

O PRÓLOGO NO TEATRO – CONCEPÇÃO E ATUALIDADE DO PRIMEIRO PRÓLOGO DE *FAUSTO* SOB UMA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA

Marceli Villas Boas Chaves

Ensaio acadêmico elaborado durante o curso da disciplina Literatura Alemã I do curso de Bacharelado em Letras – Português/Alemão da UERJ, ministrado pela Professora Doutora Magali dos Santos Moura.

Introdução

A vida de Goethe atravessou um importante momento da história alemã – ou poderíamos dizer da história mundial. Ao seu nascimento, em 28 de agosto de 1749 na cidade de Frankfurt am Main, vivia-se nesta cidade pouco populosa em clima quase medieval – o feudalismo impunha uma rígida estratificação social. Goethe, nascido em família abastada, participou desde a infância dos círculos culturais da nobreza. O modelo social medieval fora abalado pela Revolução Francesa, que eclodiu quando Goethe tinha a idade de quarenta anos. Certamente, ao longo de sua vida e durante as viagens que fez, Goethe percebeu as mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais que estavam por vir – e efetivamente chegaram, cada qual a seu tempo, a todos os territórios europeus. Às vésperas da morte de Goethe, a Grã-Bretanha vivia o ápice de sua era industrial e revolucionava o transporte através da construção de linhas férreas.

Goethe se envolveu com diversas disciplinas do conhecimento. Interessava-se não apenas pelas ciências humanas, mas também pelas ciências exatas, pelas ciências da natureza, pela medicina, pela engenharia, pela política, pela economia e, evidentemente, pelas manifestações artísticas. Na concepção de sua obra *Fausto*, Goethe lera diversos manuscritos e publicações sobre a personagem lendária, que teria vivido em feudos germânicos por volta do século XVI.

Goethe iniciou a elaboração de *Fausto* em 1769, a qual findou mais de sessenta anos depois. O longo período entre o início da obra e seu término foi marcado por diversas interrupções, seja por motivos profissionais (Goethe chegou a exercer a profissão de advogado e assumiu cargo administrativo na corte de Weimar), seja por conflitos pessoais, viagens e especialmente devido às mudanças pelas quais passava a estrutura feudal em que vivia. Na cultura o Iluminismo trazia novas concepções de busca da realidade, de contato com Deus e com a natureza, de expressão dos sentimentos.

A Ilustração assim como a Revolução Francesa, que concebiam o indivíduo como auto-suficiente e dotado da faculdade da razão, e o Utilitarismo da Inglaterra da Revolução Industrial, que acentuou a colocação da razão a serviço dos interesses dos indivíduos, são perspectivas presentes na tragédia *Fausto*. A concepção moderna de indivíduo, contaminada pela visão romântica de hiper-individualização, também se encontra aqui representada.

O drama *Fausto* apresenta elementos universais. No trânsito entre o Céu e a Terra, explorando aspectos reais e mitológicos e a subjetividade humana, Goethe aborda questões que podem ser profundamente discutidas pela filosofia, pela sociologia, pela psicologia, pela religião ou por um complexo debate de idéias que são levantadas ao longo da tragédia.

O *Prólogo no Teatro* foi escrito, segundo relatos encontrados no diário de Goethe, entre 1798 e 1800 – na mesma época em que foi escrito o *Prólogo no Céu* e outras lacunas que restavam na *Primeira Parte* de *Fausto*.

A expressão de insatisfação perante o estado moral das coisas, a distância entre o conhecimento abstrato acumulado e as necessidades da existência humana, assim como a uniformidade do

comportamento social e a particularidade dos anseios individuais são características da personagem *Fausto* de Goethe – e também podem ser identificados no *Prólogo no Teatro*. O objetivo deste ensaio é identificar estes pontos de contato e relacioná-los à prática social num contexto atualizado.

No *Prólogo no Teatro*, há um conflito entre os anseios de um poeta, que busca a essência da representação dos sentimentos e repudia a aclamação das massas; e a visão do ator e do diretor, que desejam justamente suprir as necessidades da massa – promover uma representação atraente ao público.

Ao conceber *Fausto*, Goethe estava familiarizado com o esquema de representação teatral e teve acesso aos trabalhos de Lessing, que propunha novas concepções de organização e de representação teatral. Em *Fausto*, Goethe apresenta um novo olhar em direção à natureza e, embora apresente questões religiosas, não prioriza a dicotomia bem *versus* mal. O *Prólogo no Teatro* pode ser lido como uma crítica à própria concepção de teatro vigente na época, se considerarmos o repúdio que o poeta (*Dichter*) demonstra em relação à produção de modelos repetitivos com o único objetivo de entreter a massa.

Entretanto, deixamos de lado o viés biográfico do autor e o contexto histórico de sua época e voltamos nossa atenção para a sociologia moderna. O *Prólogo no Teatro* será analisado neste ensaio sob a luz de aspectos sociológicos da representação cotidiana.

O drama na realidade social

A abordagem sociológica da representação no texto teatral merece antes uma reflexão sobre a função do teatro (ou de outras formas de representação) e da prática social. A este respeito, buscamos teorias que abordam as duas formas de representação.

É bastante revelador que a palavra teoria provenha da mesma raiz grega que a palavra teatro (*theoria, theatrum*). Uma comédia ou tragédia, segundo Nisbet (EUA, 1976), nada mais é que uma investigação da realidade, não menos uma destilação de percepções e experiências que uma hipótese ou teoria que leve em consideração a incidência variável de assassinatos ou casamentos, por exemplo. Para demonstrá-lo, lembra o famoso monólogo do personagem Jacques em *As you like it* de William Shakespeare, em que este alcançava um nível de compreensão sobre os papéis sociais apenas tardiamente explicitado pelos sociólogos contemporâneos:

O mundo todo é um palco. Todos os homens e mulheres são atores e nada mais. Cada qual cumpre suas entradas e saídas, e desempenham diversos papéis durante os sete anos da existência. Primeiro é a criança que berra e baba nos braços da babá. Depois é o menino chorão que se arrasta como um caracol e faz manha para não ir à escola. Depois é o amante cheio de suspiros que faz baladas tristíssimas para cantar as sobancelhas da amada. Depois é o soldado com seus estranhos juramentos, barbado feito um bicho, espada pronta a perseguir a glória, mesmo entre a fala em fogo dos canhões. Depois é o juiz de pança ilustre, olhos severos, barba *comme il faut*, a boca plena de palavras sábias e outras banalidades de ocasião. No sexto ato troca o figurino pelos chinelos de Pantaleão, os óculos plantados no nariz [...] as calças do passado, assim, bufantes, porque já não há carne como dantes, e a voz tonitruante de outros dias se muda num falsete de criança. E enfim começa a cena derradeira, como arremate dessa estranha história, que finda no completo esquecimento, sem olhos, sem memória, sem mais nada. (Ato II, Cena VI)

Após concluir que a afinidade entre a Sociologia e a Arte é que ambas se dedicam a compreender a realidade (no sentido weberiano), ou seja, uma compreensão que entra no reino dos sentimentos, motivações e do espírito, Nisbet afirma que não podemos deixar de lado o fato de

que elas criam formas diferenciadas de representar essa realidade, criam espécies de representação ordenada.

Schechner (EUA, 1988) define *performance* como comportamento restaurado (*restored behavior*), enquanto qualidade da mesma que não envolve a apresentação de habilidades, mas que tem a ver com o distanciamento entre o *self* e o comportamento social, semelhante ao que se estabelece entre o ator e o papel que ele desempenha no palco. O distanciamento cria a virtude de os atos poderem ser repetíveis ou restauráveis de formas e em versões variadas. Entre essas, Schechner lista shamanismo, exorcismo, transe, ritual, dança e teatro convencionais, ritos de iniciação, dramas sociais, psicanálise e outras terapias. Essas várias versões consistem em *performances* porque criam realidades que existem num plano diferenciado em relação à vida cotidiana, mesmo que dela se nutram.

Os mais antigos teóricos gregos eram chamados de *theoria*, termo que se referia (a) a um enviado escolhido para consultar um oráculo; (b) ao corpo de embaixadores delegados do Estado a festividades e jogos; (c) aos espectadores das apresentações teatrais públicas e aos viajantes estudiosos das culturas. Quando um *theoria* visitava um oráculo, buscava, na verdade, uma comunicação divina e uma interpretação da mensagem recebida. Assim, consultas a oráculos, festividades e jogos constituíam-se em *performances* consideradas significativas por serem reveladoras de um tipo de verdade.

A verdade buscada era a *aletheia*, escondida da visão mais acessível àqueles que adotassem a atitude de um sábio, vidente ou *theoria*. Para os gregos, as questões humanas podiam ser concebidas como resultados da ação. Uma teoria do humano é uma *theoria* da ação. Como os filósofos gregos sabiam, uma reificação dessa ação por meio da repetição e textualização é encontrada no drama (dramaturgia). Drama, cujo equivalente grego *dran* significava "atuar", é uma imitação ou *mimesis* de uma ação comum. Mais ainda, o drama (teatro), ao proporcionar a oportunidade para uma audiência (*theoria*) descobrir as verdades encobertas (*aletheia*) que ele reifica e universaliza, é a ciência social primordial. No drama representa-se ou interpreta-se as inter-relações humanas, e essa representação ou interpretação são fundamentais para quaisquer das ciências sociais (Perinbanayagan, 1985).

As *performances* dramáticas, tipicamente, comunicam seus significados mediante a palavra e que as ciências do humano são, em larga escala, estudos das locuções "performativas". Os que teorizam neste campo devem proceder como os *theoria* gregos ou como o público de um drama teatral. A realidade social é percebida teatralmente, ou, posto de outra forma, *a realidade é drama, a vida é teatro e o mundo social é inerentemente dramático*.

A abordagem dramatúrgica tem raízes profundas na Psicologia e Sociologia modernas, destacando os trabalhos de Freud, Mead e Goffman: o teatro do inconsciente, o teatro da mente consciente e o teatro da representação do eu, respectivamente. Se em Freud e em Mead a mente é concebida como o local onde os dramas acontecem, precedendo ou causando a ação, *em Goffman as ações do cotidiano são concebidas como o proscênio a partir do qual as pessoas poderão desmascarar a identidade que foi forjada nos bastidores, escondido do público*.

Goffman, (EUA, 1959) apresenta em seu trabalho *A representação do eu na vida cotidiana* uma reversão nesse tipo de pensamento. Goffman, que foi o sociólogo que mais se utilizou da metáfora teatral para explicar os processos de interação humana, transferiu o teatro da *performance* para fora da mente humana e para dentro dos espaços públicos.

Em Goffman, o relacionamento humano assume a qualidade de uma máscara. Cada pessoa, assim, se veste de uma *persona*, e essa *persona*, por sua vez, deve revelar um eu apropriado para

cada ocasião e, ao mesmo tempo, esconder um *self* que, se revelado, poderia inibir, embaraçar ou distorcer o seu propósito. Segundo o autor, todo ser humano é ciente dessa personificação, mas, de qualquer forma, a meta última dos dramas naturalistas representados no teatro da vida é desvendar o drama escondido, e os atores reais, no teatro secreto da mente.

Nos dramas goffmanianos da vida, os indivíduos não são apenas o público dos outros, mas devem também atuar, dirigir e criticar. Em suma, sua dramaturgia enfoca a realidade social como um teatro de *performances* disponível para estudo pelos cientistas sociais e pelos próprios atores sociais. E sugere que a consciência da vida como teatro é uma característica empírica e problemática da própria perspectiva do ator social. Note-se, então, que quando as pessoas experienciam uma suspensão de sua crença no naturalismo ou autenticidade da *performance* que representam para os outros, elas adotam uma abordagem fenomenológica do fundamento dramático da existência humana.

Um exemplo brasileiro e atual de aplicação dos conceitos da sociologia é o estudo teórico da comunidade chamada Vale do Amanhecer, em Brasília, de onde se pode extrair características da modernidade. Tais conceitos referem-se à perda de referencial da grande parte da população em Brasília, cujo povoamento por indivíduos envolveu ruptura dos mesmos com sua própria história de vida, levando-os ao desencaixe de tais estruturas antes necessárias e agora, inatingíveis. A reconstrução da identidade e o equilíbrio da personalidade humana através da reflexividade podem fazer com que tais indivíduos retomem sua inclusão, ou melhor, reencaixe, obtido através de práticas da dita seita do Vale do Amanhecer, com suas possibilidades de progresso e ascensão em títulos e hierarquias, onde esses indivíduos, antes sem um referencial, sentem-se novamente parte de uma classe.

Desta forma, diariamente os indivíduos são confrontados com novas situações de desencaixe e reencaixe, tendo que lidar com suas identidades e com os outros indivíduos de sua relação, de forma a afirmar sua individualidade, e tendo também que lidar com as tentativas de “abertura” de modelos rígidos que possam facilitar tal afirmação, ainda que tais tentativas nem sempre coincidam com os anseios da sociedade.

Abordagem sociológica do *Prólogo no Teatro* – a representação segundo Goffman

A teoria da representação de Goffman, detalhadamente exposta no livro *A representação do eu na vida cotidiana*, será agora com maior profundidade estudada e paralelamente aplicada à análise do *Prólogo no Teatro*, o primeiro dos dois prólogos de *Fausto*, obra clássica de Goethe

Os conceitos de “desencaixe” e “reencaixe” sociais, muito estudados nas relações sociais do mundo capitalista, podem ser extrapolados para o momento histórico de ruptura do modelo político-social da Idade Média. A Alemanha, na segunda metade do século XVIII, assistiu à Revolução Francesa, à Revolução Industrial e ao *boom* de manifestações culturais impulsionadas pelo Iluminismo em alguns países da Europa. Paralelamente, os feudos alemães esboçavam o rompimento com o modo de vida feudal. Nesta transição histórica, os nobres que tiveram acesso às transformações ocorridas em outras nações européias, em especial na Itália, na França e na Grã-Bretanha, vivenciaram o “desencaixe social”. Especialmente os artistas do século XVIII iniciaram uma busca pelo “reencaixe” do indivíduo frente às transformações políticas, econômicas e sociais impulsionadas pela ascensão da burguesia e pelas idéias do Iluminismo.

A abordagem do “desencaixe” e “reencaixe” é complementada pela teoria da representação, que estabelece o comportamento social como contínuo exercício de interpretação individual ou coletiva. Um indivíduo, ao chegar à presença de outros, desperta curiosidades diversas a seu respeito, cujas respostas são procuradas através dos veículos de indícios. Num contato com esse

novo indivíduo, nem sempre este é capaz de expressar-se verdadeiramente, de acordo com as conveniências impostas. A expressão que ele transmite relaciona-se à comunicação através de símbolos. A expressão que ele emite relaciona-se a atitudes interpretadas como informações. A fraude e a dissimulação são, respectivamente, quebras da veracidade destes dois tipos de expressão. A expressividade do indivíduo (*do ator*) será determinada pelas suas intenções em relação às demais pessoas que o observam. O ator pode modular sua expressividade, obtendo a resposta desejada da platéia. Entretanto, essa expressão não é necessariamente intencional e pode ser influenciada por conveniências. O observador está sempre em vantagem em relação ao ator, cabendo a ele julgar suas observações. À medida que se avançam os encontros entre ator e platéia, o ator pode alterar sua linha de ação na sua expressão de acordo com a resposta da platéia.

Um indivíduo que expressa determinadas características sociais e morais tende a ser tratado de forma adequada e tende a ser o que pretende ser. O indivíduo usa táticas defensoras para defender suas próprias projeções, usa práticas protetoras ou diplomacia para salvaguardar a situação projetada por outro.

As semelhanças entre a representação teatral e a representação social explicam o fascínio (ou catarse) do público ao assistir a representações teatrais de situações que poderiam ou foram vividas por ele mesmo – a mimesis se dá, pelo que ela representa na realidade social do espectador. Salvo raras exceções quando se trata de público culturalmente bem esclarecido, a arte é interpretada pelo público sob o véis da verossimilhança. Em *Fausto*, o diretor e o ator têm como foco de seu trabalho atingir este ponto de contato com o público, tornando a representação o mais familiar e acessível possível em nível de compreensão ao espectador:

Lustige Person

(...)

Wer sich behaglich mitzuteilen weiss,
Den wird des Volkes Laune nicht erbittern;
Er wünscht sich ein grössen Kreis,
Um ihn gewisser zu erschüttern.
Drum sied nur brav und zeigt euch musterhaft,
Lasst Phantasie mit allen ihren Chören,
Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft,
Doch, merk euch wohl! Nicht ohne Narrheit hören!

Nestes versos, o ator se mostra familiarizado com as expressões que o público quer ver e com as emoções que o público quer sentir. Paixão, loucura, riso, choro e outros eventos igualmente contrastantes entre si, são emoções inerentes ao indivíduo que se quer projetar no ator.

Direktor

Besonders aber lasst genug geschehn!
Man kommt zu schau'n, man will am liebsten sehn.
Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
So dass die Menge staunend gaufen kann,
Da habt Ihr in der Breitegleich gewonnen,
Ihr seid ein vielgelibter Mann.
Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen,
Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen,
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.

O diretor, nestes versos, prosseguindo com a tentativa de convencer o poeta a compor um drama para ser encenado, reforça a expectativa e a necessidade da platéia de ver suas emoções representadas no teatro. Apenas quando isso acontece, o poeta é venerado como ídolo.

No diálogo travado entre o diretor, o ator e o poeta, verifica-se que o poeta não se encaixa no modelo de dramaturgia vigente, no qual a aceitação/identificação do público é a “mola mestra” ou a verdadeira motivação para que o drama seja representada. Quanto a esse esquema de “traição” do modelo de representação, teorizamos no parágrafo a seguir.

No esquema de representação, uma informação destrutiva caracteriza-se por desacreditar, romper ou tornar inútil a impressão que ela estimula. O controle da informação é essencial para uma representação. Uma equipe deve ser capaz de zelar pelos seus segredos. Os segredos podem ser indevassáveis, ou seja, fatos conhecidos pela equipe, que os escondem, intransmissíveis para o público. Estes fatos decisivos não são abertamente admitidos. Há também os segredos estratégicos, que fazem parte das intenções e capacidades de uma equipe que está oculta à platéia para evitar que o público se adapte a situação que a equipe planeja executar. Há segredos íntimos, cuja posse marca o indivíduo como membro de um grupo e contribui para que este se sinta “por dentro”. Nos segredos depositados em confiança, o possuidor é obrigado a guardar por causa de sua relação com a equipe a qual o segredo se refere. O segredo livre é o segredo de outra pessoa possuído por alguém, que poderia revelá-lo sem desacreditar sua imagem.

No *Prólogo no Teatro*, o ator e o diretor, conscientes da informação de que o espetáculo deve agradar à massa, cobram do poeta a produção do texto, como se este pudesse ser produzido em série. O poeta, entretanto, sente-se tentado a “trair” este “segredo de confiança” e não mais produzir textos para “a massa”. O poeta, embora comprometido com a equipe que constitui o teatro através do “segredo estratégico” de que deve produzir um drama aceitável à massa, repudia a idolatria que este esquema teatral proporciona, como mostra o fragmento a seguir:

Dichter

O sprich mir nicht Von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick uns der Geist entflieht.
Verhülle mir das wogende Gedränge,
Das wieder Willen uns zum Strudel zieht. (...)
Ihr fühlet nicht, wie schlecht ein solches Handwerk sei!
Wie wenig das denn echten Künstler zieme! (...)

Voltando para a abordagem sociológica da representação, poderíamos classificar o poeta como “delator”. O “delator” finge para os atores que faz parte da equipe e trai o espetáculo à platéia. Os delatores traidores ou vira-casacas são os que entram no grupo com boas intenções e corrompem-se após sua entrada na equipe; os espíões são os delatores que sempre tiveram intenção de traição. É bem provável que o poeta seja um “delator vira-casaca”, ou seja, seu modelo de drama de grande sucesso não satisfaz mais a ele próprio – o poeta busca novos modelos ou um modelo que se adeque às suas aspirações poéticas.

Segundo Goffman, o “protetor do público” é aquele que assiste ao espetáculo com maior rigor ético. O “intermediário” reconhece segredos de ambos os lados, revela-os deixando a impressão de que é leal a cada um dos grupos envolvidos. Pode ser muito importante para unir equipes altamente hostis num interesse comum. O ator e o diretor, no *Prólogo do Céu*, atuam como “intermediários”, pois desejam conciliar os anseios da platéia com o talento artístico do poeta. Poderíamos, em outra interpretação, classificá-los como “defensores da platéia”, uma vez que a tentativa de persuasão realizada pelo diretor e pelo ator em relação ao poeta para que este escrevesse logo o drama se baseia exclusivamente no objetivo de agradar ao público, como mostram as passagens anteriormente destacadas.

Em alguns *status* sociais, a dramatização social transcorre naturalmente. Em muitos casos, a dramatização social de um trabalho é problemática, decorrente da falta de planejamento para que suas ações sejam interpretadas convenientemente. Os indivíduos com essa dificuldade encontram-se diante do dilema expressão versus ação. Este dilema é claramente notável no

comportamento do poeta (*Dichter*), que, se trair a expectativa dos demais membros da equipe (diretor e poeta) e da platéia, põe em risco a representação e, conseqüentemente, frustra a equipe.

Na representação social, o indivíduo esconde não apenas prazeres e poupanças impróprias, como também a intenção de obter lucro, correção de enganos antes da representação (como os erros médicos enterrados); detalhes minuciosos de um produto apresentado a um cliente; execução de tarefas “sujas” que determinem o sucesso da representação, sem, contudo, serem reveladas aos observadores; sacrifício privado de outros indivíduos.

Este “sacrifício privado” é temido pelo poeta (*Dichter*), que considera “sujas” as tarefas que exigem um contato direto com a massa – trabalho este realizado pelo ator e pelo diretor. Para o poeta, a concepção de uma obra sensível e inovadora é a essência do trabalho e seu único objetivo, embora esteja ele comprometido com o teatro e, conseqüentemente, com a platéia que tanto repudia.

Dicter

Geh hin und such dir einen andern Knecht!
Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
Um deinetwillen ferventlich verscherzen!
Wodurch bewegt er aslle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element? (...)

Este discurso tem por finalidade trazer para o poeta todo o mérito artístico. Cabe ao poeta conceber o texto com o qual o diretor e o ator trabalharão para representar – representação esta vista pelo poeta como “trabalho sujo”, já que atrai e satisfaz à massa. O poeta ocupa, neste contexto, uma função de extrema responsabilidade no grupo por dois motivos essenciais: primeiro por ser ele o redator do produto - o texto dramático; e segundo porque somente ele possui o dom ou a sensibilidade necessária para redigir um texto com expressividade e sensibilidade ímpares. É este segundo aspecto – o “dom da natureza”, segundo o poeta – sua grande virtude, seu grande mérito.

No *Prólogo no Teatro*, diante da argumentação apresentada pelo poeta, o ator revela que o público não se sensibiliza mais pelo seu lirismo da obra, mas deseja apenas se divertir. Diante desta informação, o poeta reage invocando a sua juventude – tempo em que o lirismo de sua obra era pungente.

Considerações finais

Os seres humanos aprendem essencialmente através da experiência, afinal de contas, e a experiência humana mais profunda talvez se realize no teatro. Tanto naquele teatro apresentado num palco como naquele apenas dramatizado no cotidiano da vida social, mas, sobretudo, no processo de circulação e oscilação de sua mútua e incessante transformação. *Um drama social, quando mostrado num palco (teatralizado) com intenções outras que o mero divertimento — embora este seja sempre um de seus objetivos —, é um metacomentário, explícito ou implícito, espirituoso ou não, sobre as grandes questões sociais do contexto em que é realizado.* A análise sociológica do *Prólogo no Teatro*, acrescida ao conhecimento de alguns detalhes sobre a longa concepção de *Fausto* por Goethe, comprova tal teoria e nos leva a ler o clássico com os olhos do poeta – e não lê-lo com o olhar ingênuo de um espectador de melodramas verossímeis externamente. A verossimilhança interna de *Fausto*, sua trajetória, sua suposta antítese bem *versus* mal, podem ser melhor compreendidas se não perdermos de vista os metacomentários sobre a busca incessante do homem pelo conhecimento, sobre a sua interação com a natureza e

com os outros homens, sobre a sua religiosidade e sobre uma série de outros metacomentários que podem ser detectados na obra – assunto para centenas de outros trabalhos que já foram elaborados e que ainda serão concebidos.

Muito à frente de seu tempo, Goethe pesou analiticamente nas transformações políticas, sociais e culturais que presenciou e transpôs suas reflexões em suas obras. A abordagem sociológica atualizada de um pequeno trecho de sua obra-prima universal, *Fausto*, indica que suas idéias estavam já direcionadas às transformações sociológicas em curso. Goethe se mostra por trás do poeta (*Dichter*) de maneira saudosista em relação à juventude passada, mas não se nega a cumprir o desafio de conceber a tragédia, sua grande obra-prima.

Referências bibliográficas

DOMINGOS, José Maurício. *Sociologia e Modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo, Ed. 34, 2004.

GOFFMAN, N.B. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1996.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C.. *Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica*. São Paulo: Rev. bras. Ci. Soc., v. 13, n. 37, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 Ago 2006. doi: 10.1590/S0102-69091998000200005.