não tomar conhecimento dele é prestar um desserviço à verdade. Experimente-o e guarde o que for bom. Porém, todo aquele que o acata com fé cega perde seu voto.⁹

Todavia, assim como Schlosser se afastou da fisiocracia, mais tarde Sartorius distanciou-se do postulado de Adam Smith, de estabelecer a concorrência a qualquer preço – pelo menos em relação a suas consequências sociais e relativas ao emprego. Referindo-se à Inglaterra, ele escreveu:

Pode ser difícil decidir se a lamentável posição da grande massa de diaristas livres comuns é mais um resultado da transição de um estado de guerra para um estado de paz; ou se o excesso de trabalhadores é causado pela concorrência ilimitada e pelo admirável progresso no uso da mecânica e das ciências naturais no sentido de poupar energia humana. Ou será que a miséria deles foi assim aumentada pela carga proibitiva de cobranças de tributos e pela falta de rotatividade? Mais provavelmente estas e outras causas se combinam para produzir esses efeitos. Seja qual for a explicação que aceitemos, porém, não há como deixar de perceber o perigo e sua propagação.¹⁰

Sartorius rejeitou, conseqüentemente, a tese de que se cada pessoa buscar seu benefício pessoal disso resultará a felicidade geral. Opôs-se à ideia da harmonia de Adam Smith, com sua própria ideia de que “se cada pessoa busca meramente seu benefício pessoal, o todo não poderá ser próspero”.¹¹

Uma base ética para a economia?

Não há dúvida de que essa frase de Sartorius também define a atitude de Goethe. Todas as deliberações econômicas em *Wilhelm Meister*, sua outra grande obra, além de *Fausto*, a lidar com questões da economia, apoiam-se na mesma ideia ética. No entanto, na frase citada, a ênfase deveria recair sobre a palavra *meramente*. O “benefício pessoal” é para Goethe *também* um estímulo que não pode ser ignorado. Como ele observa em suas conversações com Eckermann (1º de maio de 1815): “É simplesmente parte

da natureza humana afrouxar facilmente, a menos que pressionada por vantagens e desvantagens pessoais.”

A propriedade privada, portanto, não deveria ser abolida, mas usada pelo dono de tal maneira que também beneficiasse a comunidade como um todo. Em *Os anos de viagem de Wilhelm Meister* (livro 1, cap.6), lemos:

“Propriedade e posse comum”; acaso estes dois conceitos não invalidam um ao outro? ... Que cada um se esforce por apreciar, manter e aumentar a propriedade que lhe foi concedida pela natureza e pelo destino, que use todas as suas habilidades para ampliá-la tanto quanto possível; mas enquanto isso está acontecendo, que seja sempre cuidadoso com a maneira pela qual permitirá que outros participem dela. ... O homem deveria se agarrar a todo tipo de posse, deveria fazer de si mesmo o centro a partir do qual a propriedade comum pode irradiar; ele deve ser um egoísta para não se tornar um egoísta, deve agregar para poder distribuir. Qual é o sentido de dar aos pobres a propriedade e os bens que se possui? É mais meritório agir como o administrador desses bens. Este é o significado das palavras “propriedade e posse comum”. Ninguém deveria tocar no capital, ao passo que o juro pertencerá a todos, no curso normal das coisas. O dono de uma propriedade rural que administra seus negócios de acordo com essa regra, mas que é por isso censurado, porque sua propriedade não está rendendo o lucro que deveria, responde: “Considero a deficiência em renda uma despesa que me dá prazer, pois desse modo estou amenizando a vida de outros; não tenho sequer o incômodo de fazer esse bem passar pelas minhas mãos, e assim tudo se ajusta mais uma vez.”¹²

(Isto é, o equilíbrio não é alcançado por um aumento, mas pela redução do lucro.)

Resta saber, claro, se as declarações feitas pelo personagem de um romance refletem as ideias do próprio Goethe. Mas *Wilhelm Meister* é todo tão baseado em deliberações desse gênero que podemos supor que elas expressam uma convicção que é do próprio Goethe.

Progresso tecnológico e “Os grandes projetos”

Goethe tinha muito interesse por todas as façanhas tecnológicas. Durante sua vida, a Revolução Industrial já começava a promover descobertas revolucionárias: em 1816 foi construída a primeira locomotiva alemã, e em 1819 o navio a vapor americano *Savannah* foi o primeiro a cruzar o Atlântico. Em 1814 o duque Karl August fez para Goethe o seguinte relato de sua viagem à Inglaterra:

No que diz respeito à mecânica, a Inglaterra é o verdadeiro paraíso da ciência. A alguns quilômetros de Birmingham, mr. Watt levou-me a minas de carvão e ferro que, como fábricas, tinham moldes e prensas nas proximidades. Havia ali, queimando juntos, os fornos de 250 – duzentos e cinquenta – fornalhas, num perímetro de 1.600 metros quadrados, todos pertencentes a

um só estabelecimento industrial. E havia vários desses estabelecimentos confinando um com o outro – tanto, de fato, que devo ter visto, sem exagero, mais de mil desses braseiros fumegarem ao mesmo tempo.

Em 1827 Goethe expressou para Eckermann seus sentimentos em relação aos grandes projetos que já estavam planejados na época, mas só puderam ser empreendidos à medida que o século XIX avançou: os canais do Panamá, do Reno-Danúbio e de Suez. As observações que fez sobre o assunto mostram a intensidade com que esses projetos o interessavam. Eckermann registrou:

Durante um jantar com Goethe. Ele falou muito e com admiração sobre Alexander von Humboldt, cujo trabalho a respeito de Cuba e Colúmbia começara a ler, e cujas ideias acerca de um projeto para cortar uma passagem pelo istmo do Panamá pareciam merecer seu especial interesse. “Humboldt”, disse Goethe, “ainda indicou com grande expertise outros locais onde, usando alguns dos rios que correm para o golfo do México, poderíamos lograr nosso objetivo com mais facilidade que no Panamá. Tudo isso está reservado para o futuro e é um grande empreendimento. Mas uma coisa é certa: se o corte de uma passagem fosse tão bem-sucedido que pudéssemos viajar com navios carregando todo tipo de carga e de todos os tamanhos através de um canal como esse do golfo do México para o oceano Pacífico, iriam se produzir resultados verdadeiramente incalculáveis para toda a humanidade civilizada e não civilizada. Mas eu ficaria surpreso se os Estados Unidos perdessem a oportunidade de tomar para si um trabalho como esse. É de esperar que tal Estado jovem, com sua resoluta orientação rumo ao oeste, nesses trinta a quarenta anos, também tome posse de grandes extensões de terra além das montanhas Rochosas, povoando-as. É de esperar também que, ao largo de toda essa costa pacífica, em que a natureza já formou os mais espaçosos e seguros portos, surjam pouco a pouco cidades comerciais muito importantes para promover o grande tráfego entre a China, as Índias Orientais e os Estados Unidos. Nesse caso, seria não só desejável, mas quase necessário, que navios mercantes e navios de guerra mantivessem uma ligação mais rápida do que foi possível até agora, entre as costas oeste e leste da América do Norte, através da tediosa, desagradável e dispendiosa viagem pelo cabo Horn. Repito, portanto: é absolutamente indispensável para os Estados Unidos criar uma passagem do golfo do México para o Pacífico, e estou certo de que haverão de conseguir.

“Desejaria poder ver esse dia, mas não verei. Em segundo lugar, gostaria de ver uma união estabelecida entre o Danúbio e o Reno. Mas esse empreendimento também é tão gigantesco que duvido que possa ser levado a cabo, em particular considerando os recursos alemães. Em terceiro lugar e por fim, gostaria de ver os ingleses de posse de um canal em Suez. Essas são três grandes coisas que eu gostaria de ver. Só para isso, sem dúvida valeria a pena durar mais cinquenta anos.”

O erro saint-simoniano

Embora fascinado por essas novas perspectivas, Goethe sentia-se alarmado pela crença absoluta, sustentada pelos propagadores do desenvolvimento, de que este último levaria à salvação da humanidade – crença que em particular encontrara na mensagem de Saint-Simon e dos saint-simonianos.

Nos últimos anos de vida, Goethe mostrou forte interesse por essa doutrina, como podemos concluir ao saber que ele assinava a revista saintsimoniana *Globe* e lia os escritos relevantes desse grupo.

Os saint-simonianos queriam substituir a livre concorrência por uma associação universal, que uniria todos os seres humanos de forma harmônica. Seu objetivo básico era “a redução gradativa da exploração do homem pelo homem, e a exploração cada vez mais eficiente da Terra pelo homem”.¹³ Em 1814, Claude-Henri de Saint-Simon escreveu sua famosa passagem sobre a Idade do Ouro:

A imaginação poética pôs a Idade do Ouro no berço da raça humana, em meio à ignorância e à brutalidade dos tempos primitivos; o que deveria se situar ali é a Idade do Ferro. A Idade do Ouro da raça humana não está atrás de nós, mas à nossa frente; ela reside na perfeição da ordem social. Nossos ancestrais nunca a viram; nossos filhos haverão de chegar lá um dia; cabe a nós abrir-lhes o caminho.¹⁴

No panfleto *De la religion saint-simonienne*, que Goethe provavelmente conheceu, os líderes da primeira Revolução Francesa eram comparados ao cego Sansão:

Ele é cego! – mas cheio de energia. Com um braço a que nada pode resistir, quebra as colunas do templo e enterra-se sob o edifício em ruínas, com todos os inimigos de Israel. Agora! Deixai Israel cantar seus louvores! Mas nós, que viemos atrás da destruição, que desejamos construir, em lugar do velho edifício, outro mais belo e mais esplêndido, deixai-nos ter como nossos líderes homens que enxerguem bem (*qui voient clair*).¹⁵

Essa descrição evoca a imagem de Fausto cego, que enxerga “claramente”, diante de seu olho interior, a chegada no reino da vasta economia que criou. Sansão cego e os novos líderes da indústria fundem-se numa só figura!

Goethe muitas vezes fazia observações críticas sobre a escola ou seita dos saint-simonianos. Numa carta a Zelter (28 de junho de 1831), ele escreveu:

Essa seita é encabeçada por pessoas muito inteligentes: elas conhecem com precisão os defeitos de nosso tempo e também como dizer o que é desejável; mas quando se atrevem a eliminar o inconveniente e promover o desejável, enfiam os pés pelas mãos. Os tolos imaginam que podem, sabiamente, desempenhar o papel da Providência, declarando que todo aquele que se juntar a eles de corpo e alma, de modo incondicional, será recompensado de acordo com seus méritos.¹⁶

A crítica da energia mecânica e “O aprendiz de feiticeiro” de Simonde de Sismondi

Goethe também via com clareza o lado obscuro do progresso tecnológico e da industrialização. Isso tornava mais difícil a harmonização entre propriedade e posse comum por ele defendida. Um exemplo aparece nos capítulos finais de *Os anos de viagem de Wilhelm Meister*, onde encontramos a proprietária de uma empresa que enfrenta uma escolha problemática. Ou bem ela transforma seu negócio numa fábrica, ameaçando a indústria doméstica e levando ao despovoamento dos vales circundantes, ou se abstém de mudar, torna-se não competitiva e é obrigada a abrir mão de sua empresa. Diz ela:

O que ocupa meu pensamento é uma preocupação de negócio, suponho, embora, infelizmente, não seja uma preocupação passageira, mas uma ansiedade que se estende por todo o futuro. A proliferação do maquinário é o que me inquieta e atormenta; ela se aproxima pouco a pouco, como uma tempestade; mas, a seu próprio modo, chegará e irá nos atingir. As pessoas andam pensando e falando sobre isso, mas pensar e falar não têm qualquer utilidade. [Pelo menos] para aquele que de fato se preocupa em encarar tais terrores!¹⁷

Em seu romance, Goethe não propõe solução para o dilema, a menos que assim consideremos a possibilidade de emigrar, na esperança de criar novas formas de cooperação econômica no Novo Mundo.

Goethe encontrou uma visão crítica do desenvolvimento que se aproximava em especial de *Relato histórico do comércio, indústria e agricultura dos Estados comerciais mais importantes de nosso tempo* (Iena, 1830), de Gustav von Gülich, que comprou e leu imediatamente após a publicação. Gülich defendia a ideia de que “a teoria econômica contemporânea fracassara: ela não conhece nenhum remédio contra a dinâmica cíclica do desenvolvimento capitalista. A necessidade de lucro exigida para assegurar a sobrevivência distorce nossa visão das necessidades objetivas”.¹⁸ Ao mesmo tempo, ele citava um autor que entrou na história da teoria econômica como o mais importante crítico contemporâneo da teoria clássica: J.C.L. Simonde de Sismondi. O tratado deste último, *Nouveaux principes d'économie politique* (1820) fora resenhado no *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, e sem dúvida era conhecido por Goethe, editor da revista. Nesse livro, Sismondi afasta-se de seu apoio original a Adam Smith.

Sismondi nos interessa aqui sobretudo porque, num estudo posterior, *Étude sur l'économie politique* (Paris, 1837), ele recorreu à fábula do “aprendiz de feiticeiro”, originalmente do escritor romano Luciano, e também usada por Goethe como base para sua famosa balada de mesmo nome, *Der Zauberlehrling*. Nessa obra pouco lida de Sismondi, que repete mais ou menos seus argumentos anteriores,¹⁹ o aprendiz de feiticeiro – chamado Gandalin na tradição francesa – torna-se o industrial moderno que não consegue mais controlar o desenvolvimento que ele próprio fez surgir. Sismondi conta a fábula da seguinte maneira:

Lembramos de ouvir quando crianças o conto de Gandalin, que, no tempo da magia e dos encantamentos, tinha um feiticeiro morando em sua casa. Gandalin percebeu que toda manhã esse feiticeiro pegava um cabo de vassoura e sussurrava-lhe algumas palavras mágicas. Em seguida, o cabo de vassoura transformava-se num aguadeiro e ia de imediato apanhar no rio toda a água que o feiticeiro desejava. Certa manhã, Gandalin escondeu-se atrás de uma porta e, ouvindo com muita atenção, conseguiu entender as palavras mágicas. Não conseguiu escutar, porém, a fórmula que suspendia o encantamento. Mal o feiticeiro havia saído da casa, Gandalin repetiu o experimento. Pegou o cabo de vassoura, pronunciou as palavras misteriosas, e o aguadeiro foi até o rio e voltou com sua carga. Fez isso novamente uma segunda, uma terceira vez. ... Nessa altura, o reservatório de Gandalin já estava cheio, e a água começava a inundar-lhe a casa. “Basta”, ele gritou. “Pare!” Mas o homem-máquina não era capaz de ver nem de ouvir nada. Ele não sentia nada, nem mesmo cansaço, e teria transportado o rio inteiro para a casa. Gandalin, desesperado, armou-se com um machado e rachou o aguadeiro ao meio. Contudo, mal tinham batido no chão, os pedaços se levantaram de novo, cada qual reassumiu sua forma mágica, e os dois correram para o rio. Logo, em vez de um aguadeiro ele tinha quatro, depois oito, depois dezesseis. ... Quanto mais máquinas-homem ele partia em dois, maior número se erguia para fazer o trabalho. O rio inteiro teria inundado sua casa se por sorte o feiticeiro não tivesse voltado para quebrar o feitiço.

Água, no entanto, é uma coisa boa. Não é menos necessária à vida que dinheiro e capital. Mas podemos ter demais de uma coisa boa. Palavras mágicas pronunciadas por filósofos quase sessenta anos atrás teriam trazido novas honras ao trabalho. Condições políticas mais poderosas ainda que essas palavras mágicas transformaram todos os homens em industriais. Eles amontoam produtos nos mercados muito mais depressa do que os cabos de vassoura carregam água, sem se preocupar em saber se o recipiente está cheio. Como o machado do aprendiz de feiticeiro, cada nova aplicação prática da ciência derruba a máquina-homem posta em movimento pelas palavras mágicas, somente para que ela se levante imediatamente multiplicada em duas, quatro, oito, dezesseis etc. A produção continua a crescer numa velocidade incalculável. Não terá ainda chegado, ou não poderia chegar em breve, o momento em que teremos de dizer “isto é demais”?²⁰

Goethe não viveu para ver a nova obra de Sismondi. Mas quando o tempo está maduro, a mesma ideia ocorre a diferentes cabeças, como por certo aconteceu nesse caso.²¹ Podemos supor que, no “Aprendiz de feiticeiro” de Goethe, assim como na história de Gandalin, de Sismondi, o que está em questão é a economia moderna. Ela conhece a palavra mágica para pôr a maquinaria do progresso em movimento, mas não aquela capaz

de fazê-la voltar ao controle, quando ela quer ser independente e ignora seu ponto de saturação. Nesse caso, em vão fazemos apelos às máquinas-homem:

Chega! Chega!
Pois já sorvemos
Teus dons
A goles plenos!
Ah! Estou vendo! Ai! Ai!
Pois que esqueci a palavra!
Ai! A palavra que por fim
O torna ao que antes ele [o cabo de vassoura] era!

A água, representando aqui a totalidade dos recursos naturais, transbordará de tal forma que, em última análise, acabamos ameaçados de morte, nesse enorme transbordamento de desperdício a partir do uso e esgotamento de recursos!

O dinheiro como entidade básica

Há um aspecto, porém, sobre o qual Goethe, como seus escritos revelam, difere de Sismondi: a avaliação do papel-moeda. Nesse ponto Sismondi permanece influenciado por Adam Smith, que confere ao dinheiro apenas uma função secundária no processo econômico.

No entanto, os autores que ajudaram a configurar as opiniões econômicas de Goethe eram de parecer inteiramente diverso. Schlosser destacou a importância fundamental do dinheiro. Ele deixou claro que o “reino das necessidades imaginárias”, que são a premissa do crescimento econômico, começou a existir

depois que a massa de dinheiro excedeu seu “equilíbrio” com os produtos da agricultura. Dado esse excedente de dinheiro, necessidades imaginárias tinham de ser satisfeitas com bens imaginários. Pois se esses bens, com seus valores imaginários, não tivessem sido produzidos e vendidos, o excesso de dinheiro não teria tido uso.²²

O dinheiro pertence necessariamente, portanto, ao “reino da imaginação”. “Se você imagina que não há dinheiro”, diz Schlosser, “então toda a produção é consumida a cada ano; mas o dinheiro de fato existe, e,

embora a produção seja consumida, parte de seu valor permanece na imaginação, no símbolo dinheiro.”²³

Outra importante fonte de conhecimento para Goethe foram os escritos de Johann Georg Büsch, que se concentravam em particular nos problemas referentes ao dinheiro.²⁴ Büsch lecionou economia em Hamburgo, onde a atividade comercial se desenvolvera naturalmente em grau muito maior do que no interior da Alemanha. O próprio fato de ele morar ali o tornou interessante para Goethe. Em *Descrição teórico-prática de empresas em suas múltiplas transações* (1792), Büsch escreveu:

A ordem natural me levaria a falar, antes de mais nada, sobre os objetos de todas as empresas, isto é, sobre bens. No entanto, o dinheiro é a primeira exigência da empresa tal como conduzida hoje, e este tratado permaneceria muito incompleto e meramente teórico se não fosse precedido por alguma instrução sobre o dinheiro e todos os procedimentos que o homem de negócios adota a seu respeito.²⁵

Ao contrário do que professava a teoria clássica da economia, Büsch sustenta que a taxa de juros depende também da oferta de dinheiro, de tal modo que também isso exerce, via juros, uma influência decisiva sobre a economia.²⁶

Büsch descreve ainda o experimento de Law com o papel-moeda, na França do início do século XVII, o qual, como se admite em geral, constituiu o principal modelo para a cena do papel-moeda no primeiro ato da parte II de *Fausto*. Escreveu Büsch:

Depois de pôr seu banco em ordem, seguindo o que certamente era um bom plano, não tivesse ele sido atrapalhado, Law transformou dois milhões de libras de moeda corrente contemporânea em papel-moeda. Com isso o banco pagou todas as dívidas do rei em todo o império e tornou-se seu único credor. A taxa de juros caiu de imediato, de 5% para 2%. Os negócios prosperaram em todo o país, e o contentamento reinou por toda parte na nação.²⁷

Büsch criticou os excessos do experimento de Law, mas também discerniu uma clara vantagem para a economia no uso limitado do papel-moeda.

Mais importante para Goethe que o experimento de Law foram as experiências dos ingleses com a emissão contínua de notas bancárias. Estas foram registradas na obra de Henry Thornton, *The Paper Credit of Great Britain* (1802), livro imediatamente traduzido para o alemão por Ludwig Heinrich von Jakob e resenhado em 1804, em três fascículos da autoria de Sartorius, no *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung*. O próprio Goethe

revisou a crítica. Thornton desviava-se ainda mais que Büsch da linha clássica da economia política. O aumento da oferta de dinheiro não leva, afirma ele, à elevação dos preços, como asseveravam os classicistas. Ela não evapora necessariamente em inflação, mas pode também conduzir a um aumento na oferta de bens; assim, o dinheiro é transformado em produtos reais.

A importância básica da criação do papel-moeda para o progresso econômico também foi enfatizada por Georg von Buquoy, cientista natural e economista com quem Goethe se associou sobretudo nos anos 1812 e 1818. A visão do papel-moeda de Buquoy se baseava nas experiências dos austríacos. No início do século XIX, o governo austríaco deixou-se apanhar numa grave crise financeira. Decidiu-se que a única maneira de atenuar essas dívidas era emitir papel-moeda. Ao contrário de Sartorius, que condenou esse método de cancelar dívidas – falando de “papel-moeda que provoca desastres”²⁸ –, Buquoy deu boas-vindas à emissão de notas bancárias. Chegou mesmo a perceber uma vantagem em sua taxa de câmbio ruim em relação às moedas (“com um desconto”, como lemos em *Fausto*), pois isso assegurava a constante circulação do dinheiro. Ele concluiu, portanto, que “A célere circulação do dinheiro num país pode de fato ser considerada efeito de uma cultura emergente. Mas essa única concepção da circulação seria unilateral. A circulação não é somente o efeito de uma cultura nacional emergente, mas também um meio para alcançá-la”.²⁹

A criação de papel-moeda também foi defendida na França por Saint-Simon, de quem Goethe se ocupara tão extensamente. Sob o título “Os meios de evitar uma segunda revolução na França”, Saint-Simon escreveu: “A fim de tornar uma circulação mais ativa, o papel-moeda é necessário para estimular a indústria francesa.”³⁰

Goethe era um grande realista. Ele não deixava a incapacidade humana de realizar plenamente a lei moral impedi-lo de ver que o homem pode se esforçar por fazê-lo, e repetidamente o faz; nem ignorava a importância das necessidades materiais do homem, culminando no empenho de ganhar dinheiro. Já em 1769 ele descrevia a força decisiva que o dinheiro exerce em sua peça *Os cúmplices*. Nela figura a seguinte cena. Um ladrão aproxima-se de um cofre e, enquanto o abre com uma chave mestra, diz para si mesmo:

Ó! Vem tu, santuário! Ó! Tu, Deus no cofre,

Um rei sem ti seria decerto uma grande nulidade.
Agradeço-vos, gazuas, vós sois o consolo do mundo,
Com vossa ajuda chego a ele, a grande gazua: dinheiro!

Não é por coincidência que Fausto começa seu plano econômico, na parte II da peça, com o ato da criação do dinheiro. Ele lhe dá a chave mágica, a chave mestra que concede acesso a todos os tesouros do mundo.

¹ Steinen in Flach (org.), 1950.

² Steinen, 1941, p.242.

³ Möser, 1970.

⁴ Roscher, p.501.

⁵ Ver Mahl, 1982, p.251.

⁶ Ibid., p.251.

⁷ Numa conversa com Eckermann em 3 de fevereiro de 1830, sobre Dumont e Bentham, Goethe declarou: “Dumont, você sabe, é um liberal moderado, como todas as pessoas sensatas são ou deveriam ser. Eu mesmo sou, como tentei exprimir na prática, ao longo de toda a minha vida.”

⁸ Ver Sartorius, 1797, parte 1, nota 7. Ver também Sartorius, 1806.

⁹ Ver Sartorius, 1797, parte 1, nota 8, p.XI-XIII.

¹⁰ Sartorius, 1820, p.39.

¹¹ Ibid., p.487.

¹² Goethe, 1980, livro 1, cap.6, p.63-4.

¹³ Höppner e Seidel-Höppner, 1975, p.154.

¹⁴ Saint-Simon, 1964, p.68.

¹⁵ Saint-Simon, 1830, p.70; ver também Schuchard, 1935, p.271.

¹⁶ Vale a pena observar que a construção do canal de Suez antecipada por Goethe foi promovida em particular pelos saint-simonianos. Enfantin, que liderou a escola após a morte de Saint-Simon, fundou em 1846 uma sociedade internacional para a preparação do canal. Este foi finalmente construído (1859-63) por um ex-saint-simoniano, Ferdinand de Lesseps, que nos anos 1879-81 voltou a atenção para o canal do Panamá. Sua construção, contudo, não foi levada a cabo pela França, mas – como Goethe havia previsto – pelos Estados Unidos em 1914.

¹⁷ Goethe, 1980, livro 3, cap.13, p.95.

¹⁸ Mahl, 1982, p.481.

¹⁹ Ver Alfred Amann, 1945, p.8: “Sismondi publicou uma outra obra em 1837, *Études sur l'économie politique*. Ela continha material novo e destinava-se sobretudo a expandir e elucidar as ideias expressas em *Nouveaux principes*.”

²⁰ Simonde de Sismondi, 1937, p.60s.

²¹ Goethe travou conhecimento com a fábula de Luciano por meio da tradução de Wieland, “O contador de histórias absurdas, ou O incrédulo”. O feiticeiro aqui se chama Pancrates (aquele que pode fazer tudo). Lemos que ele era “um homem de estarrecedora sabedoria e muito versado em todas as ciências egípcias” – isto é, também um alquimista. O aprendiz de feiticeiro chama-se Eucrates (“aquele que pode fazer bem as coisas”), ele pode realizar muitas coisas – mas não tudo. Ver *Lukians Augewählte Schriften*, s.d., p.1418.

²² Mahl, 1982, p.228.

²³ Schlosser, 1972, p.224.

²⁴ Ver Mahl, 1982, p.228.

²⁵ Büsch, 1808, v.1, p.5.

²⁶ Ibid., p.36.

²⁷ Büsch, 1780, v.2, p.459.

²⁸ Sartorius, 1820, ver nota 9, p.96-7.

²⁹ Buquoy, 1817, p.350.

³⁰ Saint-Simon, 1964, p.62.

Posfácio

Fausto e a tragédia do desenvolvimento brasileiro

GUSTAVO H.B. FRANCO

UM DOS DIRETORES que encenaram o *Fausto* na íntegra, ainda que com muitos cortes, na verdade o primeiro que conseguiu este feito nas Ilhas Britânicas, em 1985, fez uma observação tão provocativa quanto óbvia sobre o “encaixe” entre a tragédia do erudito, cerne da primeira parte, e a do desenvolvimento, base da segunda: ele notou que os sessenta anos gastos na composição da peça correspondem aproximadamente ao período entre a invenção do avião em 1903,¹ e a primeira viagem na órbita da Terra em voo tripulado por Yuri Gágarin (1961).² Com mais alguns anos o homem pisaria na Lua, e o evento seria transmitido pela TV para o mundo inteiro.

As percepções sobre a relação entre o homem e o espaço mudaram radicalmente nesses anos, e com certeza o mesmo se passou com Goethe no tocante ao modo como acompanhava o processo de desenvolvimento econômico ocorrido durante o tempo de composição do *Fausto*. Está aqui, na verdade, uma boa explicação para o “poder profético” da obra: o velho poeta teve paciência para observar o desenrolar dos acontecimentos, suas moedas de cobre e prata se tornaram ouro, como relata na famosa passagem dos diálogos com Eckermann.³ Assim, em boa medida, pôde construir sua nova versão da lenda *como história*, ou mais precisamente como alegoria para a história, sem o risco de entrar diretamente em debates sobre uma *teoria* para a história econômica, ainda que pudesse perfeitamente fazê-lo.

Com esse espírito, e tendo em vista a natureza dos temas econômicos estudados, narrados e vividos no decorrer da tragédia, este ensaio conclusivo trata de três temas básicos: a candidatura de Fausto a mito “basilar” do desenvolvimento econômico, em particular nos países de “industrialização tardia”; a invenção do papel-moeda e suas variantes como inovação implícita aos ciclos econômicos, o combustível para a

industrialização e o veneno que nos levou à hiperinflação, portanto, o centro das maiores tensões entre meios e fins; e, ao final, as concepções de desenvolvimento econômico e as lições sobre o progresso enunciadas na tragédia e observadas à luz da experiência brasileira, no âmbito da qual se procura ressaltar a presença de Fausto.

Enredos econômicos e mitológicos para a época de Goethe

A obra canônica sobre o desenvolvimento econômico e tecnológico da Europa, *Prometeu desacorrentado*, de David Landes, escrito em 1969, se organiza em torno da pergunta sobre as razões de ter ocorrido na Europa, e não em outra parte, a erupção de tecnologia que provocou a Revolução Industrial, a torrente de progresso material daí decorrente, e que se estende a nossos dias. A resposta, segundo ele argumenta, teria a ver com duas peculiaridades europeias: “O escopo e a efetividade da empresa privada e o alto valor associado à manipulação racional de recursos humanos e da natureza.”⁴ Essas ideias tinham uma expressão contemporânea a Goethe, e do seu agrado, nos escritos de Saint-Simon, para o qual o progresso é sinônimo de industrialização, “processo tecnoeconômico que deve ser liderado pela única classe digna da nova sociedade, a dos *industriais*. Estes englobariam todos os produtores, quer proprietários de empresas, quer gerentes, quer trabalhadores. O concurso de todos os produtores eliminaria de vez o anacrônico prestígio dos ociosos sobreviventes de outras épocas, como os nobres, o clero e os altos funcionários pendentes do poder monárquico”.⁵

A ideia da empresa privada como motor do desenvolvimento compreendia novas e revolucionárias instituições que favoreciam empreitadas coletivas e continuadas para a produção, como a companhia de responsabilidade limitada, a correta definição dos direitos de propriedade – aspectos bem enfatizados por Binswanger em seu texto; e a codificação de relações de trabalho, contratos e relações comerciais, dívidas e garantias, a aceitação social da atividade empresarial vista genericamente, e também, e sobretudo, o papel central do empresário empreendedor para criar e coordenar “respostas criativas” diante dos desafios da economia. A linguagem e a ênfase nas instituições são contemporâneas – foi este o tom de dois Prêmios Nobel de Economia, o de 1991, para Ronald Coase, e o de

1993, para Douglas North. Porém, o assunto é mais antigo e central para Joseph Alois Schumpeter: a “resposta criadora”, ou as “inovações”, eram os marcos definidores do desenvolvimento econômico para as quais a atividade empresarial é central.

Inovações, tenha-se claro, não são apenas descobertas científicas: é “particularmente importante”, ensina Schumpeter, “distinguir empresário e ‘inventor’”. Este “produz ideias, [enquanto] o empresário produz coisas, coisas que podem não ser cientificamente novas”. Além disso, “uma ideia ou um princípio científico não têm, por si só, qualquer importância para a prática econômica: o fato de que a *ciência grega* provavelmente tenha produzido tudo o que é necessário para construir a máquina a vapor não ajudou os *gregos* e os romanos a fabricá-la; o fato de que Leibniz tenha sugerido a ideia do canal de Suez não exerceu qualquer influência na história econômica por duzentos anos”.⁶

Não deve haver dúvida de que Goethe – tanto quanto os historiadores do progresso tecnológico que em nossos dias se debruçam sobre a Europa continental do fim do século XVIII – se encantou com o processo pelo qual conhecimentos e aspectos estabelecidos desde a Antiguidade começaram subitamente a achar utilização em formato inovador, primeiro por cientistas e técnicos, depois por empresários e empreendedores, em organizações produtivas que expandiram de modo fantástico as possibilidades de progresso material de suas comunidades. As noções de ciência e erudição – em particular a ideia, de Francis Bacon, de que todo o conhecimento cabia em um homem só – mudaram bastante durante esse tempo, quando se aprofundou ainda mais o contraste entre a ciência aplicada, mormente pela nova burguesia empreendedora, e a erudição decorativa e sem valor prático, que poderia ser associada à Antiguidade. A divisão do trabalho, principal marco demarcatório da economia moderna, parecia doer ao vasto intelecto de Goethe, fascinado tanto pela Grécia Antiga quanto pelas novas possibilidades tecnológicas da modernidade.

Ficaram famosas, nesse contexto – e também a propósito das imagens que ele usará no quinto ato do *Fausto 2* –, as observações de Goethe sobre os canais do Panamá e de Suez, além da ligação entre o Reno e o Danúbio, transcritas na íntegra por Binswanger em seu texto: “grandes realizações que gostaria de ver” e “apenas por conta disso valeria a pena viver por mais cinquenta anos”.⁷ A própria definição do que se conhece como “era moderna” tem a ver com este olhar esperançoso e inquieto sobre o futuro

idealizado, já tornado exequível pelo avanço tecnológico, por vezes ainda por ocorrer, porém agora, mais que apenas previsível, vislumbrável, e *portanto parte do presente*. Assim, esse futuro já acontecendo – que podemos designar como “o novo” – instabiliza de modo permanente o aqui e agora sobre o qual a consciência não pode mais repousar: “Torna-se evidente que dessa proibição de deter-se resulta um culto à velocidade, à inovação desenfreada, à tropelia permanente de imagens e sensações.”⁸ De muitas maneiras, a Revolução Industrial a que Goethe assistiu combinava de forma peculiar sonhos e ideias muito velhas com formas de ação humana revolucionariamente novas.

David Landes decompõe o que chamou de manipulação racional de recursos humanos e da natureza em dois elementos: de um lado, a racionalidade *per se*, ou seja, “a adaptação dos meios aos fins”, ou “a antítese de superstição e magia”; de outro, o que chamou de “o senso fáustico de comando do homem e da natureza [sic]”. O afastamento e o enquadramento da religião às necessidades do progresso tiveram grande ímpeto a partir de novos cânones que definiram o que se conhece como a ética protestante, no âmbito da qual se encontram elementos de racionalidade “que acharam expressão na invenção de um cálculo para a salvação [sic] e na elaboração de códigos e técnicas para a administração das possessões materiais da Igreja”. A “ética fáustica”, no sentido da “adaptação dos meios aos fins”, como ele argumenta, é um “tema antigo na cultura ocidental, remontando aos mitos de Dédalo e Prometeu, ou mesmo às histórias da torre de Babel e as de Eva, a serpente e a árvore do conhecimento”.⁹ Fausto com certeza pertence a essa linhagem, e o parentesco próximo com Prometeu merece um comentário, pois seus trajetos se confundem de muitas maneiras.

Prometeu foi tema de um poema escrito por Goethe, publicado em 1789, no qual o enredo consiste apenas numa queixa genérica contra os deuses em sua indiferença ao sofrimento humano. O mito era bem mais rico. Numa versão elaborada, Prometeu ascendeu aos céus para roubar o fogo sagrado de Zeus com o intuito de salvar os homens. O fogo roubado seria a representação de várias capacidades humanas cruciais: o conhecimento, a linguagem, a própria consciência. Prometeu se tornou, ao longo do tempo, uma espécie de herói da ciência e da tecnologia, o homem capaz de ludibriar os deuses e a natureza, “símbolo por excelência da revolta na ordem metafísica e religiosa”.¹⁰

Mas as consequências desse desafio não podiam ser ignoradas: o herói seria condenado pela eternidade a permanecer amarrado em uma colina na qual, durante o dia, teria seu fígado devorado por uma águia; à noite, o fígado se regeneraria para lhe trazer um renovado castigo no dia seguinte. Além do sofrimento imposto a Prometeu, Zeus resolveu também punir a humanidade enviando Pandora, a primeira mulher, para tentar Epimeteu, irmão de Prometeu, com a famosa caixa que não podia ser aberta. A curiosidade de Pandora quanto à caixa se equiparava à de Epimeteu por sua nova companheira. Nenhum dos dois resistiu (à tentação da sexualidade e ao anseio de dominar a natureza), e da caixa foram liberados o sofrimento, a dúvida e todo o mal. Assim, “os terríveis efeitos das ... dádivas [de Zeus] neutralizavam os benefícios decorrentes do desafio de Prometeu aos deuses”.¹¹ A interpretação para a segunda parte da história revela analogias com o mito cristão de Adão e Eva: a lição de Zeus era demonstrar o lado obscuro da curiosidade e da descoberta (que Mefisto, no decorrer do *Fausto*, ressaltará com frequência), os perigos da ciência e do conhecimento, os riscos de se violentar a natureza e a ordem estabelecida.

É uma interessante coincidência que o poeta romântico Percy Shelley, que chegou a promover coletas de doativos para os líderes do luddismo, tenha publicado em 1820 uma versão relativamente otimista para o mito de Prometeu. No seu *Prometeu desacorrentado* – cujo título David Landes toma emprestado para sua história da Revolução Industrial –, Demogôrgono, filho de Zeus, a personificação da força da necessidade e do destino, derruba Zeus de seu trono e reúne Prometeu e sua mulher, Ásia, ideal de amor e natureza. De acordo com Raymond Trouson, “o poema exprime uma confiança otimista na trindade romântica: perfectibilidade do homem, ciência e razão”.¹²

O mesmo tema, todavia bem mais interessante e menos confiante na capacidade da humanidade para progredir espontaneamente na direção do bem e da justiça, voltaria no romance escrito por sua mulher, Mary Shelley, *Frankenstein*, que tinha como subtítulo *o Prometeu moderno*. O monstro que o cinema tornaria imensamente popular era um produto da tecnologia, grotesco e imoral como muitas das coisas que o casal Shelley testemunhou na Inglaterra de seu tempo, e como muitas das experiências genéticas de nossos dias, portadoras de alguns difíceis dilemas éticos: “Frankenstein, em busca de um milagre científico que mereça admiração, descobre ter violentado a própria mãe natureza.”¹³ O desconforto do homem com a

tecnologia nas primeiras décadas do século XIX encontrava aí uma de suas mais elaboradas expressões.

Goethe tratou o empreendimento científico de criação de uma vida sob a forma de paródia, o Homúnculo criado por Wagner no *Fausto 2*. Mary Shelley publicou *Frankenstein, o Prometeu moderno*, em 1818, exatamente no intervalo entre a primeira e a segunda parte da tragédia de Fausto. Um ano antes, Lord Byron, que Goethe tanto admirava, havia publicado *Manfred*, poema dramático que muitos enxergam como sua versão do mito de Fausto. Não há dúvida de que as novas possibilidades tecnológicas iam tomando conta do imaginário do velho Goethe; inclusive por meio de outras versões ou variantes da lenda, que se multiplicavam à sua volta, quase todas ainda com desfechos trágicos, como nas versões medievais, pois ainda era moralmente condenável a liberalidade quanto às condutas pecaminosas dos heróis, mesmo quando alcançados fins de natureza nobre.

Essas velhas histórias talvez indicassem a hostilidade da tradição ocidental diante das aspirações insolentes dos homens ao conhecimento. Porém, como observa o próprio David Landes, na conclusão de seu *tour de force* sobre o desenvolvimento industrial e tecnológico da Europa, a despeito dos castigos para os inovadores, Prometeu jamais devolveu o fogo roubado, nem Adão e Eva esqueceram o conhecimento que obtiveram da árvore. “Os mitos nos informam”, diz Landes, “que a luta para obter e explorar o conhecimento é uma postura perigosa, mas que o homem buscará e conquistará o conhecimento; e, quando o tiver, não o esquecerá. ... Há uma sabedoria nessas velhas histórias que não foi desmentida pela experiência dos dois últimos séculos. A Revolução Industrial e o subsequente casamento entre a ciência e a tecnologia são o clímax de um milênio de avanço intelectual. Elas também foram uma força enorme para o bem e para o mal, e houve momentos em que o mal superou em muito o bem. Ainda assim, a marcha do conhecimento e da técnica prosseguiu, e com ela uma agonia social e moral.”¹⁴

Essa observação faz crer que a narrativa de Landes nos leva diretamente a Fausto, como prosseguimento e aprimoramento de Prometeu, ou como um modelo que melhor explica os casos de industrialização e desenvolvimento ocorridos em especial no século XX. Os dois mitos se parecem. No *Fausto 1*, o herói é movido sobretudo pela curiosidade intelectual e científica, e a perspectiva de danação para Fausto se afigura bastante provável ante o desafio que ele representa à ordem estabelecida. No *Fausto 2*, todavia,

quando a impaciência de Fausto se aprofunda, as ideias que não se traduzem em ação lhe parecem estéreis, o herói se converte em arrojado empreendedor, e, em particular no final, quando Fausto alcança sua salvação, fica bastante clara a dissociação entre os dois mitos.

Fausto é de uma época em que não há mais castigo para a curiosidade, especialmente quando ela envolve a experiência e a realização, embora possa haver condutas reprováveis no caminho. A ordem estabelecida é toda outra, pois não enxerga desafio nessas condutas, ao contrário, oferece inúmeras formas de encorajamento ao desejo de empreender, quando não o faz diretamente. Talvez David Landes tenha preferido associar o desenvolvimento econômico da Europa, em particular no início da industrialização, ao mito de Prometeu, em razão do papel central da inovação em um ambiente repleto de resistência ou mesmo de hostilidade. Prometeu cria cultura e progresso, a despeito da repressão e sob o custo de uma dor perpétua. Mas a partir de certo momento esses castigos deixam de existir: é quando Fausto deixa de ser condenado, especialmente depois do *Fausto 1*.

Nos processos de desenvolvimento econômico ocorridos nos chamados países emergentes da Ásia e da América Latina, para não falar dos esforços de regimes socialistas, o ambiente para a inovação e para as iniciativas que levam ao progresso não apenas deixou de ser hostil, como também passou ao terreno do excesso; ou seja, os estímulos ao progresso, em geral proporcionados pelos governos, parecem se multiplicar mesmo que em detrimento de quaisquer outras considerações econômicas, sociais, políticas ou ambientais. O progresso ocorre de forma mais rápida e forçada, queimando etapas e florestas, e com muito mais participação do Estado na definição, às vezes nada democrática, dos processos e meios de desenvolvimento.

Nesse contexto, a figura de Fausto parece muito mais apropriada – inclusive e, talvez, sobretudo no que ela tem de destrutiva e imoral – que a de Prometeu, pois a problemática do progresso não é mais a da sua obtenção, porém, predominantemente, a da destruição que ele provoca ao construir o êxito, agora considerado inevitável, e a da impunidade para os crimes e desvios cometidos em nome do desenvolvimento.

Antes de avançar, contudo, nessas considerações sobre o patrocínio de Fausto para processos de desenvolvimento como os que ocorreram e vêm tendo lugar no Brasil, é preciso retornar à tragédia a fim de melhor

estabelecer um dos mais importantes *meios* para o desenvolvimento econômico: “a outra alquimia”, o papel-moeda e seus descendentes no mundo das finanças, cuja centralidade na experiência histórica brasileira parece bastante clara, sendo este o campo em que o “dilema fáustico” mais evidentemente se observa.

A invenção do dinheiro: a *outra alquimia*

De acordo com um alentado estudo sobre o imaginário cultural alemão pertinente aos assuntos monetários no período 1770-1850, “o *Fausto 2* apresenta um dos primeiros embates críticos na moderna literatura alemã – e da literatura em geral –, envolvendo a hipóstase de meios e fins em si mesmos. Ele indicia os mecanismos centrais da economia moderna – formas puramente abstratas e simbólicas de moeda, acumulação excessiva, expansionismo colonial, industrialização, domínio imoderado da natureza – como sintomáticos dessa tendência a focalizar os meios, mas com total cegueira para as suas consequências últimas”.¹⁵

Não por coincidência, a primeira e talvez a mais importante das transposições do plano individual, no âmbito do gabinete gótico do *Fausto 1*, para os meandros do poder, no *Fausto 2*, se deu pela invenção da moeda fiduciária, o papel-moeda de curso forçado. A ideia nova e revolucionária – segundo a qual o dinheiro é mera convenção estabelecida em leis, um pedaço de papel assinado por uma autoridade, uma promessa vaga, nem sequer associada ao poder de compra do instrumento – resulta em criar incomensurável tentação nos poderosos do tempo, uma tensão insolúvel entre meios, supostamente diabólicos, posto que inovadores, e fins até nobres, como os que ocorrem aos soberanos esclarecidos. É a mesma disjuntiva com que se deparou o erudito, agora posta diante do Imperador, e de maneira ainda mais tentadora, pois aqui não está envolvido nenhum encantamento ou feitiçaria, e também não há impedimentos religiosos. O “pacto fáustico” passa a ser mera decisão de Estado, a rotina dos governantes. E no caso do “golpe de caneta”, com o qual o soberano cria valor através do papel-moeda, a metáfora que utiliza a alquimia se mostra especialmente poderosa. Era fato que os reis se cercavam de alquimistas e astrólogos, pois, se tivessem mesmo algum comando sobre forças superiores ou inferiores, que o exercessem para o benefício da coroa. O ato

do duque de Orléans, livrando-se de seus alquimistas ao conhecer John Law, conforme narrado por Binswanger,¹⁶ é um extraordinário marco indicativo para o início desta era em que vivemos, onde as mágicas são feitas pelos economistas.

Marc Shell, como Binswanger, também ressaltou a alquimia em sua análise do *Fausto*: “Goethe imita a brilhante descrição de Marco Polo do papel-moeda na China, ... que as audiências europeias não acreditavam existir, através de alquimia e imaginação transcendente.” E alude aos relatos do próprio Marco Polo: “O Grande Khan faz papéis serem gastos como dinheiro, ... o Grande Senhor entende a alquimia perfeitamente.”¹⁷

Nesse contexto, Mefistófeles torna-se o mediador ideal entre as esferas do simbólico e do real, perfeito no papel de inventor do papel-moeda, pois, ele próprio, é a *encarnação dos meios*, o personagem “que funciona como moeda simbólica, o dinheiro que tem a capacidade de satisfazer todas as necessidades em abstrato”.¹⁸ Mefisto *personifica* o dinheiro, o equivalente universal, “extensão do homem como poder sobre outros homens e circunstâncias”,¹⁹ poder, todavia, que *nada tem de sobrenatural* e que é assumido pelo Estado no limiar da era moderna, no momento em que os soberanos descobrem “a outra alquimia”. Assim, “o elemento diabólico de Mefisto, como elemento externo à esfera humana, é conscientemente eliminado”,²⁰ sua mágica reside apenas “na aceleração da experiência”,²¹ pois Mefisto funciona apenas como um ajudante, um veículo ou preposto.

Para Rolf-Peter Janz, Mefisto “é dado a pensar em termos de economia – e nesse aspecto ele é um personagem moderno: um burguês, e portanto bastante familiar, de uma forma estranha”.²² Para Jung, Mefisto é apenas a “sombra” de Fausto, “um complexo autônomo separado da principal personalidade de Fausto e apresentado como hipóstase sob a forma de um demônio”.²³

Mefisto, nesse contexto, tenha-se claro, é apenas o detentor de *uma tecnologia*, ou seja, somente o *veículo* pelo qual se introduz a novidade. O mesmo se passa com as empreitadas do quinto ato, para cujo sucesso é decisiva a *tecnologia* decorrente da organização do trabalho voltada para a produção e liderada por um visionário schumpeteriano. Não há sequer ferramentas novas ou máquinas, tudo se constrói com homens e pás.

John Law e os assignats

Goethe recorreu amplamente a uma narrativa que se tornou mitológica no terreno da economia, envolvendo o mau uso da inovação revolucionária, vale dizer, a descoberta, o encantamento e o abuso das emissões de papel-moeda inconversível, em geral por parte de soberanos irresponsáveis, e também pelos virtuosos, de início movidos por nobres intenções, logo deslumbrados como os outros, e invariavelmente criando mais problemas econômicos do que aqueles que procuravam resolver. A universalidade dessa narrativa se vê reforçada pela recorrência de crises financeiras desde a época de Goethe, invariavelmente provocadas pela incapacidade de controlar os efeitos das inovações no mundo financeiro – como a mais recente, em 2008.

A galeria de crises inventariadas no estudo de Charles Kindleberger, *Manias, Crashes and Panics*, de 1989, e, mais recentemente, no de Carmen Reinhart e Kenneth Rogoff, com o encantador título *This Time is Different* (Desta vez é diferente), de 2009, é uma lembrança viva de que as crises são inerentes à modernidade econômica. Elas são como uma sucessão de molduras que se renovam para a maldição do papel-moeda tal como aqui retratada, não importa quão robustas sejam nossas instituições ou quão alentada a nossa experiência. Sempre haverá inovação, esteja ela em derivativos ou em operações estruturadas, e também a maldição recorrentemente conjurada. Não obstante os esforços sempre louváveis para prevenir e diminuir seus efeitos, a experiência histórica parece demonstrar que o homem não conseguirá dominar o ciclo econômico nem evitar as turbulências financeiras que o acompanham, pois esses movimentos de destruição criadora se confundem com as pulsões vitais do próprio sistema.

A oposição entre inovação e regulação na indústria financeira é dos mais antigos debates da economia. Espíritos mefistofélicos estão permanentemente a inventar produtos, mercados e operações, enquanto os reguladores permanecem divididos entre proibir a inovação, dominar os novos poderes recém-inventados e fazer com que a utilização desses potenciais não fira o bem comum. Nesse contexto, conforme concluem Reinhart & Rogoff: “A lição da história ... é de que, mesmo com o aperfeiçoamento das instituições e seus gestores, sempre haverá uma tentação para testar os limites. Tal como um indivíduo que pode falir, não importa quanto ele fosse rico na partida, o sistema financeiro pode colapsar sob a pressão da ganância, da política e do lucro, não importa quão bem-regulado ele possa ser. A tecnologia mudou, a altura do ser humano mudou,

bem como a moda. Entretanto, a habilidade de governos e indivíduos para se iludir, produzindo episódios periódicos de euforia que normalmente terminam em lágrimas, parece permanecer constante.”²⁴

O velho poeta seguramente conhecia bastante da experiência de John Law e seu Banque Royale, pioneiro em emissões de papel-moeda, que protagonizou o primeiro e talvez um dos mais espetaculares episódios de euforia e crise financeira, misturando emissões excessivas, especulação na bolsa e praticamente todos os exageros próprios de episódios da espécie, incluindo a transmissão internacional do fenômeno para a Inglaterra, que vivia simultaneamente sua “*South Sea Bubble*”. O episódio de Law se tornou icônico, seus detalhes romanescos são encantadores,²⁵ e foi aí que pela primeira vez se ouviu a ideia de que o lastro para o papel-moeda, ou a garantia para a promessa de pagamento representada pelo papel-moeda, poderia ser o patrimônio imobiliário do rei. Esta foi a ideia revolucionária que Law quis vender na Escócia, sua terra natal, e sobre a qual escreveu um estudo que ainda circula em nossos dias.²⁶ Conseguiu afinal aplicá-la na França, sob o patrocínio do duque de Orléans, que ocupava a regência com a morte de Luís XIV em 1715.

O Banque Générale teve um começo difícil, mas logo foi se firmando como um banco de Estado, ainda que privado, tendo o próprio regente como sócio. Em 1718 passou a se chamar Banque Royale, e suas ligações com as finanças públicas e os negócios de Estado se tornaram cada vez mais estreitas. As emissões foram saindo do controle, e a febre especulativa assumiu características de histeria quando a Companhia do Ocidente, ou do Mississippi, empresa pertencente ao banco que havia vendido ações ao público, decidiu comprar a empresa que geria o comércio com as Índias Orientais e com a China. A aquisição seria paga com a venda de ações da nova companhia, apelidadas de *filles*, em alusão às *mères*, apelido dado às ações da Companhia do Mississippi, que os investidores subscreveram com títulos da dívida pública. As *filles* seriam pagas em dinheiro.²⁷

Seriam essas *mères* uma referência para as “Mães” do primeiro ato do *Fausto* 2?

A dinâmica dessas operações se assemelhava ao que se conhece hoje como *pirâmide*: emissões de notas do próprio banco servem para pagar ações de uma subsidiária, cujos preços vão se avultando a partir da crença de que, nas vastas extensões de terra que a Companhia do Mississippi possuía na Luisiana, havia muitas minas de ouro a serem descobertas. Com

isso o “lastro” para novas emissões – os tesouros por descobrir – ficava multiplicado pela imaginação de investidores em absoluto frenesi.

Teria Goethe tomado conhecimento desses detalhes tão terrenos dos esquemas de Law?

A febre especulativa levou John Law a se tornar o homem mais rico e poderoso da França. Sua desgraça e ruína também vieram depressa, com todas as tonalidades moralistas que em geral acompanham os episódios de riqueza rápida e de duração fugaz. O trauma e a excitação que esse drama produziu na França foram profundos e duradouros, mas já eram antigos quando Goethe nasceu. Law morreu em 1729, aos 58 anos, vinte anos antes de Goethe nascer. Todavia, a memória de todo o episódio permaneceu muito viva, e, surpreendentemente, não era de todo negativa. O próprio Adam Smith, escrevendo em 1776, observou: “As esplêndidas e visionárias ideias utilizadas [por Law] e por outros operando sob os mesmos princípios ainda continuam a impressionar muita gente, e talvez possam estar contribuindo em parte para os excessos de bancos dos quais se ouvem queixas na Escócia e em outras partes.”²⁸

Pouco mais de dez anos depois dessa observação de Smith, Goethe testemunharia outra experiência francesa semelhante, para a qual a tentativa de John Law funcionou como uma espécie de cenário de fundo, fosse como exemplo a não seguir, fosse como tentação a ser experimentada, ou, ainda, como solução para déficits fiscais descontrolados. Logo depois da Revolução Francesa, o debate sobre a emissão de papel-moeda inconversível assumiu enormes proporções na Assembleia Nacional, no decorrer de 1790. Talvez fosse a primeira ocasião em que o tema não era suscitado por um rei em dificuldades, mas por um parlamento repleto de demagogos e oportunistas. O argumento típico a orientar as opiniões sobre o assunto era o seguinte: “O papel-moeda num regime despótico é perigoso; favorece a corrupção; mas numa nação constitucionalmente governada, e que toma conta, ela mesma, da emissão de suas notas, determinando seu número e uso, esse perigo deixa de existir.”²⁹ Essa não deixava de ser uma forma torta de defender a doutrina do *managed money*, cujo campeão, do outro lado do canal da Mancha, era Henry Thornton, de que fala Binswanger em seu texto.

Mirabeau, o influente e inflamado deputado e orador, uma força na Assembleia, o grande personagem daqueles tempos incomuns, inicialmente dizia que o papel-moeda era “o berçário da tirania, da corrupção e da

desilusão; a verdadeira decadência da autoridade em delírio”;³⁰ mas foi levado a mudar de ideia diante do conceito dos chamados *assignats* e de sua absoluta necessidade para o financiamento do déficit governamental. No começo, tratava-se de emitir títulos ao portador, com juros de 5%, em grandes denominações, com o fito de financiar o governo; esses títulos poderiam ser utilizados a valor de face para a aquisição dos bens e terras tomadas à Igreja (*biens nationaux*).

Essas notas, no começo incluídas na chamada dívida flutuante, não tinham curso legal e funcionavam como os “certificados de privatização” usados no Brasil, nos anos 1980 e 1990; não causaram maiores problemas enquanto mantiveram esse formato. Porém, rapidamente o conceito evoluiu para a noção de que os *biens nationaux* serviam de “lastro” para a emissão de notas inconversíveis, em pequenas denominações, grandes quantidades e com curso forçado.³¹ Cruzava-se assim a fronteira entre o título financeiro ilíquido e a moeda circulante.

O modo como se deu essa diabólica transição é nada menos que fascinante: Mirabeau foi crucial ao ressaltar a diferença entre o experimento da Assembleia e o de John Law. Ele afirmou que “a nação francesa tinha se tornado iluminada”, que a administração dos novos papéis seria feita por “patriotas”, e que os *assignats* “seriam mais bem garantidos do que se fossem resgatáveis em ouro”, pois esse “papel-moeda francês representaria a primeira e mais real de todas as propriedades, a fonte de toda produção, a terra.”³²

A segunda emissão de *assignats*, a que deu início ao desastre, foi votada em 29 de setembro de 1790 e aprovada por 508 votos contra 423. O volume consentido era grande o suficiente para pagar toda a dívida pública; por isso mesmo excedia qualquer medida de razoabilidade, e deu início a uma espécie de “embriaguez”, logo transformada em catástrofe, que ampliou e foi ampliada pela confusão política. O regime de terror de Robespierre chegou a experimentar uma agressiva política de controle de preços, a Lei do Maximum, que levava aqueles que vendiam a preços acima da tabela para o Tribunal Penal de Estrasburgo, onde tinham suas propriedades confiscadas, ou pior. O caos apenas se resolveu anos depois, já sob Napoleão, com a criação do Banco da França. As estultícias cometidas durante os congelamentos de preços no Brasil contemporâneo tinham aí um ilustre e lamentável precedente.

A vitória do papel

Essas foram as principais experiências desastradas com papel-moeda de curso forçado que Goethe acompanhou, ou sobre as quais ouviu relatos de participantes, e cujos desfechos apenas reforçavam a narrativa segundo a qual o uso de papel-moeda, como dinheiro de curso legal, sem valor intrínseco e sem conexão com a natureza era profano como a alquimia, e só poderia produzir a danação. Entretanto, a despeito do apelo dessa narrativa, do encaixe com o drama do erudito, especialmente para um observador do início do século XIX, é preciso reconciliá-la com o fato de que *o papel-moeda de curso forçado, destituído de qualquer valor intrínseco, ou mesmo de promessas de seus Estados emissores quanto à manutenção de seu poder de compra, se tornou a forma vencedora de organização dos sistemas monetários da atualidade.*

Essa era uma vitória das convenções e dos símbolos criados pelo homem sobre as imposições da natureza; portanto, um triunfo mefistofélico, pois a inovação inicialmente tomada como diabólica era, na verdade, uma “resposta criativa” a limitações econômicas objetivas – era o domínio sobre o “lado negro da criação” –, e liberava o progresso econômico de restrições arcaicas e sem qualquer outra motivação além do costume e da tradição.

Parece difícil imaginar que essa conexão pudesse passar despercebida a Goethe, em particular em vista de sua familiaridade com o teor das controvérsias monetárias inglesas da ocasião. Em boa medida, a criação de regras ou contrapesos institucionais para evitar abusos de emissão de papel-moeda por parte de soberanos bem ou mal-intencionados foi um dos temas principais das célebres controvérsias inglesas sobre a moeda. Estas tiveram seu momento mais brilhante na chamada primeira fase, quando a conversibilidade da libra esterlina foi suspensa, em razão da guerra com a França, entre 1797 e 1815. Esses debates foram atentamente acompanhados por Goethe de sua janela.

Entre os contendores mais destacados da disputa estava David Ricardo, um dos fundadores da economia, cujos escritos em matéria monetária se tornaram um paradigma para sucessivas gerações de estudiosos e participantes de debates sobre o chamado “padrão-ouro”, até o abandono desse sistema, depois de 1929. Ricardo era o campeão da visão “ortodoxa”, segundo a qual, grosso modo, o papel devia funcionar exatamente como se fosse metal, enquanto Thornton argumentava que ele deveria ser

administrado de forma discricionária pelo Estado.³³ Em seu tempo, Thornton era quem defendia o que hoje se chama de “regulação”.

Goethe conhecia bem a principal obra de Thornton, *An Enquiry into the Nature and Effects of the Paper Credit in Great Britain*, de 1802, conforme observou em detalhe Binswanger.³⁴ Se conhecia esses debates, sabia das nuances e capturou deliberadamente o seu cerne ao enquadrar o assunto em mais uma instância na qual a humanidade estava às voltas com inovações cujas potenciais consequências ela não estava aparelhada para tratar. É difícil resistir à tentação de afirmar que o velho poeta tinha noção de que, no domínio das definições institucionais da moeda e do crédito, à luz das catástrofes francesas e das controvérsias inglesas, o mundo passava por um momento especial, em que inovações revolucionárias tinham sido introduzidas, mas ainda deviam ser mais bem assimiladas e postas sob controle.

Naquele momento, no entanto, os debates ingleses convergiram no sentido de fazer retornar a conversibilidade da libra esterlina em ouro à antiga paridade, que fora suspensa desde o início dos conflitos com Napoleão. Assim, em 1815, o papel-moeda inglês retroagia à condição de um certificado de depósito de ouro efetuado no Banco da Inglaterra, sistema que, nessa época, ganhou a denominação de “padrão-ouro”, e se tornaria o paradigma da civilização do século XIX.

Com o tempo, todavia, e com o desenvolvimento do sistema bancário, o papel-moeda, e mais genericamente o dinheiro em suas múltiplas formas, foi ficando mais independente de sua conexão com o lastro. A moeda bancária em particular foi crescendo de forma tão extraordinária, e *em resposta* às demandas da economia real, que um de seus mais destacados estudiosos, Robert Triffin, diria que “o século XIX poderia ser mais exatamente descrito como o século de um novo e ascendente padrão de dinheiro de crédito (*credit money standard*, no original), e da eutanásia do ouro e da prata como moeda, e não como o século do padrão-ouro”.³⁵

Com efeito, a experiência do século XIX, de modo semelhante à do século anterior, embora de forma mais acentuada, permitia observar que apenas por uma divina coincidência a natureza seria capaz de produzir a cada ano a exata quantidade de ouro necessária para girar de modo adequado uma economia global em acelerada e às vezes instável expansão. Mas a vitória do papel não se deu antes de muitas controvérsias que pareciam repetir o cânone inglês, como aquelas entre os chamados

“papelistas” e “metalistas” brasileiros, e de muitas crises financeiras que lembravam, a cada geração, os perigos da inovação financeira e o “lado negro da criação”.

Para a maior parte do planeta, incluindo o Brasil, os anos entre 1929 e 1933 assinalaram o colapso do padrão-ouro e a migração *de jure* para a moeda fiduciária representacional. De novo, diversos governantes mundo afora viam-se diante de grandes poderes discricionários para gerir a moeda em sintonia com a prudência, mas também, e principalmente, de modo a atingir seus objetivos de desenvolvimento e progresso, ou ainda as urgências nacionais da ocasião. Sem dúvida, os eventos de 1929-33, em especial para os países da chamada periferia, parecem ter dado início a uma nova era na gestão da moeda na qual o espírito de Fausto estaria mais presente que nunca.

No Brasil em particular, o ano de 1933 traria a definição de uma nova ordem monetária, por meio de três decretos definindo a moeda fiduciária de curso forçado, a consolidação dos controles cambiais e a virtual estatização do crédito pela lei da usura. Essas três medidas – combinadas com a decisão de não criar um banco central destinado a dar limites ao imenso poder ali conferido ao Executivo para criar papel-moeda sem qualquer restrição – estão na raiz tanto do sucesso da industrialização observada sobretudo no pós-guerra quanto da catástrofe monetária que o Brasil viria a experimentar nos anos posteriores.³⁶

O modelo fáustico de desenvolvimento

Os acontecimentos do quarto e do quinto ato da tragédia, quando a dupla Fausto e Mefisto deixa a função de assessores econômicos, ou de gestores da moeda de um soberano em apuros, e, depois de passear pela Antiguidade, se transmutam em empresários schumpeterianos, industriais saint-simonianos ou corporalizações do capital, introduzem a atualíssima problemática do desenvolvimento econômico; e o fazem em diversos eixos, todos, contudo, como variantes do tema básico enunciado pela lenda original, a tensão entre fins e meios. Na verdade, o que poderia estar mais preeminente nos debates sobre modelos de desenvolvimento nos dias de hoje? Não parece óbvio, no ponto onde estamos e diante do que já vimos, que o desenvolvimento econômico está repleto de *dilemas fáusticos*?

A chamada “tragédia do colonizador” – bem melhor descrita como uma “tragédia do desenvolvimento” –, ao encerrar o *Fausto 2*, introduz diversas ambiguidades referentes à “era moderna”; ou, de forma mais genérica, sobre o progresso e o desenvolvimento econômico, que em nada eram esclarecidas pelo fato de que o empresário que tão pouco se preocupou com as consequências de seus atos e praticou diversos crimes ao longo de sua vida foi *absolvido* no final.

Na verdade, esse desfecho, que já figurava nas pequenas letras do dispositivo contratual firmado entre Fausto e Mefisto, provoca desconforto em bom número de leitores e contrasta frontalmente com o que se passa nas versões “pré-modernas” da lenda. Assim, serve para atizar ainda mais a tensão entre a apologia das conquistas econômicas da moderna sociedade industrial e a condenação dos meios pelos quais o progresso é obtido. O veredicto de inocência para o conjunto da obra de Fausto pode prestar-se para ressaltar a renovação de valores própria da época moderna; ou mesmo os efeitos da passagem do tempo experimentados pelo poeta e pelo personagem, desde o enunciado da tragédia do erudito no *Fausto 1*, refletindo a narrativa tradicional da lenda recebida pelo jovem Goethe, até a redefinição da lenda para o mundo secularizado dos negócios de Estado, sobre o qual se projeta a larga experiência do poeta nesse domínio.

No fim das contas, a realização, ou, mais precisamente, a incessante e inegociável aspiração de realizar, é o mote da salvação, ainda que funcione como uma espécie de maldição, um destino do qual o homem moderno não pode se desviar, e que produz vítimas no caminho. O próprio Altíssimo, no “Prólogo no céu”, no *Fausto 1*, em seu diálogo com Mefisto a propósito da aposta sobre a alma de Fausto, afirma: “Erra o homem enquanto a algo aspira.” Mas os erros não reduzem o valor das realizações ou da insatisfação crônica do homem que aspira: “O Senhor aceita que essa insatisfação é um serviço à sua causa – serviço confuso e incompreensível, mas serviço, ainda assim –, eis que essa insatisfação é a mola mestra da atividade, e o Senhor abjura a lentidão e a quietude.”³⁷

Em boa medida, Goethe parece antecipar a tese de Max Weber sobre a ética protestante e o espírito do capitalismo: “No final do *Fausto 2*, a doutrina burguesa de trabalho e atividade aparece em uma forma transfigurada e transcendente, cujos princípios – atividade incansável e desejo insaciável –, que, no limiar dessa nova era, iniciaram os processos econômicos da modernidade, adquirem uma aura divina.”³⁸

Visto sob essas lentes, a salvação de Fausto se torna a solução natural, mas, segundo observa Richard Gray, não deve ser tomada ao pé da letra, senão como “uma ironia estratégica”, uma vez que “talvez o desfecho de Goethe, tão repleto de ironias, pretende enviar uma mensagem didática. Ele torna claro ao seres humanos que, afora um *deus ex machina* de última hora, a trajetória histórica, econômico-cultural, que eles têm seguido apenas poderá levá-los a um *desastre humano e ecológico de proporções mundiais*; e que as ‘escavações’ que tomam como sintomas de seu progresso econômico e tecnológico de fato representam, como para Fausto, cavar a própria sepultura”.³⁹

Mas o texto parece rico demais e estofado com camadas de ironia em quantidade suficiente para que alguém se veja aprisionado por essa interpretação politicamente correta da tragédia, que com facilidade se estende para as ruminações anticapitalistas e hostis à globalização, muitas vezes encontradas entre os leitores do drama. Contudo, a passagem do tempo fez bem à narrativa, pois os juízos moralistas sobre os méritos econômicos dos projetos de Fausto – e, por extensão, da era moderna que ele parece corporificar – podem ser confrontados com as efetivas consequências das condutas fáusticas reveladas na prática. Afinal, na medida em que a tragédia estabelece com a história uma relação de alegoria, a ligação funciona nas duas direções, ou seja, a história pode atestar a tragédia no que esta se aventura em lições ou em profecia.

A interpretação convencional sobre o desfecho da tragédia traz consigo um julgamento pessimista sobre a viabilidade ou a sustentabilidade dos projetos de desenvolvimento propostos por Fausto, o visionário das primeiras cenas do quinto ato. Estas oferecem uma poderosa metáfora para os sonhos de desenvolvimento econômico e progresso material da humanidade que se disseminam por todo o planeta depois da Revolução Industrial. A crença na inevitabilidade do progresso, sem dúvida presente em Goethe e ainda mais forte em versões posteriores da lenda,⁴⁰ contrasta fortemente com a leitura segundo a qual o Fausto empresário é apresentado como “fracassado” – e seus projetos e planos, como “utópicos”; de tal sorte que o desfecho trágico se torna inevitável, quer objetivamente, pelos resultados dos projetos, quer em razão dos cadáveres deixados pelo caminho. E seu trajeto nessa direção tem a companhia da Apreensão, e também, à soleira de sua porta, da Insolvência (Culpa), da Penúria e da Privação.

A imagem mais utilizada para apoiar a insensatez da marcha progressista de Fausto é a artificialidade de seus projetos, em particular a ideia de uma “criação de terras” com diques e canais que “roubam” territórios do oceano, panaceia semelhante à dos valores fictícios criados pelos papéis pintados do primeiro ato. Ao que tudo indica, teríamos aqui, uma vez mais, a maldição de Prometeu, de tal sorte que o sonho de emancipação econômica da humanidade pelo progresso material trazido pelos megaprojetos de Fausto seria, em seu próprio enunciado, impossível e fadado ao fracasso.

Seria essa a mensagem que o velho poeta queria nos deixar? Havia mesmo um vaticínio de catástrofe, ou aquela era uma apropriação de inspiração marxista? E se era outra a profecia, a experiência dos 250 anos que se seguiram à advertência já não seria suficiente para permitir um julgamento, ainda que preliminar, para a era moderna?

A este respeito vale a observação do diretor Peter Stein diante de pergunta semelhante: “Tomar partido é completamente não goethiano. ... O paradoxo é fundamental para o teatro, e é por isso que ele representa a existência humana. Portanto nunca estive interessado [ao encenar o *Fausto*] em posições ou em tomar partido.”⁴¹

Faz mais sentido pensar, por conseguinte, que Goethe já tivesse visto progresso suficiente em seu tempo para descrever que ele estivesse necessariamente conduzindo ou fosse conduzir a humanidade à danação. E que o velho poeta não estivesse preocupado com mensagens didáticas, em especial diante de uma conjuntura tão incerta, exceto talvez sobre a própria incerteza.

No momento em que, à semelhança do que fizemos na seção anterior com o enredo do primeiro ato relativo à mefistofélica e alquímica invenção do papel-moeda de curso forçado, saímos do texto goethiano para aferir o desenrolar histórico dos dramas ali enunciados, o registro se torna mais objetivo. E aquilo que pareceria utópico ou artificial pode ser cotejado com o efetivamente acontecido. Assim, é possível ver as alegorias da tragédia sob novas luzes, e o “poder profético” do texto pode ser submetido ao teste da experiência concreta.

O enredo original, de fato, pode parecer sugestivamente mais trágico em seu tempo, quando não havia tanta certeza sobre as promessas de progresso trazidas pela era moderna. Naquele contexto, Fausto morria *duplamente* iludido em sua cegueira: de um lado, ao contrário do que dizia no monólogo

final, o destino de seus investimentos e o futuro de seu “livre povo” parecem funestos; de outro, ele se apresenta destituído de culpa ou de passivos decorrentes de seus crimes, como integrante de um processo impessoal e coletivo, no âmbito do qual “não é preciso se preocupar com o que veio antes”,⁴² nem com o meio pelo qual chegamos onde estamos – portanto, ele está completamente tomado pelo fascínio da transitoriedade, caracteristicamente moderno.

No tocante à primeira dessas ilusões, e se é que a história e sua alegoria devem caminhar juntas, é preciso notar que a experiência histórica de crescimento econômico da humanidade desde os tempos de Goethe desautoriza de todo a interpretação pessimista segundo a qual Fausto – a figura síntese da ansiedade moderna com relação ao progresso – teria necessariamente fracassado; ou que *Goethe tenha falhado*, no *Fausto 2*, em “problematizar uma mudança crucial de paradigma pela qual uma economia natural focada unicamente na subsistência se torna uma economia hiperprodutiva, baseada na geração de excedente”.⁴³

O problema está em procurar enquadrar a trajetória da economia no *Fausto 2* em esquemas predeterminados, como é o caso, por exemplo, de Walter Benjamin, em seu famoso verbete sobre Goethe para a *Grande enciclopédia soviética*. Ele descreve a cena da morte de Fausto da seguinte forma: “Num entrelaçamento misterioso e utópico de ação e produção agrotécnica com o aparato político do absolutismo, Goethe viu a fórmula mágica pela qual a realidade das lutas sociais deveria se dissolver no nada. Poderio feudal sobre terras administradas à maneira burguesa – esta é a imagem contraditória em que a suprema felicidade de vida de Fausto encontra sua expressão.”⁴⁴

A experiência bem-sucedida de crescimento e transformação econômica dos chamados *latecomers* europeus, a começar pela própria Alemanha, e dos países de assentamento recente no século XIX, bem como de diversos países asiáticos – de início o Japão, seguido dos Tigres Asiáticos (Hong Kong, Cingapura, Coreia e Formosa) – e, mais há pouco tempo, do grupo denominado Bric (Brasil, Rússia, Índia e China), entre muitos outros casos, serviu não apenas para reforçar a noção bastante presente no *Fausto 2* de inevitabilidade do progresso. Prestou-se também para estabelecer que o desenvolvimento econômico ocorre em uma ampla variedade de formatos e em múltiplas dimensões, parecendo disponível a qualquer nação que a isso se dedicasse de fato.

O desenvolvimento, ou o “desenvolvimentismo”, se tornou um misto de disciplina específica dentro da economia política, e de uma espécie de doutrina de tonalidades quase religiosas que se espalhou como uma faísca por todo o chamado “Terceiro Mundo”, sendo bastante perceptível a presença de Fausto ou de seu alter ego entre os economistas – Joseph Schumpeter – nos enunciados dessa época.⁴⁵ Em cada caso, todavia, o componente mefistofélico adquiria uma feição distinta, pois eram e continuam sendo infindáveis as tensões entre fins e meios.

O desenvolvimentismo se espalhou com a descolonização, sobretudo no pós-guerra: eram muitas “novas regiões costeiras”, carentes de desenvolvimento e autodeterminação, prontas para grandes planos. O mundo estava repleto de disparidades de renda, mas elas se apresentavam de forma inteiramente diferente no término de uma guerra que havia envolvido todo o planeta e que no início criara avanços tecnológicos e produtivos inimagináveis. As possibilidades econômicas da humanidade viram-se vastamente ampliadas face ao progresso tecnológico derivado do esforço de guerra, o lado mais negro da criação. E, assim, rapidamente se formaram expectativas de que a reconstrução de uma nova ordem econômica viria a consistir em um exercício de disseminação dessa nova e extraordinária prosperidade econômica por todos aqueles que lutaram pela liberdade.

O enunciado do desenvolvimento que aí se estabeleceu e se disseminou não parece fundamentalmente diferente do que Fausto utiliza no monólogo final, inclusive e sobretudo porque nascia já temperado por limites e considerações morais advindos dos ressentimentos com relação aos colonizadores e às potências centrais. Não era apenas crescimento, mas, conforme a descrição de um historiador: “Crescimento com equidade. Eliminação da pobreza. Satisfação das necessidades básicas. Alcançar os países desenvolvidos em tecnologia, riqueza, poder, status. Independência econômica, autossuficiência. Possibilidade de realização pessoal para todos. Libertação, meios para o progresso da humanidade. O desenvolvimento, na vasta literatura em que veio a se construir, parecia vir a compreender todos os aspectos da Boa Sociedade, o caminho do homem comum para a Utopia.”⁴⁶

Ora, se esse enredo contemporâneo, já absorvido, digerido e incorporado nas políticas públicas de países como o Brasil, assim como em muitos outros, não é o mesmo do monólogo final de Fausto? Não é isso o

que está escrito nos estatutos do Banco Mundial e em uma infinidade de outras instituições semelhantes mundo afora? Em vista dessa semelhança, ou mesmo pelo fato de que ela *ultrapassa* a fala derradeira de Fausto, como é possível considerar que Fausto morreu iludido?

É evidente, porém, que, entre os países subdesenvolvidos, muitos dos quais agora designados como emergentes, havia também pessimismo e dúvida. Inúmeros caracterizavam o Brasil e a periferia em geral como *vítimas* do progresso, quem sabe mesmo, pela via de mecanismos perversos de exploração, a causa do progresso no norte. O Terceiro Mundo, na percepção de diversos estudiosos, sobretudo de matriz marxista, não era formado de homens livres, mas de países *dependentes*, condenados a uma *inserção subordinada numa ordem internacional assimétrica*, incapazes de escapar desse destino.

É muito ampla e popular a literatura brasileira e latino-americana com esse espírito, com destaque para a obra de Raúl Prebisch e Celso Furtado. Era a importação e relativização do pessimismo marxista, ou a interpretação negativa da “mensagem” de Fausto, e que enunciava o desenvolvimento econômico ao menos como desafio, ou como objetivo que poderíamos alcançar mediante determinadas condutas... fáusticas.

O fato é que a condição outrora definida como *subdesenvolvimento*, e que se tomava como determinação inevitável e progressiva, resultou plenamente superável. Foi efetivamente deixada para trás em grande parte do planeta, a partir de grandes projetos de desenvolvimento amiúde envolvendo o poder público ao lado – ou na liderança – de empresários privados de espírito fáustico. E não há ilusão alguma quanto a isso. Ademais, não muito depois da morte de Goethe, com a disseminação de ferrovias pelo continente europeu e sobretudo nos Estados Unidos, a expressão “criação de terras” deixou de ser uma linguagem abusiva e artificiosa para descrever grandes projetos na área de transporte e infraestrutura viária. O desenvolvimento econômico dos países conhecidos como “de assentamento recente”, integrados à economia internacional pela navegação e pelas ferrovias, de fato ampliou as fronteiras do sistema. Não há dúvida que “criou terras”.

Marx e Goethe parecem caminhar juntos até certo ponto, enquanto se põem a descrever a era moderna; Marshall Berman selecionou trechos especialmente fáusticos do *Manifesto do Partido Comunista*, segundo o qual a burguesia “realizou maravilhas que ultrapassam em muito as

pirâmides do Egito, os aquedutos romanos, as catedrais góticas”; e “em seu reinado de apenas um século, gerou um poder de produção mais massivo e colossal que todas as gerações anteriores reunidas”. E mais: “Submissão das forças da natureza ao homem, maquinário, aplicação da química à agricultura e à indústria, navegação a vapor, ferrovias, telegrafia elétrica, esvaziamento de continentes inteiros para o cultivo, canalização de rios, populações inteiras expulsas de seu hábitat – o século anterior não podia sequer sonhar que esse poder produtivo dormia no seio do trabalho social?”⁴⁷

Goethe e Marx utilizaram amplamente a imagem do aprendiz de feiticeiro: “a moderna sociedade burguesa, uma sociedade que liberou tão formidáveis meios de produção e troca, é como a feiticeira incapaz de controlar os poderes ocultos desencadeados pelo seu feitiço.”⁴⁸ Mas divergem quanto às consequências. Enquanto Goethe via que “o consumado poder do submundo, que finalmente torna obsoleto o feiticeiro, é um completo sistema social moderno”,⁴⁹ Marx enxergava contradições intransponíveis, lógicas perversas, problemas de subconsumismo, ou de desigualdade progressiva, além de uma amoralidade básica a minar o sistema, a exploração do trabalho, de tal sorte que um ou todos esses vícios do progresso acabariam por anular suas conquistas e levar o capitalismo ao caos. Mas não é isso que se encontra em Goethe. Lukács é um dos que reconhecem que “o caminho da espécie como um todo não é trágico; ele nos leva, porém, através de incontáveis e objetivamente necessárias tragédias individuais”; ou “as tragédias do microcosmo do indivíduo são a manifestação do progresso inevitável no macrocosmo da espécie, e esse é ... o momento filosófico da tragédia”.⁵⁰ O caráter trágico não está, portanto, na frustração do progresso, mas no fato de este ocorrer a partir de tragédias individuais.

De forma ainda mais clara, Binswanger estabelece os quadrantes do que poderíamos chamar de “modelo fáustico”, que, na essência, é muito claramente schumpeteriano. “As forças mágicas que Goethe vê aqui em ação”, segundo Binswanger, “só alcançam seu efeito mágico se operam juntas.”

“Essas forças são a imaginação, que torna possível a transformação de valores minerais enterrados em (papel) moeda (isso cria a ideia de lastrear o papel-moeda com o ouro enterrado); a impressão produzida pelo poder do Estado, que legitima a moeda (de papel); as paixões humanas associadas à

conquista da propriedade (violência, cobiça e avareza); a expansão da esfera de movimento do homem por meio do transporte (a multiplicação da velocidade); a expansão das forças de produção mediante energia não humana (a multiplicação do trabalho); o poder da invenção e do progresso tecnológico.”⁵¹

Esses elementos em conjunto produzem a mágica do progresso, o “uso produtivo” da “outra alquimia”, que dessa maneira cria valor e desenvolvimento. Esse modelo não é propriamente “mágico” nem inverossímil. Ao contrário, é uma descrição pujante e realista do modo como se obtiveram as conquistas da sociedade industrial. É a descrição de um processo de crescimento que tem início com a emissão de moeda, e caracteriza muito bem a experiência brasileira, na qual a mágica funcionou, ainda que tenhamos abusado largamente da invenção de Mefisto e provocado, assim, uma hiperinflação.

Como Goethe não está postulando a inevitabilidade da catástrofe, talvez pelo contrário, parece claro que a tragédia do progresso *não está em que ele não se realize*, ou que as promessas que traz no terreno material sejam falsas e enganosas. Ao contrário, a tragédia se organiza *através do seu êxito*, do alastramento do ideal fáustico por todo o planeta. Fausto é a tragédia do desenvolvimento *bem-sucedido*, e para cujo sucesso tenham sido empregados *métodos questionáveis* e até pior: esses métodos, mesmo quando envolvendo crimes e meios diabólicos, *serão absolvidos*.

O ato sublime executado por Fausto, e que lhe garantiu o reino dos céus, é o desenvolvimento, visto como vitória duradoura sobre a natureza e do qual a humanidade poderá desfrutar sob a forma de maior conforto material no futuro; e também como processo que sobrevive ao visionário no seio do “livre povo” de trabalhadores e empreendedores, cada qual um Fausto em potencial, destinado a conquistar sua liberdade pelo trabalho cotidiano e pela realização de suas ambições.

A morte do empresário original, o iniciador do desenvolvimento, de modo algum o condena, ainda que tenha cometido crimes. Sua tragédia pessoal não tem importância, pois seu legado está estabelecido e deu início a um *processo histórico*. Agora não pode mais ser interrompido, e nesse sentido venceu a transitoriedade e tornou-se imortal. É certo que ele pode, em certa altura de sua existência, se tornar obsoleto, como Filêmon e Baucis, e ter destino semelhante ao casal de anciãos. Triste para Fausto, mas não para os que virão a seguir ou para a empresa que ele iniciou, esta é

a essência da “destruição criadora” que a tragédia pessoal de Fausto parece por vezes deixar escapar: a economia moderna posta em movimento adquire dinâmica própria, impessoal – é nesse sentido que seus protagonistas se tornam cegos –, inexorável e bem-sucedida. E os cadáveres que deixa pelo caminho, como a poluição, a desigualdade e a inflação, serão apenas resíduos, perfeitamente admissíveis, desculpáveis e inimputáveis, eis a tragédia.

Sem negar esse êxito *ex post* do ideal fáustico, e também o fracasso dos vaticínios marxistas e da alternativa socialista, há enorme e compreensível hesitação em identificar e reconhecer a inevitabilidade do progresso sem ressalvas na narrativa do *Fausto 2*. Tal é a força do politicamente correto. Como observa Alfredo Bosi: “O poeta parece contemplar através de lentes ríspidas todo o processo de desenvolvimento que se desenrola ante seus olhos com a força de uma necessidade histórica, trazendo consigo prepotência e júbilo, rastros de morte e triunfante vontade de poder.” Admitir a “razoabilidade” desse enredo seria “ceder sem resistência à ideologia (liberal-capitalista ou estatista) do progresso técnico a ser alcançado a qualquer custo, ora com o sacrifício do trabalhador, mero instrumento dos projetos fáusticos, ora por meio de violências cometidas contra a natureza e os seres ‘improdutivos’, como o velho casal Filêmon e Baucis, cuja cabana, com suas tílias, agastava o olhar cobiçoso do inveterado pactário”.⁵²

Nesse ponto chegamos à segunda das ilusões que assomam a Fausto na beira do túmulo, como já foi definido: a de que não há culpa ou sequer a memória do que foi feito, ou a de que não importa o caminho que o levou até aquele ponto. Mais especificamente, trata-se das mediações que devem ocorrer no processo de desenvolvimento, que é redentor, mas há de ter limites.

É curioso que o assassinato de Filêmon e Baucis seja tão mais chocante e lamentado que o destino de Gretchen, também provocado por Fausto, e bastante mais cruel. Curioso, porém fácil de explicar. Hamlet produz muitos cadáveres, alguns de forma banal, como o de Polônio, outros de forma hedionda, como o suicídio de Ofélia, que em muito se assemelha ao destino de Gretchen. Mas nenhuma dessas mortes parece ser a imposição de um processo histórico como a do casal de anciãos.

As mortes ideológicas assombram muito mais o imaginário politicamente correto, talvez e sobretudo pelo fato de que *serão perdoadas*

pela própria lógica que as determina. O assassinato de Filêmon e Baucis revela “um estilo de maldade caracteristicamente moderno: indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais”.⁵³ Por isso mesmo está compreendido na lógica do sistema. Essa lógica, entendida como barganha fáustica, está muito presente na experiência contemporânea de desenvolvimento econômico. É o dia a dia da política econômica. A prosperidade material *pode* perfeitamente ter sido produzida por tirania, desigualdade, exploração do trabalho, escravidão, pilhagem, devastação ambiental ou pela inflação. A presença de Mefisto no processo de desenvolvimento econômico pode ser decisiva. São muitos os casos, talvez não se tenha mesmo exceção, e sempre deve haver crimes. A tragédia reside tanto na grande probabilidade de sucesso dos modelos mefistofélicos – inflacionários, ditatoriais, excludentes etc. – quanto na impunidade de seus meios.

O ideal fáustico certamente encontrou no Brasil uma terra muito fértil, tal como nos países onde estão localizados os canais transcontinentais com que sonhava Goethe. Seguramente foi um lócus privilegiado para trabalhos que lembravam os do pactário, a começar pela bestialidade da colonização, pelo escravismo, os ciclos predatórios do açúcar e do café; passando pela construção de Brasília, no apogeu do industrialismo juscelinista, a capital simbólica da era fáustica; em seguida pelo milagre econômico produzido pela ditadura, chegando ao uso desmesurado da inflação como combustível para o desenvolvimento, ao menos até 1994.

Como resume Michael Jaeger, “contemplamos então a imensa história de sucesso do moderno ideal de movimentação, ao qual obedece agora toda a sociedade – ‘criança, adulto e ancião’ –, e esta é uma história de êxito não apenas no seu enredo dramático. Pois no *Fausto* de Goethe, em especial na segunda parte, podemos reconhecer também a expressão literária de nossa sociedade moderna, a prefiguração do ritmo vertiginoso das metrópoles contemporâneas, uma Brasília, por exemplo, erigida num esforço titânico em pouquíssimo tempo. Essa capital, aliás, poderia ter sido construída por Fausto, uma vez que não está distante de seu ideal desenvolvimentista, não seria estranha ao seu projeto colonizatório”.⁵⁴

É curioso que se, por um lado, Fausto poderia ser uma espécie de patrono do desenvolvimentismo brasileiro, por outro, a recepção da tragédia, em particular em seus aspectos mais pertinentes à era moderna e ao desenvolvimento – vale dizer, no que respeita aos conteúdos econômicos

do *Fausto 2* –, tenha sido não apenas “modesta”, todavia também restrita ao popular e ao mágico, parecendo repercutir o *Fausto* de Marlowe muito mais que o de Goethe. Era como se não quiséssemos problematizar a era moderna, ou exaltar a marcha do progresso e a destruição criadora. Como bem observa Horst Nitschack, “o protótipo do indivíduo moderno, ... de quem Fausto pode ser visto como representante, não é o indivíduo representativo da cultura latino-americana”.⁵⁵

Em vez do “homem fáustico” de Spengler, no Brasil reina o “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda, incapaz de aceitar regras sociais objetivas, apegado ao ócio, movido pela afetividade numa sociedade hierarquizada e organizada sobre a troca de favores. Este homem não é chegado ao trabalho, como o acionista descrito por Machado de Assis, preocupado com seus dividendos e jamais com os divisores, o rentista por excelência. O Fausto schumpeteriano – como Mauá ou como Percival Farquhar – é um transtorno nessa sociedade preguiçosa. “Sobrepujado por seus concorrentes conquistadores e ditadores, pícaros e embusteiros (Macunaíma, que nada tem de fáustico, é um deles), o habitante de Macondo, os irmãos de Artemio Cruz e Brás Cubas, e os inúmeros dramas e romances nos quais os protagonistas ... estão enredados nas histórias amorosas, familiares e melodramáticas.”⁵⁶

Nesse ponto, vale observar que Marshall Berman, por outro caminho, talvez tenha solucionado o paradoxo do encaixe do mito de Fausto nos trópicos. Ele observa as simpatias de Goethe pelas publicações saintsimonianas e se vê levado a concluir que aspirações gigantes, como as relacionadas ao canal de Suez e do Panamá, estavam além da capacidade dos empresários de seu tempo, e por isso requereriam uma parceria mais ampla. Assim, Berman emprega o termo “modelo fáustico de desenvolvimento” para designar “*uma nova síntese histórica entre poder público e poder privado, simbolizada na união de Mefistófeles, o pirata e predador privado, que executa a maior parte do trabalho sujo, e Fausto, o administrador público, que concebe e dirige o trabalho como um todo*”. A despeito de diversos ensaios no século XIX, “é só no século XX que o modelo fáustico assume sua forma plena, emergindo de forma mais intensa no mundo capitalista, na proliferação de *autarquias públicas* e superagências concebidas para organizar imensos projetos de construção, sobretudo em transportes e energia: canais e ferrovias, pontes e rodovias,

represas e sistemas de irrigação, usinas hidroelétricas, reatores nucleares, novas cidades e a exploração do espaço interplanetário”.⁵⁷

Assim posto, ou decomposto, fica sugerida a questão do papel do Estado no desenvolvimento sobretudo dos países que tiveram de enfrentar esse desafio depois da Inglaterra. O desenvolvimentismo a qualquer preço, ou em flagrante descuido de suas consequências sociais e ambientais, produzindo inflação, desigualdade e devastação ambiental, está em toda parte. No Brasil, em particular, os termos de troca entre desenvolvimento e estabilidade sofreram uma longa e tortuosa evolução histórica, passando pela hiperinflação e por planos econômicos piores que os males que procuravam suprimir.

O Fausto empreendedor, no Brasil, sofreu um processo de sincretismo ou de antropofagia, foi absorvido pelos locais e se tornou parte de nós. O desenvolvimentismo é uma fé consensual, uma ideia fundadora, e as grandes obras de inspiração fáustica estão em toda parte, não apenas no Brasil. “Todos nós carregamos *Fausto* sob a camisa como nosso mais íntimo e incômodo talismã”, diz Shattuck.⁵⁸ “O interminável canteiro de obras de Fausto é o chão vibrante, porém inseguro, sobre o qual devemos balizar e construir nossas vidas”, afirma Berman.⁵⁹

Os planos nacionais de desenvolvimento, com suas autarquias, agências, conselhos e câmaras setoriais, iniciados por Juscelino Kubitschek e largamente ampliados pelos militares, hoje fazem parte da rotina orçamentária brasileira, são a nossa *normalidade*. Anualmente, o Congresso aprova o Plano Plurianual (conhecido como PPA), que institucionaliza os planos fáusticos e reúne obras e mais obras, projetos de todo tipo que cobrem o território nacional, sem que as novas administrações deixem de criar novos planos, novas combinações de projetos, competindo em ambição e na elaboração de seus sonhos de progresso.

Nós nos enganamos ao invocar a figura de Keynes como o patrono da doutrina que entroniza o gasto público e a iniciativa empreendedora do Estado como motores do crescimento brasileiro, ou Juscelino, ou qualquer dos economistas que se autodenominam desenvolvimentistas. O verdadeiro motivo, a inspiração original e a verdadeira figura símbolo mora longe e raramente aparece, mormente em razão de sua sombra, seu lado negro e destrutivo: é Fausto.

Seria fácil finalizar reafirmando, à moda de Berman, e pela esquerda, que, neste país de homens cordiais, Mefisto está no setor privado,

interessado apenas nos próprios lucros e despreocupado com os custos do progresso; e Fausto no setor público, em posição honorífica, concursado e estável, funcionário público de coração puro. Ou talvez o contrário: Fausto é o empreendedor obcecado pela realização, a mola mestra do sistema, mas suas ambições encontram dificuldades, pois ele é constantemente achacado pela corrupção e pelo clientelismo de Mefisto, na posição de burocrata, dominando a regulação, as políticas e os favores emanados do setor público. Qualquer das duas combinações faz sentido, ou mesmo ambas. Não é necessário tomar partido, essa não é uma conduta goethiana.

A tragédia do desenvolvimento brasileiro não tem a ver com os quadrantes ideológicos da corrupção e do mal em cada contexto; mas reside no fato de o sucesso econômico ter absolvido os colonizadores e os escravocratas (na verdade, indenizamos os proprietários de escravos pela “desapropriação” de seu “ativo”), bem como os responsáveis pela desigualdade e pela hiperinflação (males modernos, impessoais, dos quais não conseguimos sequer nomear os culpados, mesmo os economistas que atacam a “ortodoxia”). E, genericamente, nos acostumamos com as atitudes benevolentes diante do político que “rouba mas faz”. Como se as perdas “socializadas”, para usar a linguagem de Celso Furtado, não tivessem autoria nem destinatário, e apenas se acrescentassem à entropia do país. Esta é a nossa tragédia.

¹ Associada por ele ao voo dos irmãos Wright.

² Macdonald, 2001, p.284-5.

³ Eckermann, 2004, p.285.

⁴ Landes, 1969, p.15.

⁵ Bosi, 2010, p.56.

⁶ Schumpeter, 1969, p.33, grifos meus.

⁷ Binswanger, p.157-9.

⁸ Jaeger, 2007, p.2.

⁹ Landes, 1969, p.21-4.

¹⁰ Brunel, 2000, p.784.

¹¹ Ibid., p.29.

¹² Brunel, 2000, p.792.

¹³ Shattuck, 1998, p.100.

¹⁴ Landes, 1969, p.555.

¹⁵ Gray, 2008, p.347.

¹⁶ Binswanger, p.82-3.

¹⁷ Shell, 1982, p.99.

- ¹⁸ Gray, 2008, p.348.
- ¹⁹ Lukács, 1978, p.198.
- ²⁰ Ibid., p.195.
- ²¹ Swales, 2001, p.43.
- ²² Janz, 2011, p.38.
- ²³ Bishop, 2001, p.XXXI.
- ²⁴ Reinhart e Rogoff, 2009, p.291-2.
- ²⁵ Mackay, 1980, cap.1, por exemplo; ou Gleeson, 2005.
- ²⁶ Law, 1966.
- ²⁷ Gleeson, 2005, p.137.
- ²⁸ Smith, 1976, p.338.
- ²⁹ Cf. Matrineau, apud White, 1933, p.5.
- ³⁰ Ibid., 1933, p.16.
- ³¹ As narrativas canônicas são as de Hawtrey, 1978; Harris, 1930; White, 1933.
- ³² White, 1933, p.25.
- ³³ Para uma resenha canônica desses debates, ver Fetter, 1978.
- ³⁴ Binswanger, p.167.
- ³⁵ Triffin, 1972, p.43.
- ³⁶ Para uma narrativa detalhada desta evolução, ver Franco, 2005b e 2007.
- ³⁷ Swales, 2001, p.34.
- ³⁸ Schöblier, 2011, p.184.
- ³⁹ Gray, 2008, p. 359, grifos meus.
- ⁴⁰ Smeed, 1975, p.203.
- ⁴¹ Stein, 2011, p.267-8.
- ⁴² Negt, 2010, p.46.
- ⁴³ Gray, 2008, p.399.
- ⁴⁴ Benjamin, 2009, p.174.
- ⁴⁵ Franco, 1999, p.127; e também Cowen e Shenton, 1996, cap.7.
- ⁴⁶ Arndt, 1987, p.1.
- ⁴⁷ Trechos do *Manifesto do Partido Comunista*, in Berman, 1978, p.91.
- ⁴⁸ Ibid., p.99.
- ⁴⁹ Ibid., p.114.
- ⁵⁰ Apud Jaeger, 2010, p.25.
- ⁵¹ Binswanger, p.79, grifos do original.
- ⁵² Bosi, 2010, p.207.
- ⁵³ Berman, 1987, p.67.
- ⁵⁴ Jaeger, 2007, p.6-7.
- ⁵⁵ Nitschack, 2010, p.502.
- ⁵⁶ Ibid., p. 509. Macondo é a cidade mágica onde se passa o *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez; Artemio Cruz é um personagem do escritor mexicano Carlos Fuentes.
- ⁵⁷ Berman, 1978, p.71 e 73, grifos meus.
- ⁵⁸ Shattuck, 1998, p.113.
- ⁵⁹ Berman, 1978, p.84.

Referências bibliográficas

Dinheiro e magia

Artigos preparatórios para este livro foram publicados nas seguintes revistas: *Natur*, agosto e setembro de 1982; e *Neue Rundschau*, fevereiro de 1982.

ALVI, Geminello. *La seduzione economiche di Faust*. Milão, Adelphi, 1989.

AMANN, Alfred. *Simonde de Sismondi als Nationalökonom*. Berna, 1945.

ARISTÓTELES. *The Politics*. Heinemann, Londres, 1932.

BERDYAEV, Nicolas. *The Meaning of Time*. Londres, 1936.

BÜSCH, Johann Georg. *Abhandlung von dem Geldumlauf in anhaltender Rücksicht auf die Staatswirtschaft und Handlung*, 2 v. Hamburgo e Kiel, 1780.

_____. *Theoretisch-Praktische Darstellung der Handlung in ihren mannichfaltigen Geschäften*, 3ª ed., 2 v. Hamburgo, 1808 [1792].

BUCHWALD, Reinhard. *Führer durch Goethes Faustdichtungen*. Stuttgart, 1964.

BUQUOY, Georg von. *Erläuterungen einiger eigenen Ansichten aus der Theorie des Nationalwirtschaft*. Leipzig, 1817.

BURCKHARDT, Titus. *Alchemie*. Olten/Freiburg, 1960.

CAPELLE, W. *Die Vorsokratiker*. Stuttgart, 1968.

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant (orgs.). *Dictionnaire des symboles*, v.3. Paris, 1974 [trad. bras., *Dicionário dos símbolos*, 18ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009].

COHN-ANTENFORID, W. “Die Quellen des Faustischen Papiergeldes”, *Goethe-Jahrbuch*, n.24, 1903.

COUDERT, Allison. *Alchemy*. Londres, 1980.

- DETER, C.J. *Abriss der Geschichte der Philosophie*, 8ª ed. Berlim, 1906.
- ELIADE, Mircea. *The Forge and the Crucible. The Origins and Structures of Alchemy*, 2ª ed. Chicago, University of Chicago Press, 1978 [trad. bras., *Ferreiros e alquimistas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979].
- ENCYCLOPAEDIA universalis*. Paris, 1968.
- FABER, Malte e Reiner Manstetten. *Mensch-Natur-Wissen*. Göttingen, 2003, p.99-112.
- FEDERMANN, Reinhard. *Die Königliche Kunst*. Wien/Berlin/Stuttgart, 1964.
- FRIEDRICH, Theodor e Lothar Scheithauer. *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart, 1974.
- GEBELEIN, Helmut. *Alchemie – die Magie des Stofflichen*, v.2. Munique, 1991.
- GERBER-MÜNCH, Irene. *Goethes Faust*. Küsnacht, 1997.
- GOETHE-JAHRBÜCHER (Anuário Goethe), diversos números.
- GOETHE-KALENDER (Almanaque Goethe).
- GOETHE, J.W. *Faust*. Comentários de Erich Trunz. Munique, 1892.
- _____. *Wilhelm Meister's Years of Travel, or The Renunciants*. Londres, John Calder, 1980.
- GRAPPIN, Pierre. "Zur Gestalt des Kaisers in *Faust II*". *Goethe-Jahrbuch*, n.91, 1974.
- HIEBEL, Friedrich. *Goethe, Die Erhöhung des Menschen*. Berna, 1961.
- _____. *Goethe*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- HISTORIA Von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*. Frankfurt am Main, 1587.
- HOHN, Hans-Willy. *Die Zerstörung der Zeit*. Frankfurt am Main, 1984.
- HÖPPNER, J. e W. Seidel-Höppner. *Von Babeuf bis Blanqui*, v.2. Leipzig, 1975.
- JUNG, Carl G. *Psychology and Alchemy*. In _____. *The Collected Works*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1974 [trad. bras., *Psicologia e alquimia*, Rio de Janeiro, Vozes, 2009].
- JÜNGER, Ernst. *Zahlen und Götter: Philemon und Baucis*. Stuttgart, 1974.

- KERSCHAGL, Richard. *Die Jagd nach dem künstlichen Gold: Der Weg der Alchemie*. Berlim, 1973.
- LANDSBERG, E. "Faust's Pakt mit dem Mephistopheles in juristischer Bedeutung". *Goethe-Jahrbuch*, n.24, 1903.
- LEXICON für Theologie und Kirche. Freiburg, 1975.
- LUKIAN'S Augewählte Schriften. Berlim, Von Grotthus, s.d., p.1418.
- MAHL, Bernd. *Goethes ökonomisches Wissen*. Frankfurt am Main, 1982.
- MAHAL, Günther. *Faust*. Berna/Munique, 1980.
- MARCEL, Gabriel. *Being and Having*. Londres, Fontana Library, 1965.
- MÖSER, Justus. *Patriotische Phantasien*. In pós-escrito de Siegfried Sundhoff. Stuttgart, 1970.
- PETTY, William. *Quantulumcunque concerning Money*. In C.H. Hill (org.). *The Economic Writings of Sir William Petty*. Nova York, Augustus M. Kelley, 1963-64 [1899], v.2.
- PLUCHE, Noël Antoine. *Histoire du ciel, où l'on cherche l'origine de l'idolatrie et les méprises de la philosophie, sur la formation des corps célestes, et de toute la nature*. Paris, 1739, v.2.
- ROSCHER, Wilhelm. *Geschichte der Nationalökonomie in Deutschland*. Munique, 1874.
- SADOUL, Jacques: *Le trésor des alchimistes*. Paris, 1970.
- SAINT-SIMON, Claude-Henri. *De la religion saint-simonienne*. Paris, 1830.
- _____. "The reorganization of the European community". In *Social Organization: The Science of Man and Other Writings*. Nova York, Harper & Row, 1964.
- SARTORIUS, Georg. *Handbuch der Staatswirtschaft*. Berlim, 1797.
- _____. *Abhandlungen, die Elemente des National-Reichtums und die Staatswirtschaft betreffend*. Göttingen, 1806.
- _____. *Über die Gefahren, welche Deutschland bedrohen, und die Mittel ihnen mit Glück zu begegnen*. Göttingen, 1820.
- SCHLOSSER, Johann Georg. "Politische Fragmente". *Kleine Schriften*, parte II. Basileia, 1789; reimpr. Nova York, 1972.

- SCHUCHARD, G.C.L. “Julirevolution Saint-Simonismus und die Fauspartien von 1831”. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n.54, 1935.
- SCHÜPBACH, Werner. “Die Menschwerdung als zentrales Phänomen der Evolution”. In *Goethes Darstellung der klassischen Walpurgisnacht*. Freiburg im Breisgau, 1980.
- SIMONDE DE SISMONDI, J.C.L. *Études sur l'économie politique*. Paris, 1937.
- SMITH, Adam. *An Inquire into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Oxford, Clarendon Press, 1976 [1776] [trad. bras., *A riqueza das nações*, São Paulo, Martins Fontes, 2010].
- STEIGER, Emil. *Goethe*. Zurique/Freiburg, 1959.
- STEINEN, Wolfram von den. “Faust und die Technik”. *Neue Schweizer Rundschau*, n.19, 1941.
- _____. “Goethe im Geheimen Concilium”. In Willy Flach (org.). *Goethes Amtliche Schriften*, v.1. Weimar, 1950.
- STEINER, Rudolf (org.). *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*, v.2. Dornach, 1975 [1887].
- THOMS, William J. (org.). *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus* [1592]. *Early English Prose Romances*. Londres, 1858.
- TRUNZ, Erich. Goethe, *Fausto*, com comentários de Erich Trunz, Munique, 1892, p.595.
- VALENTIN, Veit. “Goethe’s Freimaurerei”. *Goethe-Jahrbuch*, n.22, 1901.
- VALENTINUS, Fr. Basilius. *Chymische Schriften anderer Teil order die fünf letzten Bücher Basilii*. Hamburgo, 1700.
- YEATS, W.B. *The Secret Rose*. Dublin, 1905.
- WEIL, Simone. *Intimation of Christianity among the Ancient Greeks*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1957.

Prefácio e posfácio

Obras de Goethe

Fausto: uma tragédia – Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall; edição bilíngue; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Eugène Delacroix. São Paulo, Editora 34, 2004; 4ª ed., 2010.

Fausto: uma tragédia – Segunda parte. Tradução de Jenny Klabin Segall; edição bilíngue; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Max Beckmann. São Paulo, Editora 34, 2007; 3ª ed., 2011.

Fausto zero. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Outras obras

ARNDT, H.W. *Economic Development: The History of an Idea*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo, Editora 34, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1978.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.

_____. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.

BOENER, Peter. *Goethe*. Londres, Haus Publishing, 2005.

BOSI, Alfredo. “Lendo o *Segundo Fausto* de Goethe”. In _____. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p.203.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário dos mitos literários*, 3ª ed. Brasília/Rio de Janeiro, Universidade de Brasília/Editora José Olympio, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. “Prefácio”. In J.G. Goethe. *Fausto*, v.XV. Rio de Janeiro, W.M. Jackson Inc., 1970, Clássicos Jackson.

CARTER, William H. “Goethe age economics in Faust II”. Disponível em: <http://econ.duke.edu/uploads/assets/Workshop%20Papers/HOPE/Goethe>

%20Age%20Economics%20in%20Faust%20II_W_H_Carter%20HOPE.
pdf, s/d.

CITATI, Pietro. *Goethe*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

COWEN, M.P. e R.W. Shenton. *Doctrines of Development*. Londres, Routledge, 1996.

DOBSON, Michael e Stanley Wells (orgs.). *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

FETTER, Frank W. *The Development of British Monetary Orthodoxy, 1797-1875*. Cambridge, Augustus Kelley/Fairfield, 1978.

FRANCO, Gustavo H.B. *O desafio brasileiro: ensaios sobre desenvolvimento, moeda e globalização*. São Paulo, Editora 34, 1999.

_____. *O papel-moeda e o câmbio: um discurso histórico de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, Reler, 2005.

_____. “Auge e declínio do inflacionismo no Brasil”. In F. Giambiagi et al. (orgs.). *Economia brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Campus, 2005.

_____. “Uma longa adolescência: fases da história monetária brasileira”. In *Ideias e consequências*. Porto Alegre, Editora Sulina/Instituto Liberdade, 2007.

_____. “A economia de Shakespeare”. In *Shakespeare e a economia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

GAIER, Ulrich. “*Schwankende Gestalten*: virtuality in Goethe’s Faust”. In Schultze et al. (orgs.). *Goethe’s Faust: Theatre of Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

GALLE, Helmut e Marcus Vinicius Mazzari (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2010.

GLEESON, Janet. *O inventor do papel: a verdadeira história do pai das finanças modernas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

GRAY, Richard T. *Money Matters: Economics and the German Cultural Imagination, 1770-1850*. Seattle, University of Washington Press, 2008.

GURR, Andrew. *Playgoing in Shakespeare’s London*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

HARRIS, S.E. *The Assignats*. Cambridge, Harvard University Press, 1930.

- HAWTREY, R.G. *Currency and Credit*. Nova York, Arno Press, 1978.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- HONAN, Park. *Christopher Marlowe, Poet & Spy*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- JAEGER, Michael. “A aposta de Fausto e o processo da modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe”. *Estudos Avançados*, v.21, n.59, jan-abr, 2007.
- _____. “Calvário – pira funerária: o *Fausto* de Goethe ou perfeccionismo e melancolia”. In Galle e Mazzari. *Fausto e a América Latina*. São Paulo, Humanitas/ Fapesp, 2010.
- JANZ, Rolf-Peter. “Mephisto and the modernization of evil”. In Schultze et al. (orgs.). *Goethe’s Faust: Theatre of Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- KINDLEBERGER, Charles P. *Manias, Panics and Crashes: A History of Financial Crises*. Nova York, Basic Books, 1989.
- LANDES, David. *Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- LAW, John. *Money and Trade Considered with a Proposal for Supply the Nations with Money*. Nova York, Augustus M. Kelley Publishers, 1966 [1705].
- LOHMÜLLER, Torben. “Buscado pelo diabo: Fausto e o fascismo em Klaus e Thomas Mann”. In Galle e Mazzari (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo, Humanitas/ Fapesp, 2010.
- LUKÁCS, Georg. *Goethe and his Age*. Nova York, Howard Fertig, 1978.
- MACKAY, Charles. *Extraordinary Popular Delusions and Madness of Crowds*. Nova York, Bonanza Books, 1980.
- MANN, Thomas. *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1961.
- MARLOWE, Christopher. *A história trágica do doutor Fausto*. São Paulo, Hedra, 2006.

- NEGT, Oskar. “A carreira de Fausto”. In Galle e Mazzari (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2010.
- NITSCHACK, Horst. “Em busca do sujeito fáustico na América Latina”. In Galle e Mazzari (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2010.
- REINHART, Carmen M. e Kenneth S. Rogoff. *This Time is Different: A Panoramic View of Eight Centuries of Financial Folly*. Princeton, Princeton University Press, 2009.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. “O Fausto no Brasil”. In Galle e Mazzari (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2010.
- SCHULTE, Hans, John Noyes e Pia Kleber. *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- SCHUMPETER, Joseph A. “A resposta criadora na história econômica”. In F. Lucas (org.). *Economia e ciências sociais*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- SHAPIRO, James. *Contested Will: Who Wrote Shakespeare*. Nova York, Simon & Schuster, 2010.
- SHATTUCK, R. *O conhecimento proibido: de Prometeu à pornografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SHELL, Mark. *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1982.
- SMITH, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Chicago, The University of Chicago Press, 1976 [trad. bras., *A riqueza das nações*, São Paulo, Martins Fontes, 2010].
- STEIN, Peter. “Directing Faust: an interview”. In Schultze et al. *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- TRIFFIN, Robert. *O sistema monetário internacional: ontem, hoje e amanhã*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1972.
- VILLA, Dirceu. “Introdução”. In Marlowe. *A história trágica do doutor Fausto*. São Paulo, Hedra, 2006.
- WHITE, Andrew D. *Fiat Money Inflation in France: How it Came, What it Brought and How it Ended*. Impressão particular de James Simpson, Chicago, 1933.

Wilson, W. Daniel. "Diabolical entrapment: Mephisto, the angels and the homoerotic in Goethe's Faust II". In Schultze et al. *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Índice onomástico

Alvi, Geminello, 1

Amann, Alfred, 1, 2

Aristóteles, 1, 2-3, 4, 5, 6

Barbault, André, 1

Baudelaire, Charles, 1

Buchwald, Reinhard, 1

Buquoy, Georg Von, 1, 2

Burckhardt, Titus, 1

Büsch, Johann Georg, 1-2, 3

Capelle, W., 1, 2

Chevalier, Jean, 1, 2, 3

Cohn-Antenforid, W., 1, 2, 3

Coudert, Allison, 1

Deter, C.J., 1, 2

Eliade, Mircea, 1-2, 3, 4

Encyclopaedia universalis, 1, 2

Faber, Malte, 1

Federmann, Reinhard, 1

Flach, Willy, 1, 2

Friedrich, Theodor, 1

Gaier, Ulrich, 1, 2

Gebelein, Helmut, 1

Gerber-Münch, Irene, 1

Gheerbrant, Alain, 1-2, 3, 4

Gibran, Kahlil, 1

Grappin, Pierre, 1-2, 3

Gülich, Gustav von, 1

Hiebel, Friedrich, 1, 2

Hohn, Hans-Willy, 1, 2

Höppner, J., 1, 2

Jung, Carl Gustav, 1-2, 3, 4

Jünger, Ernst, 1, 2

Kerschagl, Richard, 1, 2, 3

Kohler, J., 1

Landsberg, E., 1-2, 3

Leonardo da Vinci, 1

Luciano, 1, 2

Mahal, Günther, 1

Mahl, Bernd, 1, 2, 3, 4-5, 6

Manstetten, Reiner, 1

Marcel, Gabriel, 1-2, 3

Möser, Justus, 1-2, 3

Ovídio, 1, 2, 3

Paulo, são, 1-2

Pestalozzi, Heinrich, 1

Petty, William, 1, 2

Röpke, Wilhelm, 1

Sadoul, Jacques, 1
Saint-Simon, Claude-Henri de, 1-2, 3, 4, 5
Sartorius von Watershausen, Georg, 1, 2-3, 4, 5
Scheithauer, Lothar J., 1
Schiller, Friedrich, 1, 2, 3
Schlosser, Johann Georg, 1-2, 3, 4
Schmidt, Erich, 1
Schopenhauer, Arthur, 1, 2
Schuchard, G.C.L., 1, 2
Schüpbach, Werner, 1, 2
Schwab, Gustav, 1, 2
Seidel-Höppner, W., 1, 2
Simonde de Sismondi, J.C.L., 1-2, 3, 4, 5
Smith, Adam, 1, 2, 3, 4, 5-6, 7-8, 9, 10, 11-12, 13, 14
Steiger, Emil, 1
Steinen, Wolfram von den, 1, 2
Steiner, Rudolf, 1, 2, 3

Thornton, Henry, 1, 2, 3-4
Trithemius, Johannes, 1
Trunz, Erich, 1, 2, 3, 4

Unamuno, 1

Valentin, Veit, 1, 2
Valentino, Basílio, 1, 2, 3
Virgílio, 1

Weil, Simone, 1, 2

Yeats, W.B., 1, 2

Sobre o autor

HANS CHRISTOPH BINSWANGER foi professor de economia política na Universidade St. Gallen, Suíça, onde também dirigiu o Centro de Pesquisas de Ciências Econômicas e o Instituto de Economia e Ecologia. Especializado em história das teorias econômicas, meio ambiente e recursos naturais, publicou vários livros, entre eles *Die Wachstumsspirale* (A espiral do crescimento), de 2006, e *Vorwärts zur Mäßigung: Perspektiven einer nachhaltigen Wirtschaft* (Rumo à moderação: Perspectivas de uma economia sustentável), de 2009. Ao longo de sua carreira recebeu diversos prêmios, entre os quais o da República Federal da Alemanha para a Conservação da Natureza, o Adam Smith e o Binding para a Conservação da Natureza e do Meio Ambiente.

Título original:

Geld und magie: Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust

Copyright © 2010, Murmann Verlag GmbH, Hamburgo

Copyright do prefácio e do posfácio © 2011, Gustavo H.B. Franco

Copyright da edição em língua portuguesa © 2011:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua Marquês de São Vicente 99 1º andar | 22451-041 Rio de Janeiro, RJ

tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787

editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo

ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo

Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Preparação: Angela Ramalho Vianna

Revisão: Eduardo Farias, Eduardo Monteiro

Apoio: Rio Bravo Investimentos

Edição digital: novembro 2011

ISBN: 978-85-378-0647-0

Arquivo ePub produzido pela **Simplíssimo Livros**
