

José Luiz Coelho Rangel Junior

**Educação Estética nos *Anos de aprendizado
de Wilhelm Meister***

MONOGRAFIA

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2015

José Luiz Coelho Rangel Junior

**Educação Estética nos *Anos de aprendizado de Wilhelm
Meister***

Monografia

Departamento de História

Orientador: Henrique Estrada Rodrigues (História - PUC-Rio)

Leitor Crítico: Naiara dos Santos Damas Ribeiro (História - UFJF)

Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2015

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha linda esposa, Danielle. Ela é a minha inspiração e a maior responsável por eu ter encontrado na História uma carreira na qual, mesmo ainda como estudante, tenho me realizado enormemente. Nunca deixou de acreditar nos meus sonhos e sem ela jamais teria realizado a décima parte deles. Também devo a ela todo o meu agradecimento por não ter me deixado sozinho nos momentos em que precisei me dedicar a escrita deste trabalho, o que seria algo insuportável, devido ao completo isolamento que este tipo de atividade nos proporciona. É um privilégio dividir, com uma pessoa tão maravilhosa, a minha vida e os cuidados dos dois meninos mais fantásticos que já conheci, nossos filhos e meus melhores amigos, Gabriel e Bernardo.

Nesta dedicatória não posso deixar de celebrar e reconhecer a importância na minha vida de duas figuras mais do que queridas e amadas: meu avô, Raimundo Nonato de Almeida (*in memoriam*), que certamente estaria muito feliz em ver mais esta etapa de minha vida se completando, e minha vó, Diva, com quem tenho a alegria de poder dividir este momento.

Por último, e igualmente importante, dedico este trabalho aos meus pais, José Luiz e Angélica, por terem estado ao meu lado durante toda minha jornada na graduação. Os dois sempre acreditaram em mim e prestaram todo o suporte que se fez necessário nestes anos. Sou eternamente grato a eles pelo tanto que se esforçaram e doaram de suas vidas em prol de seus filhos.

Agradecimentos

Embora pareça óbvio, em se tratando de uma monografia, devo ressaltar, em primeiro lugar, minha total consciência de que apenas reuni e organizei, de forma que fizesse algum sentido para mim, um conjunto de ideias que me permitiram construir o argumento final deste trabalho. Trata-se de um debate já amplamente desenvolvido por mais de duzentos anos de recepção de uma obra específica de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, com diferentes enfoques e a partir de diferentes contextos históricos. Por isso reforço que o compromisso deste trabalho é apresentar todas as fontes que puderam ser acessadas, nos dois anos em que participei do PIBIC, sob a orientação do professor Henrique Estrada Rodrigues, sem furtar a nenhum autor o devido reconhecimento pela orientação deste estudo.

Por isso, gostaria de começar agradecendo ao CNPq pela oportunidade de participar por dois anos seguidos do Programa de Iniciação Científica, na PUC-Rio. Neste período pude entrar em contato com diversas obras e estudos sobre o assunto de minha pesquisa. Devo agradecer, também, a alguns professores e pesquisadores cujas obras foram de imensa importância para a realização deste trabalho, mesmo que os tenha conhecido apenas pelo contato com seus trabalhos. Agradeço, portanto, a Marco Aurélio Werle, cuja palestra sobre Herder, no Departamento de Filosofia da PUC-Rio, em 2015, foi essencial para minha compreensão sobre a obra deste autor alemão, bem como, pelo livro de sua autoria, *A aparência sensível da ideia*; a Marcus Vinicius Mazzari, por sua vasta obra sobre Romance de Formação e artigos tão relevantes como seu *Prefácio* ao romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*; a Wilma Patrícia Maas, por seu livro *O Cânone Mínimo*, que me ajudou a ter um panorama histórico da recepção de *Os anos de aprendizado*. E, finalmente, gostaria de agradecer especialmente a Pedro Sússekind, cuja obra *Shakespeare o gênio original* foi central para a escolha do meu tema de pesquisa e para o desenvolvimento deste

trabalho, bem como, suas traduções e comentários aos textos de Goethe sobre literatura e Shakespeare.

Também gostaria de fazer um agradecimento especial a meus mestres, que tanto se dedicaram a me ajudar e orientar, durante esta minha jornada de graduação em História. O primeiro deles, e grande responsável pela execução deste trabalho, meu orientador por 2 anos de PIBIC, professor Henrique Estrada Rodrigues. Foi um privilégio acompanhar seus cursos e grupos de estudo, por três anos seguidos, ou seja, por quase toda minha trajetória dentro da Universidade. Também agradeço ao professor Leonardo Berenger, do Departamento de Letras da PUC-Rio, por seus três cursos sobre William Shakespeare, oferecidos pelo CCE, e por ter disponibilizado tanto de seu tempo em excelentes conversas, e trocas de emails, sobre meu trabalho de pesquisa e nosso querido dramaturgo. Agradeço ao professor Luiz Camillo Osório, pela oportunidade ímpar de aprender sobre Estética, no curso oferecido pelo Departamento de Filosofia da PUC-Rio, no primeiro semestre de 2015. E, finalmente, não posso deixar de citar professores tão importantes em minha trajetória discente, no Departamento de História da PUC-Rio. Este é o caso do professor Marcos Veneu, com quem tive a honra de estudar por 5 semestres, em diferentes cursos, todos igualmente marcantes para minha formação, bem como os professores Maurício Parada, Flávia Eyller, Ricardo Benzaquen e Ilmar Rohloff de Mattos que, mesmo numa única oportunidade de desfrutar de seus cursos, deixaram em mim uma grande impressão por suas excelentes aulas.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo estudar o debate Estético-filosófico, presente no meio letrado germânico, na virada do século XVIII, e a recepção alemã de Shakespeare a partir da leitura do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, escrito por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e publicado em duas partes entre 1795 e 1796. Obra que começou a ser escrita em 1777 e levou quase vinte anos para chegar a sua forma final. Os últimos anos que antecederam a publicação do romance foram os mais produtivos para o autor alemão, pois, justamente neste período, contou com a contribuição de seu amigo Friedrich Schiller (1759-1805). Os dois autores são considerados os principais representantes do *Sturm und Drang* – movimento literário pré-romântico tipicamente alemão –, normalmente traduzido para o português como *Tempestade e Ímpeto*. Apesar de terem se conhecido, eventualmente, em 1788, foi somente em 1794 que começaram a desenvolver laços mais estreitos de amizade. A relação entre os dois amigos ficou documentada numa série de correspondências, trocadas entre 1794 e 1803. Nestas cartas, pode-se observar o próprio desenvolvimento do romance em destaque, cujos comentários de Schiller foram, em larga medida, tomados por Goethe na produção de seu texto definitivo.

Palavras-chaves

Goethe, Shakespeare, Educação Estética, História e Literatura, Wilhelm Meister, Hamlet.

Sumário

1. Introdução

2. A recepção de Shakespeare na Alemanha setecentista

3. A Concepção de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*

4. Shakespeare e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*

5. Conclusão

6. Bibliografia

[...] *Shakespeare fala ao nosso sentido interior; por meio deste anima-se de imediato o mundo de formas da imaginação, criando um efeito de plenitude, do qual não sabemos dar nenhuma satisfação, pois aqui se encontra o fundamento daquela ilusão de que tudo se passa diante de nossos olhos. Todavia, quando se consideram as peças de Shakespeare com exatidão, elas contêm muito menos ação sensível do que palavra espiritual. Ela deixa acontecer o que é fácil de imaginar, o que é melhor imaginado do que visto.*

(GOETHE, J. W. Shakespeare e o sem fim, in: Escritos sobre literatura. organização e tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 38).

[...]

*Imaginal, portanto, que, reunidos,
contemplais no interior deste recinto
dois possantes impérios, cujas fronte
confiantes e altivas, separadas
se encontram pelo oceano estreito e inçado
de perigos. Supri com o pensamento
nossas imperfeições. Cortai cada homem
em mil partes e, assim, formai exércitos
imaginários. Quando vos falarmos
em cavalos, pensai que à vista os tendes
e que eles as altivas ferraduras
na terra branda imprimem, pois são vossos
pensamentos que a nossos reis, agora,
hão de vestir, levando-os para todos
os lados, dando saltos pelo tempo,
concentrando numa hora de relógio
fatos que demandaram muitos anos.
Porque nos saia bem todo esse agouro,
permiti que eu vos sirva ora de coro
e vos impetre paciência expressa
para julgardes esta nossa peça.*

(Coro no prólogo da peça Henrique V, de William Shakespeare, na tradução de Carlos Alberto Nunes)

Introdução

A análise do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que busco fazer neste trabalho de monografia, se orienta por duas vertentes. A primeira é de cunho histórico cujos desdobramentos serão apresentados, em parte, no primeiro capítulo. Nesta parte pretendo analisar a recepção de Shakespeare na Alemanha oitocentista. Em seguida, desejo trabalhar o lugar do romance dentro da obra do autor, sua gestação, bem como a constituição do romance de formação, que irei explorar no segundo capítulo desta monografia. A terceira vertente é uma análise crítica acerca do tratamento estético dado pelo autor ao romance em questão, o que de forma alguma pode-se chamar de uma crítica literária, uma vez que, acredito, não seja a pretensão deste trabalho. Além disso, este não seria o objetivo de um trabalho de conclusão de curso em graduação, visto que não seria capaz de, em dois anos (tempo a que me dediquei ao tema), cobrir a décima parte do que já se produziu, em tantas línguas, sobre este romance específico de Goethe.

Como recorte específico, pretendo demonstrar, neste trabalho, como a obra de William Shakespeare (1564-1616) foi de importância vital para a formação do teatro e da literatura de língua germânica, especialmente, a partir do século XVIII. Neste período são feitas as primeiras traduções das peças do bardo para o alemão. Após a segunda metade do século, a recepção do dramaturgo ganha ainda mais força na cena letrada alemã. É neste período que vêm a lume obras que, em grande medida, fazem referência ao bardo como *A Dramaturgia de Hamburgo* (1769) e *Shakespeare* (1773), de Gotthold E. Lessing (1729-1781) e Johann G. Herder (1744-1803), respectivamente. Um grande exemplo do impacto exercido por Shakespeare na Alemanha setecentista é a obra de Goethe, em especial no que se refere à sua produção de juventude. Dentre todas as obras do autor alemão, a que mais faz referência ao dramaturgo é, sem dúvida, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-6). No entanto, pode-se encontrar menção ao poeta inglês em muitos de seus escritos anteriores ao romance. O exemplo mais claro é *Para o dia de Shakespeare*, de 1771, texto em que o jovem autor, com apenas 22 anos,

celebra a genialidade do bardo. Outra referência do mesmo ano é *Götz von Berlichingen*, drama que se passa na Idade Média germânica, inspirado nos moldes das peças históricas do dramaturgo inglês, e composto sob o incentivo de Herder.

Portanto, Shakespeare não só é importante para Goethe, como, de fato, sua presença é central em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. No livro V do romance, em que há a encenação da peça *Hamlet*, esta centralidade é profundamente sentida. Mas não somente pela encenação, em si, ou pelo tema trágico, apenas: Goethe escreve diversos diálogos, ao longo deste capítulo, que podem ser tomados como textos de crítica teatral e literária. Esta marca, como espero demonstrar no terceiro capítulo, também pode ser encontrada no dramaturgo inglês. E não é apenas a crítica literária que marca o uso de uma metalinguagem dentro do romance, Goethe também escreve, em outras partes do livro, diálogos sobre filosofia e sobre crítica de arte. Esta marca ressalta na obra um certo grau do que se chamaria, mais tarde, de drama filosófico – cujo expoente principal nas letras alemãs é o próprio Goethe. Dado que o autor alemão reserva um livro inteiro de seu romance para estabelecer uma espécie de crítica literária e teatral – bem como uma interpretação sobre como Shakespeare deveria ser encenado nos palcos alemães –, considero importante dedicar certo espaço neste estudo para revisar um dos temas centrais para análise que se pretende fazer do romance, a saber: a recepção alemã da obra de Shakespeare, na época de Goethe.

Cabe ressaltar que Goethe – ao lado de Schlegel – é um dos autores, da virada do século XVIII para o XIX, mais lembrados pela crítica shakespeariana. Tanto um como o outro estão inseridos num contexto de grande efervescência da recepção shakespeariana na Alemanha. O primeiro se integra ao contexto histórico do pré-romantismo alemão, expresso pelo movimento conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), e mais tarde ao que ficou conhecido como Classicismo de Weimar. O segundo, cuja obra não será analisada neste trabalho, pertence ao contexto histórico do Romantismo alemão, do século XIX. De fundamental importância para o pré-romantismo alemão, bem como para Goethe, são as obras de dois autores já citados anteriormente: Lessing e Herder.

Desta forma dedico o primeiro capítulo desta monografia para analisar alguns escritos que contribuíram para a grande valorização de Shakespeare junto aos integrantes do pré-romantismo alemão. Em seguida, faço um breve relato sobre a gestação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, bem como sobre a participação direta de Schiller na preparação da versão final da obra. Por fim, busco analisar passagens do romance em que Goethe faz uso da figura de Shakespeare e sua obra dentro da trajetória de formação pessoal do jovem Wilhelm Meister. Neste terceiro e último capítulo, trato da matéria central de meus dois anos de pesquisa no PIBIC, qual seja, a função pedagógica desempenhada pelo teatro, dentro desta obra específica de Goethe – animado, primordialmente, pelo gênio de Shakespeare –, na educação e formação do personagem central do romance ora analisado.

2

A recepção de Shakespeare na Alemanha setecentista

Os precedentes ingleses

A história da recepção de Shakespeare em sua própria terra natal, em larga medida, se relaciona com a criação de uma identidade nacional do povo inglês¹. Isto porque muito do que se sabe sobre o bardo deve-se aos escritos de críticos e compiladores de sua obra, da segunda metade do século XVII e primeira metade do XVIII, em que pese o teatro inglês ter sido interdito pelos puritanos, entre 1640 e 1660, no período do protetorado de Oliver Cromwell. É somente a partir de 1660 que as encenações de peças de Shakespeare retornam aos palcos ingleses. Também é a primeira vez, desde 1632 – quando o Segundo Folio foi publicado –, que suas obras completas são compiladas e editadas². Segundo Michael Dobson, muitas das concepções que temos sobre as peças do poeta inglês são tributárias do Iluminismo e não da Renascença. Neste período é que a obra de Shakespeare passa a ser estudada sistematicamente por acadêmicos, cujos comentários, nas edições das peças, dão forma a um aparato crítico sobre as obras do autor.³ A partir do século XVIII, o bardo passa a ser estudado nas escolas inglesas. Sua

-
1. Para um importante estudo acerca da recepção da obra de Shakespeare e sua instrumentalização na formação da identidade nacional inglesa, ver: DOBSON, M. **The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769**. Clarendon Press, 1995. Aproveito para agradecer ao professor Leonardo Berenger, Dpto. Letras, PUC-Rio, pela indicação desta leitura.
 2. Sobre a história das publicações das obras de Shakespeare, ver: BATE, J. **Soul of the Age: a biography of the mind of William Shakespeare**. New York: Random House, 2009. Kindle Edition, disponível em: www.amazon.com. De acordo com Bates, algumas das principais edições reunindo as obras de Shakespeare foram as do poeta Ben Johnson, em 1616, uma do publicador Thomas Pavier, datada de 1619, e a mais famosa delas, conhecida como primeiro Folio de 1623. O nome folio refere-se ao tamanho da página, maior que o convencional quarto de página, cuja dimensão é proporcional a um quarto do folio. O folio era destinado apenas às publicações mais importantes daquele contexto, como a Bíblia, por exemplo. O primeiro Folio contendo as obras completas de Shakespeare foi publicado em 1623, pelos principais atores e membros da companhia teatral (the King's Men) de Shakespeare, Richard Burbage, John Hemings e Henry Condell, com auxílio do patrono da companhia, o Duque de Pembroke. Em 1632, uma segunda edição do Folio foi editada, antes do fechamento dos teatros ingleses, e somente em 1660, após a reabertura dos teatros, uma nova edição das obras completas foi publicada.
 3. Para esta contextualização sigo a introdução de Michael Dobson em seu já referido trabalho.

“redescoberta” e revalorização caminha junto com a educação e formação do povo inglês.

Um dos grandes críticos shakespearianos, neste contexto inglês, foi Samuel Johnson (1709-1784). O seu *Prefácio a Shakespeare*, publicado em outubro de 1765, na edição das *Obras* do bardo, é considerado um dos maiores ensaios sobre a crítica shakepeariana de todos os tempos. Ao colocar o crítico inglês no início de uma seleção de escritos sobre o dramaturgo, viso apenas destacar alguns pontos que contribuiram para iluminar o debate estético-filosófico, posterior, na Alemanha. Ou seja, o *Prefácio* de Johnson está na esteira de obras críticas cuja principal ênfase repousa no questionamento do racionalismo exarcebado do Iluminismo e do Classicismo francês. Outra marca de distinção da crítica johnsoniana foi ressaltar traços de universalidade da obra do bardo. Diz ele:

Shakespeare é, acima de todos os escritores, ao menos de todos os escritores modernos, o poeta da natureza, o poeta que apresenta a seus leitores um espelho fiel dos costumes da vida. Suas personagens não se alteram segundo os hábitos de lugares específicos, desconhecidos pelo resto do mundo, segundo objetos de estudo ou profissões peculiares que se manifestam apenas em poucos, ou segundo os produtos de hábitos transitórios ou opiniões temporárias: elas são a legítima prole da humanidade comum, aquelas que o mundo sempre pro verá e a observação sempre encontrará. Suas figuras agem e falam sob a influência daquelas paixões e princípios que agitam todos os espíritos e que mantêm a esfera da vida em movimento. Nas obras de outros poetas, uma personagem é quase sempre um indivíduo; nas de Shakespeare, geralmente é uma espécie.⁴

Ao falar em costumes da vida e hábitos que não se alteram, segundo diferentes lugares no espaço e no tempo, Johnson assume uma ética universal e uma ideia de natureza humana. No texto introdutório da versão em português de *Prefácio a Shakespeare*, Enid Abreu Dobránszy afirma que a “esse postulado [o de uma essência humana eterna e imutável] subjaz a afirmação da existência de uma razão essencialmente *ética*”.⁵ Isto implica numa leitura moralizante da obra do dramaturgo inglês; moral esta que Johnson não encontra em muitas peças e,

4. JOHNSON, S. **Prefácio a Shakespeare**. Tradução, estudos e notas Enid Abreu Dobránszy. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 37

5. DOBRÁNSZY, E. A. **Introdução**, in: JOHNSON, S. **Prefácio a Shakespeare**. Tradução, estudos e notas Enid Abreu Dobránszy. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 12.

por isso, sugere ser um dos “defeitos” de Shakespeare. Nas palavras do crítico inglês:

Seu primeiro defeito é aquele ao qual pode ser imputada a maioria dos males nos livros e nos homens. Ele sacrifica a virtude à conveniência, e sua preocupação em agradar é tão maior do que em instruir que ele parece escrever sem nenhum objetivo moral. De suas obras, sem dúvida, pode-se compor uma ordem de deveres sociais, pois quem raciocina com sensatez necessariamente pensa segundo princípios morais; mas seus preceitos e axiomas brotam casualmente; ele não distribui com justiça o bem e o mal nem cuida de mostrar no virtuoso a censura ao perverso; conduz seus personagens indiferentemente para o certo e o errado e no fim deles se desembaraça sem nenhum outro cuidado, deixando seus exemplos agirem ao acaso. Esse defeito a barbárie de sua época não pode justificar, pois o dever de um escritor é sempre tornar o mundo melhor, e a justiça é uma virtude independente do tempo e do lugar.⁶

Nota-se claramente que Johnson busca por uma razão moralizante na condução dos destinos dos personagens shakespearianos. Ou seja, uma razão ética e universal que deva ser premiada ou punida de acordo com uma moral adequada. Talvez, para Johnson, esta moral mais adequada pudesse ser uma moral cristã, como afirma Dobránszy.

O intuito de Johnson não me parece ser encontrar motivos de censura ao bardo para diminuí-lo ou desprestigá-lo. Ao contrário, é ver até que ponto, mesmo em seus aparentes problemas, Shakespeare é digno de elogio. Ao passo em que aponta para certos problemas, o autor se recusa a olhar apenas para um aspecto dos escritos do bardo isoladamente. Em outras palavras, Johnson defende que para se analisar a obra de Shakespeare é necessário levar em conta tanto as qualidades quanto os supostos defeitos. Ao falar dos problemas, o autor, na verdade, se torna um exímio defensor do poeta elisabetano. Mas, o que de fato o crítico pretendia com esta análise era evitar que seu elogio ao poeta pudesse se tornar algo divinatório. Como ocorrera, *a posteriori*, na crítica do século XIX, por exemplo, quando se originou a ideia de “bardolatria”.

O passo decisivo do autor é apontar para um suposto defeito em Shakespeare, gerando, com isso, o efeito contrário, o de ressaltar uma das

6. *Op. Cit.*, (p. 45).

qualidades do poeta inglês. Talvez seja este o principal ponto a ligar os escritos de Johnson aos de Lessing, Herder e Goethe. Me refiro à crítica que o primeiro faz à “desatenção [de Shakespeare] às unidades [de tempo, lugar e ação], sua transgressão daquelas leis que foram instituídas e estabelecidas pela autoridade em comum dos poetas e dos críticos”,⁷ leis que derivam de uma tradição poética apoiada em Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.). Esta tradição é representada, neste período, pelo teatro francês, em especial nas peças de Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699).

Trata-se de interpretações do texto de Aristóteles que acumulam sucessivas lentes, a exemplo da poética de Horácio (65 a.C.-8 a.C.) e de Boileau (1636-1711). Destes textos normativos retira-se uma regra principal de compromisso do drama teatral com a verossimilhança. Nas palavras do Estagirita: “[...] se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade”.⁸ A partir deste acordo de compromisso com a imitação da realidade, considerava-se, neste momento, que uma encenação teatral deveria se restringir a um determinado local, onde toda ação dramática se desse diante dos olhos dos espectadores, por um determinado período de tempo. A duração da peça, portanto, seria limitada pelo tempo necessário para se completar a ação narrada. Ou seja, para os críticos modernos, que retomam esta prescrição, não haveria como se produzir uma peça que tivesse como cenários Roma e Alexandria, por exemplo, – exatamente como ocorre na peça *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare. Esta possível confusão, sobre os lugares onde a trama se desenrola, constituía um enorme problema para a crítica moderna.

Mas, ao contrário do que acreditava a crítica francesa neoclássica, ao afirmar que Shakespeare transgredia as regras poéticas de Aristóteles – no que se refere a inexistência de uma unidade de tempo e lugar nas obras do bardo –, Johnson demonstra que Shakespeare, em seu plano geral, e, portanto, naquilo que

7. *Op. Cit.*, (p. 48).

8. ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Ed. Fund. Calouste Gulbenkian, 2011. (p. 54).

realmente importa numa peça, “obedece à exigência de Aristóteles: um começo, um meio e um fim; um evento está ligado a outro, e a conclusão surge como uma consequência natural”.⁹ Sendo assim, a noção de que o bardo transgredia as regras poéticas de Aristóteles é em larga medida fruto de um julgamento enviesado pelo qual se afirmava não haver qualquer relação entre os dramas shakespearianos e a poética normativa.

Enquanto se defendia que, perante a ausência de unidades de tempo e lugar, as obras de Shakespeare eram verdadeiras aberrações dramáticas, Johnson dá o primeiro passo em direção ao resgate de Shakespeare, pois entendia que as unidades de tempo e lugar deveriam estar necessariamente subordinadas a unidade primordial da ação. A partir disso, pode-se compreender a transgressão do poeta inglês às duas unidades secundárias de tempo e lugar. Pois ao privilegiar a ação, Shakespeare teve de inovar na sequência dramática dos acontecimentos, bem como alternar locações de modo que sua história pudesse ser efetivamente contada. Nas palavras de Johnson:

Suas histórias [de Shakespeare], não sendo nem tragédias nem comédias, não estão sujeitas a nenhuma das leis; para toda a aprovação a que têm direito nada mais se requer senão que os revezes na ação sejam preparados a fim de que possam ser entendidos, que os incidentes sejam variados e comoventes, e as personagens, coerentes, verossímeis e definidas. Não se pretende nenhuma outra unidade e, portanto, não se deve procurá-la. [...]

As unidades de tempo e lugar, não as levou em conta, e é possível que um exame dos princípios em que se apoiam diminua sua importância e lhes retire a veneração que desde os tempos de Corneille lhes foi consagrada, pela conclusão de que deram mais trabalho ao poeta do que prazer ao público.¹⁰

Johnson conclui que a aparente falta de compromisso com a poética aristotélica em Shakespeare seria justificável porque suas peças não pertenciam a nenhum dos gêneros dramáticos gregos. Para os críticos neoclássicos, especialmente os franceses e seus dramaturgos, seria impossível a plateia usar de sua imaginação.¹¹ Sendo assim, segundo a tradição, seria um erro que se

9. *Op. Cit.*, (p. 48).

10. *Op. Cit.*, (pp. 48 e 49).

11. A componente da imaginação, segundo Goethe, tão importante para as peças de Shakespeare,

encenasse, em apenas três horas, uma ação que levaria três meses para ocorrer. O autor segue criticando esta noção, simplesmente, apontando para o uso da imaginação exigido pelo drama shakespeariano. Segundo Johnson, não haveria razão para supor que os espectadores acreditem ser o palco, na verdade, um castelo, uma arena de guerra; ou os atores serem, de fato, reis, rainhas, cavaleiros e donzelas. Para ele, todos os que assistem a um espetáculo estão cientes dos limites da representação. Por isso, podem usar deste mesmo mecanismo de fantasia e ficção para imaginarem, por exemplo, o deslocamento de um rei e seu séquito por longas distâncias, num curto espaço de tempo.

Assim, pode-se concluir que a crítica de Johnson ajuda a preparar, em certa medida, a crítica alemã e em especial a de Lessing. Pois, os escritos deste último, sobre a dramaturgia de Hamburgo, encerram uma forte crítica à poética normativa francesa e suas rígidas unidades de ação, lugar e tempo.

Shakespeare e a reação ao Iluminismo

Na Alemanha, buscava-se, com o teatro, alcançar essa mesma função unificadora e identitária de seu povo, como vinha ocorrendo na Inglaterra. Esta estratégia foi usada, inicialmente, pela burguesia em busca de sua emancipação. Também representava uma reação contra um teatro essencialmente aristocrático que prezava pela manutenção do estado fragmentário da Alemanha – tanto no âmbito cultural quanto linguístico –, em seus diversos principados. Tal fenômeno burguês se expressou pela criação de companhias teatrais. A primeira delas, em Hamburgo, se deu através de um consórcio de ricos negociantes da cidade que arrendou um antigo teatro e financiou, entre 1767 e 1769, sua própria companhia teatral. O escolhido para o cargo de dramaturgo foi Lessing. Mas o já renomado autor alemão preferiu atuar como crítico e comentador.¹²

bem como para a interpretação de seu romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, será melhor explorada no terceiro capítulo deste trabalho.

12. Nesta contextualização histórica – e para o que se segue – estou acompanhando as introduções de Anatol Rosenfeld e Manuela Nunes, na edição de língua portuguesa das seguintes publicações: LESSING, G. E. **De Teatro E Literatura**. São Paulo: EPU, 1991. LESSING, G. E. **Dramaturgia De Hamburgo: Seleção Antológica**. Lisboa: Fundação Calouste

O projeto de Hamburgo durou pouco, no entanto. O interesse do público aos poucos foi caindo e junto a arrecadação da companhia. Diante da falta de retorno financeiro, cada vez mais, os financiadores do projeto foram tomando as rédeas sobre a escolha do repertório de peças. Esta interferência evidentemente não contribuiu para nenhuma melhora. No início de 1769 o teatro de Hamburgo fechou suas portas e decretou falência. Assim estava terminada a primeira tentativa de formação de um teatro nacional na Alemanha. Outras tentativas de formação de um teatro nacional foram realizadas posteriormente. Um dos exemplos mais bem sucedidos foi o Teatro de Weimar cujo diretor era Goethe. Nestes casos o financiamento era estatal, partindo, portanto, das províncias alemãs a iniciativa da constituição de seus teatros.

Mas nem tudo foi perdido. Ficaram os escritos que Lessing publicou em fascículos semanais, ao longo de 1767 a 1768. Seus textos eram todos sobre as encenações que se deram no teatro, bem como sobre crítica literária. Mais tarde, estes textos foram reunidos no volume que deu origem à *Dramaturgia de Hamburgo*. A grande contribuição que a *Dramaturgia* prestou, em seu tempo, foi a defesa de um teatro nacional e burguês. Essa orientação implicava numa oposição necessária ao teatro francês, expoente do gosto aristocrático e absolutista, que predominava na França, neste momento. A exemplo de Johnson, Lessing se utilizou das obras de Shakespeare como contraponto ao gosto francês e sua poética normativa. No entanto, o discurso do crítico alemão vai além de uma exaltação do “gênio” poético ou de questões de cunho apenas estético-literários. Lessing, se tornou um engajado defensor da política e cultura – baseado num projeto de nação alemã –, o que lhe valeu a posição de um verdadeiro educador do gosto alemão. Assim ele foi grande fonte de inspiração para a geração pré-romântica, mesmo que com certa reserva.

Lessing iniciou sua série de textos com uma advertência sobre o atual estágio em que se encontrava o teatro alemão. Para ele havia um descompasso entre um teatro de corte e o modelo burguês, que pretendia implantar na Alemanha. Por isso, ele se opunha a Gottsched¹³, que tentou fazer do teatro

Gulbenkian, 2005.

13. De acordo com Pedro Sússekind, em *Shakespeare: o gênio original*, Johann Christoph

alemão uma cópia do francês. Em suas palavras: "Muitos são os degraus que um teatro em formação deve galgar, até chegar ao ápice da perfeição; mas um teatro adulterado acha-se naturalmente ainda mais distante de tal eminência e receio muito que a cena alemã esteja mais neste caso do que naquele".¹⁴ Ao chamar o teatro alemão de "adulterado", Lessing está se referindo à tentativa de emular a cena francesa. Por isso, ao indentificar o povo alemão como mais afeito às classes médias e não aos altos extratos sociais – consequência do crescimento da sociedade burguesa, na Alemanha pós-reforma – propõe um modelo de teatro capaz de agradar a burguesia. Este modelo seria mais adequado para formação do espírito alemão, segundo ele. Contra Gottsched, e seu teatro "afrancesado"¹⁵ o autor desferiu as seguintes palavras:

"Ninguém", dizem os autores da Biblioteca, "negará que a cena teatral alemã tem de agradecer grande parte de suas melhorias ao Sr. Prof. Gottsched".

Eu sou esse ninguém; eu o nego redondamente. Seria de desejar que o Sr. Gottsched nunca se houvesse imiscuído no teatro. As suas melhorias concernem ou a pormenores dispensáveis ou são verdadeiras piores.¹⁶

Para Lessing o espírito alemão seria muito melhor animado pelo teatro de Shakespeare. "Pois um gênio só pode ser inflamado por outro gênio, e com maior facilidade por um que pareça dever tudo apenas à natureza e que não intimide pelas árduas perfeições da arte."¹⁷ E complementa:

Com pouco esforço, entretanto, eu poderia demonstrar-vos amplamente que nossas velhas peças, [...], tinham muito de inglês. Só para citar a mais conhecida de todas: o Doutor Fausto tem uma porção de cenas que tão-somente um gênio shakespeariano seria capaz de conceber. E como se encontrava,

Gottsched (1700-1766), juntamente com Christoph Martin Wieland (1733-1813), tiveram ambos seus trabalhos reconhecidos por um grande incentivo à produção teatral da Alemanha, fazendo um "teatro rigoroso, de acordo com as regras da arte, e defendendo a poética classicista de base aristotélica contra as impurezas e os erros das peças escritas, traduzidas ou encenadas nos Estados alemães". (SÜSSEKIND, P. **Shakespeare**: o gênio original. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 13).

14. LESSING, G. E. **De Teatro E Literatura**. São Paulo: EPU, 1991. (p. 28).

15. Lessing não utiliza este termo para se referir ao modelo teatral encetado por Gottsched.

16. *Ibid.* (p. 108).

17. *Ibid.* (p. 111).

e ainda se encontra em parte, a Alemanha enamorada do seu Doutor Fausto!...¹⁸

Sendo assim, o alvo de Lessing está bastante bem definido: combater o teatro francês e a normatividade poética extremamente racionalista de seus críticos e dramaturgos. Dentre eles o mais odioso de todos, segundo o autor, era Voltaire.¹⁹ A munição será providenciada por Shakespeare, na esteira da crítica johnsoniana, que servia de modelo contra o padrão seguido por Racine e Corneille. Apenas uma ressalva: Lessing não ignorava as qualidades estéticas destes últimos, sua revolta era simplesmente por terem feito de suas peças meras cópias servis de modelos pré-estabelecidos.

Como veremos nas palavras do próprio Lessing, a leitura que os franceses fizeram de Aristóteles, em vez de servir como parâmetro para a composição francesa, se tornou uma espécie de lei. E mesmo quando infringiram esta lei, o fizeram de maneira tanto mais equívoca, retirando ainda mais o efeito poético e estético do conteúdo dramático. Diz o autor: “Uma coisa é acomodar-se às regras e outra é realmente observá-las. A primeira é o que fazem os franceses; a segunda, só os Antigos parecem haver compreendido”.²⁰ Em seguida, Lessing se refere à maneira equivocada com que os franceses tomavam a *Poética* de Aristóteles:

Os franceses, em contrapartida, que não encontravam gosto na verdadeira unidade de ação, que já estavam estragados pelas intrigas selvagens das peças espanholas, antes que chegassem a conhecer a simplicidade grega, consideravam as unidades de tempo e lugar não como consequências da primeira unidade, mas como requisitos por si mesmo indispensáveis à representação de uma ação, requisitos aos quais deveriam adaptar as mais ricas e mais enredadas de suas peças com o

18. *Ibid.* (p. 111).

19. Apesar de haver defendido o teatro de Shakespeare em suas *Lettres Philosophiques*, 1734, Voltaire acaba por se tornar um dos maiores detratores do poeta elizabetano na França. Em sua carta ao conde de Argental, de 1776, Voltaire descreve a obra de Shakespeare, a quem nomeia como “monstro”, com as seguintes palavras: “O que há de assustador é que o monstro tem um partido na França, e para cúmulo da calamidade e do horror, fui eu outrora o primeiro a falar desse Shakespeare; fui eu o primeiro a mostrar aos franceses algumas pérolas que encontrara em seu enorme estrume. Não esperava que eu serviria um dia para pisotear as coroas de Racine e de Corneille a fim de ornar a frente de um histrião bárbaro”. VOLTAIRE, *Lettre au comte d’Argental*, 1776. in: BOQUET, Guy. **Teatro e sociedade**: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 2012.

20. *Ibid.* (pp. 44 e 45).

mesmo rigor que só poderia exigir o uso do coro, a cujo emprego, no entanto, haviam renunciado inteiramente.²¹

Nas duas últimas citações do autor encontramos referência aos gregos. Contrapor estes últimos aos franceses era um artifício muito utilizado pela crítica teatral setecentista. Constituíam parte integrante do que ficara conhecido como a querela entre antigos e modernos.²² Lessing defende a poesia dos antigos, não por achar que sua arte seja melhor, mas apenas porque detecta muitos erros de tradução e interpretação do texto de Aristóteles, entre os autores modernos. Essa seria a causa, segundo ele, para uma interpretação tão distanciada do sentido original do texto, como percebida entre os franceses. Em diversas passagens de seus fascículos, Lessing chama a atenção para estes equívocos de tradução e interpretação. Por exemplo, diz o autor, “[...] ele, Aristóteles, não foi por certo quem efetuou a divisão, justamente censurada, das paixões trágicas em compaixão e terror. Ele foi mal entendido, mal traduzido”.²³ Em seguida, propõe como deveria se dar uma melhor leitura do autor antigo: “Aristóteles quer sempre ser explicado a partir de si mesmo. A quem pretende fornecer-nos sobre a sua *Arte Poética* um novo comentário, [...], a este conselho, antes de mais nada, ler as obras do filósofo, do começo ao fim”.²⁴

Percebe-se que o argumento do autor se pauta na interpretação adequada do texto aristotélico. O que Lessing defende, na verdade, não é que se copie preferencialmente aos antigos em relação a outros autores modernos. Como já fizemos notar, o crítico alemão elege Shakespeare um mais alto e adequado padrão artístico para seu povo. A questão não é tanto a quem copiar, mas como

21. *Ibid.* (pp. 45 e 46).

22. Segundo Pedro Süssenkind, em seu livro *Shakespeare: o gênio original, a Querela dos antigos e modernos* foi um “debate ocorrido na França do século XVII, entre acadêmicos como Boileau e Perrault, sobre temas relacionados ao modelo classicista e à valorização da produção artística do presente. Contudo, no caso dos teóricos pré-românticos alemães, a retomada desse debate teve a intenção justamente de contestar o classicismo que dominava a reflexão sobre a arte e a própria produção artística de sua época. A partir de uma nova perspectiva acerca da relação entre os antigos e os modernos, as obras da Antiguidade clássica passaram a não ser vistas necessariamente como a realização mais elevada da criação artística, a ponto de servir de modelo de beleza para sempre.” *Op. Cit.*, (p. 15).

23. *Op. Cit.*, (p. 55).

24. *Op. Cit.*, (p. 55).

interpretar as regras de produção literária e teatral. A sugestão do crítico é que existem autores que merecem ser estudados, sendo o bardo um deles, e talvez o principal. “Shakespeare quer ser estudado e não saqueado. Se tivermos gênio, Shakespeare há de ser para nós o que a câmara escura é para o paisagista: que a use com afinco a fim de saber como a natureza, em todos os casos, se projeta em *um plano*; mas que não lhe tome nada de empréstimo.”²⁵

Por fim, o cerne do argumento de Lessing repousa sobre a função do teatro na formação da identidade de um povo. Nisso ele segue Johnson, pois como um defensor engajado na formação cultural e política da nação, deseja que o aspecto moralizante seja privilegiado. Por isso chega a dizer que pessoas contraditórias não deveriam ser imitadas ou levadas aos palcos. Pois, a tais pessoas faltaria o lado didático. A não ser que a intenção do poeta fosse justamente ressaltar com estes personagens suas contradições, expondo o ridículo desta situação, de maneira a tornar a lição proveitosa. Ou seja, seria necessário a uma peça ou drama que houvesse uma intencionalidade ou um objetivo claro de educar e formar o povo. Sobre a questão da intenção de uma obra, Goethe, por exemplo, não se posicionou à favor desta exigência. Para ele seria possível se pensar numa intencionalidade do autor, mas seria ir muito longe propor-se a encontrá-la numa obra de arte, em si.

Autores como Johnson e Lessing estão na base de um movimento que reagiu a um excessivo e rigoroso racionalismo do Iluminismo. Desta forma, pode-se dizer que os escritos de ambos, com evidente destaque para o último, vão informar a reação pré-romântica alemã, conhecida como *Sturm und Drang*.

Os anos de Tempestade e Ímpeto

O movimento pré-romântico alemão, também conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), se estendeu de, aproximadamente, finais da década de 1760 e início de 1780. Dentre seus participantes destacam-se Herder, Goethe e Schiller. Além disso, pode-se sentir claramente, sobre as obras deste período, a

25. *Ibid.* (p. 47 e 48).

influência das obras de autores como Johann J. Winckelmann (1717-1768) – em consideração às artes plásticas – e, principalmente, Lessing – no que tange à arte poética. Os dois não tiveram participação direta, como membros do grupo acima destacado, mas, através de seus escritos, inspiraram a geração pré-romântica. Lessing, inclusive, observava o movimento com alguma reserva, especialmente, por causa do entusiasmo com que seus participantes defendiam as ideias de gênio e de natureza.

O *Sturm und Drang* surgiu como uma reação dos sentimentos contra a razão.²⁶ O interesse de seus representantes era se contrapor aos ideais Iluministas marcados por um frio racionalismo. Assim, a marca deste movimento foi o combate ao formalismo do Classicismo Francês. Para tanto, buscava-se a recuperação da Idade Média na busca pelas origens do povo alemão; uma revalorização de Homero, como representante da antiguidade; a exaltação de Shakespeare como gênio moderno; e, como consequência deste último ponto, uma apaixonada defesa da genialidade artística capaz de imitar a própria natureza²⁷. Entre as principais obras deste período estão *Os sofrimentos dos jovens Werther* (1774), de Goethe, e *Os bandoleiros* (1781), de Schiller.

Dentre as contribuições de Herder, pode-se destacar, além do já citado texto, de 1771, sobre Shakespeare, a obra *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade* (1774). Nesta última, o autor faz uma severa crítica à ideia de progresso expressa pelo Iluminismo. Para o autor, a História é um grande drama em que seus personagens contracenam num plano divinamente orquestrado. Para se alcançar o propósito deste “Autor Divino”, os personagens precisam ser minimamente conscientes do funcionamento geral da História. Com

26. Para um breve panorama sobre este período, ver o capítulo “*Sturm und Drang* (Pré-Romantismo)” em CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013. (pp. 54-65).

27. Segundo Marco Aurélio Werle, a marca do *Sturm und Drang* em relação à história da estética é incorporar “a postura alemã da época diante da literatura e da poesia, postura que pode ser pensada levando-se em conta os seguintes traços: 1. a referência à Idade Média (o que também será usual junto aos românticos); 2. crítica à Aristóteles em vista do pouco espaço dado aos caracteres no drama; redescoberta, entre os antigos, de Homero e, entre os modernos, de Shakespeare. 4. valorização da figura do gênio (influência inglesa) e do princípio da natureza (Rousseau)” (WERLE, M. A. **A Aparência Sensível Da Ideia: Estudos Sobre a Estética de Hegel e a Época de Goethe**. São Paulo: Loyola, 2010. p. 23).

isso, Herder propõe uma incipiente abordagem sobre a interpretação e o desenvolvimento de uma consciência histórica²⁸.

Este viés marcadamente histórico presente nos escritos de Herder, também se faz notar em *Shakespeare* (1771) e no *Ensaio sobre a origem da linguagem* (1772). No primeiro, entretanto, o autor desenvolve seu argumento a partir de uma abordagem histórica mas de maneira distinta do tratamento dado aos textos de 1772 e 1774. Para o autor, Shakespeare dramatiza a história ao escrever suas peças. Sendo assim, ao fazer uma representação teatral da história inglesa, por exemplo, o poeta se coloca como intermediário entre Deus e o mundo, e por isso, seu trabalho pode ser considerado análogo ao da revelação divina. Esta ideia está na base do culto ao artista genial, tão importante aos jovens escritores pré-românticos. Sua origem remonta aos textos dos críticos ingleses, dentre os quais se inclui, como visto anteriormente, Samuel Johnson.

Para Herder palavras como drama, tragédia e comédia são heranças da Grécia antiga. Sendo assim, através da tradição e da linguagem, um grupo de regras inerentes a esta herança grega foi transmitida por todos os lugares e pelas sociedades letradas. Mas para o autor, o drama se desenvolveu na Grécia de maneira diferente do que seria experimentado no Norte (referindo-se a região das ilhas britânicas e dos principados germânicos). Por isso, Shakespeare jamais poderia ser julgado por padrões gregos. Neste caso o autor alemão está marcando diferenças culturais e históricas, determinantes para o desenvolvimento de fenômenos literários e teatrais distintos, entre os gregos e homens do Norte, como os ingleses e os alemães, por exemplo. Esta diferenciação, por si só, já obedece a esta abordagem histórica que Herder busca empreender em seus escritos. Para o autor, diferentemente dos gregos:

Shakespeare não foi confrontado com a simplicidade de costumes nacionais, feitos, inclinações, e tradições históricas que formaram o drama grego. E dado que, de acordo com o primeiro princípio da metafísica, nada surge do nada, então, se tal tarefa fosse deixada aos filósofos, não apenas nenhum drama grego teria existido, mas, nada mais existiria para além disso, nenhum drama, de nenhum modo, em nenhum lugar no mundo,

28. Aqui sigo Gregory Moore, em sua introdução ao texto, traduzido para o inglês pelo próprio: HERDER, J. G. **Shakespeare**. Princeton: Princeton University Press, 2008.

teria posteriormente se desenvolvido ou poderia se desenvolver. Mas, como se sabe, genialidade é mais que filosofia e um criador é completamente distinto de um analisador, logo, um mortal foi dotado de poderes divinos a convocar, a partir de material completamente diferente, e por meios inteiramente diferentes, o mesmo efeito, *medo* e *compaixão*, e num grau que o tratamento e material anterior era pouco capaz de fazer. Oh, felizes eram esses filhos dos deuses em seus empreendimentos! Seu próprio espírito de inovação, originalidade, e a variedade de seu trabalho demonstram a força primordial de sua vocação.²⁹

Neste sentido, Herder complementa Lessing. Em outras palavras, os comentários do autor deixam claro que, embora a partir de diferentes contextos, poetas criam suas tragédias a partir de materiais específicos, relativos a cada dado momento histórico.³⁰ Sendo assim conservam o mesmo objetivo final: gerar medo e compaixão em seu espectador. Desta ideia, Herder desenvolve que a noção de gênio vai além de filosofia ou crítica literária. Antes disso, um verdadeiro gênio é aquele capaz de – a partir de meios e materiais completamente diferentes dos seus antecessores –, produzir exatamente o mesmo efeito alcançado por outras obras. Ou seja, conforme preconiza a *Poética* de Aristóteles, causar medo e compaixão na plateia. E além disso, por uma questão de originalidade, a genialidade artística é capaz de produzir algo que antes do poeta genial não é possível se encontrar. Sendo assim, para Herder, se Aristóteles fosse vivo seria capaz de fazer por Shakespeare o mesmo que fizera por Sófocles e Homero. De acordo com sua

29. Esta e as demais traduções deste trabalho são de minha inteira responsabilidade. Por serem traduções livres, em cada uma dessas citações, transcrevo o trecho utilizado no original. “Shakespeare was confronted with nothing like the simplicity of national manners, deeds, inclinations, and historical traditions that formed the Greek drama. And since, according to the first principle of metaphysics, nothing comes from nothing, then, if it were left to philosophers, not only would there have been no Greek drama but if nothing else existed besides, no drama at all anywhere in the world would subsequently have developed or could ever develop. But since it is known that genius is more than philosophy and a creator wholly distinct from an analyzer, so a mortal was endowed with divine powers to summon from completely different material and by quite different means precisely the same effect, *fear* and *pity*, and to degree of which the earlier treatment and material were scarcely capable. Oh, happy was this son of gods in his undertaking! They very innovativeness, originality, and variety of his work demonstrate the primal power of his vocation” J. G. **Shakespeare**. Translated, edited, and with introduction by Gregory Moore. Princeton: Princeton University Press, 2008. (p. 27).

30. Há, porém algumas diferenças importantes entre os dois autores: na visão de Lessing, a História era vista como mero repositório de nomes; já em Herder, a História cumpria uma função educativa. Também é possível perceber que, no segundo, a História tem uma função importantíssima em toda sua construção filosófica.

hipótese, as obras do bardo obteriam maior justiça através do filósofo grego do que pela contribuição dos críticos ingleses, tais como Hurd, Pope ou Johnson.³¹

Uma das características mais marcantes da análise de Herder está na distinção feita entre o teatro grego e o moderno, a saber, entre Sófocles e Shakespeare. O autor compreendia que o teatro grego havia surgido antes que se estabelecessem regras poéticas. Sendo assim o teatro na Grécia Antiga era uma criação original, muito embora suas especificidades e o modelo de sociedade, que deram origem a este fenômeno artístico grego, não fossem mais encontradas na Europa moderna. Se Sófocles era capaz de representar uma ação fazendo uso apenas de personagens planos, Shakespeare, por sua vez, traduzia a natureza humana com muito maior complexidade, fazendo com que os acontecimentos de suas peças imitassem a própria providência histórica. Neste sentido, pode-se dizer que Herder aponta para o fato de que os personagens trágicos do drama grego são personagens planos, não guardam características que os tornem ambíguos ou complexos em seu caráter. Ao contrário dos personagens shakespearianos que em geral apresentam motivações conflitantes. O autor usa uma metáfora musical para amparar seu argumento: se os personagens do dramaturgo grego representam apenas um único tom, os do inglês são melodias que se movem dentro de uma harmonia completa.

Sendo assim, para Herder, o dramaturgo inglês é um poeta da natureza capaz de espelhar a própria história do mundo através de suas tramas. Assim define o autor alemão: “Se Shakespeare tinha o dom divino de compreender um mundo inteiro das mais distintas cenas como um único e grande evento, então, naturalmente era parte de uma verdade de seus eventos representar tempo e lugar idealmente em cada caso de forma que eles também contribuíssem com a ilusão”.³² E continua: “Nisso, Shakespeare é o maior mestre, exatamente porque

31. Alexander Pope (1688-1744) foi um dos maiores poetas britânicos do século XVIII. Richard Hurd (1720-1808) foi um escritor inglês, e bispo de Worcester. Escreveu tratados teológicos, crítica literária, principalmente sobre romance de cavalaria, e textos políticos.

32. “If Shakespeare had the divine knack of comprehending an entire world of the most disparate scenes as a single great event, then naturally it was part of the truth of his events to represent time and place ideally in each instance so that they also contributed to the illusion”. *Ibid.* p. 39 e 40

ele é sempre o servidor da Natureza”.³³ A prerrogativa de Herder, portanto, é que o dramaturgo descumpra as regras de tempo e espaço, porque sua narrativa tem um compromisso com a ação. Deste modo, para fazer inteligível como uma determinada trama se desenrolou de um jeito e não de outro, Shakespeare recorre a diversas outras tramas que explicam as causas do desfecho obtido pela peça. Neste sentido, Herder está seguindo o argumento de Lessing. Se a preocupação de Shakespeare é tão somente com a ação, ele, portanto, cumpre o que propõe Aristóteles. Pois a regra das três unidades, segundo a leitura de Lessing, na verdade subordina as unidades de tempo e lugar à unidade de ação.

Johson justificava o aparente descumprimento às regras das três unidades ao classificar as peças de Shakespeare como não sendo pertencentes a nenhum dos gêneros teatrais gregos, tragédia ou comédia. Lessing defendia a primazia da unidade de ação, como primeira lei acima das demais, para justificar o drama shakespeariano. Em suas palavras: “A unidade de ação constituía a primeira lei dramática dos Antigos; a unidade de tempo e a unidade de lugar eram, por assim dizer, apenas consequências daquela e dificilmente tê-las-iam observado com maior rigor do que o exigido necessariamente pela unidade de ação, se não se tivesse acrescentado o vínculo do coro”.³⁴ O avanço conquistado pela contribuição de Herder está, justamente, em buscar uma justificativa histórica para o modelo dramático do bardo.

Para o crítico alemão, Shakespeare é original porque não se limitou a regras previamente estabelecidas. Também não tentou imitar os gregos, pois o mundo antigo, com sua simplicidade política e cultural, já não existia mais. O poeta pertenceu a um mundo fragmentado e complexo, com diversas nações, línguas e modos de vida – bem diferente do mundo plano e integral da Grécia antiga – e a partir dessa “argila inferior” moldou uma “gloriosa criação”. Nas próprias palavras de Herder: “Ele não encontrou nenhuma ingenuidade na história, trama, e ação; ele tomou a história como a encontrou, e com seu espírito criativo

33. “In this, Shakespeare is the greatest master, precisely because he is only and always the servant of Nature”. *Ibid.* (p. 40).

34. *Op. Cit.* (p. 45).

ele combinou o mais diverso material num lindo conjunto, o qual, se não podemos chamar de *trama* como os gregos entendiam a palavra, iremos descrever como *ação* no sentido medieval, ou o que na idade moderna é denominado *evento* (*événement*), grande *acontecimento*”.³⁵ Lessing considerava a História mero repositório de nomes, ao passo que, para Herder a História poderia ser tomada como fonte de educação. O melhor exemplo desta instrumentalização da História poderia ser encontrado no próprio Shakespeare.

O principal nome do *Sturm und Drang*

A celebração à genialidade poética foi uma constante do período de *Sturm und Drang*. O grande símbolo do gênio original, para os integrantes do pré-romantismo alemão, era William Shakespeare. Já dentre os pré-românticos, o seu maior expoente nas letras foi Goethe, com o romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther*. Três anos antes de lançar aquele que seria o maior sucesso literário do pré-romantismo alemão – em Frankfurt a 14 de outubro de 1771 –, o jovem Goethe escreveu seu primeiro texto em homenagem ao dramaturgo inglês. Na ocasião se celebrava o dia do nome William, segundo o costume protestante, na Alemanha. Neste texto, Goethe deixa claro o quanto o contato com as obras de Shakespeare foi importante na sua formação como poeta e escritor. O tom é ensaístico e cheio do entusiasmo característico do pré-romantismo. É possível perceber que o bardo vai ganhando, cada vez mais, uma áurea divina, conforme vamos avançando na análise dos textos selecionados.

Depois de escrever sobre a efemeridade da vida humana e se desculpar pelo desordenamento de suas ideias – pois escrevia do que sabia, pelo contato direto com o autor, e não pela leitura de um mediador –, Goethe tenta expressar o impacto causado pelos textos de Shakespeare em seu espírito.

A primeira página dele que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um

35. “He found no such simple spirit of history, plot, and action; he took history as he found it, and with his creative spirit he combined the most diverse material into a wondrous whole, wick, if we cannot call *plot* as the Greeks undertood the word, we shall describe as *action* in the medieval sense, or what in the modern age is termed *event* (*événement*), great *occurance*.” *Op. Cit.* (p. 29 e 30).

cego de nascença a quem o gesto milagroso dá, num instante, a visão. Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se numa infinidade, tudo era novo, desconhecido, e a falta de costume com a luz fazia doer os olhos. Lentamente fui aprendendo a ver, e, graças ao meu gênio atento, sinto sempre mais vivamente aquilo que ganhei.³⁶

Sem comparar o dramaturgo inglês com qualquer autor específico do Classicismo Francês, Goethe indica que o dramaturgo se tornou para ele uma espécie de libertador das amarras e do jugo imposto pela normatividade poética. Como visto nos autores anteriormente citados, havia, neste período, uma forte crítica à obediência servil, que se exigia, às regras da *Poética* aristotélica. Regras já um tanto deturpadas, por uma leitura equivocada do filósofo grego, que tanto Lessing como Herder acusavam encontrar no drama francês. Para Goethe, Shakespeare o salvou de renunciar ao “teatro regular”, pois, justifica o autor: “A unidade do lugar me parecia tão aprisionante e medonha, a unidade da ação e do tempo, pesados grilhões de nossa imaginação”.³⁷ Só após o contato com a obra do bardo é que o jovem autor alemão se sentiu realmente livre para exercer seu ofício.³⁸

Goethe também se posiciona quanto a matéria histórica como fonte para Shakespeare. Esta análise se dá no autor alemão pelo viés do Estado. Goethe considera que há certa originalidade no bardo por ser ele o primeiro, – o jovem autor faz uma ressalva quanto a possibilidade de desconhecer outro precedente – a encenar os grandes acontecimentos do estado. Escreve o jovem Goethe: “Se a honra da descoberta cabe a Shakespeare, tenho dúvidas; entretanto ele trouxe essa arte ao nível que parecia sempre o mais alto, alcançado por poucos olhares, e portanto é difícil de esperar que alguém possa vê-lo em sua totalidade, quanto mais ultrapassá-lo”.³⁹

36. *Para o dia de Shakespeare*, in: GOETHE, J. W. V. **Escritos Sobre Literatura**. Organização e tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. (p. 30).

37. *Ibid.* (p. 30).

38. cf. nota 11.

39. *Ibid.* (p. 31).

Acompanhando a ideia já expressa em Johnson, Goethe considera que esta habilidade de moldar temas históricos com tamanha mestria deve-se ao fato de Shakespeare ser um poeta da natureza. Isto é, ele não representa o mundo pelo uso de regras poéticas, mas a partir da própria essência do que é o homem. O autor afirma: “E eu chamo: Natureza! Natureza! Os homens de Shakespeare são a natureza”.⁴⁰ E continua, comentando que os homens de seu tempo têm falhado em reproduzir esta essência. Isto porque estes têm como alvo, não mais os assuntos que compõe a História, mas contentam-se em repetir o que outros poetas já fizeram anteriormente. Sendo assim, reproduzem obras cheias de falhas no que corresponde a imitação dos costumes dos homens de seu tempo. Diz o autor: “E o que nosso século se atreve a sentenciar a respeito da natureza? Como podemos conhecê-la, nós que, desde a juventude, sentimos que tudo é sufocado e afetado em nós, e vemos que isso acontece também com os outros. Frequentemente me envergonho diante de Shakespeare, pois muitas vezes fica evidente que, numa primeira olhada, eu teria feito de outro modo!”⁴¹

Por fim, Goethe mantêm-se seguindo Johnson, ao explorar o aspecto da imaginação como componente primordial para o drama shakespeariano; concorda com Lessing que há muito de conteúdo filosófico nas obras do bardo; e reafirma Herder ao notar que filósofo algum seria capaz de tamanha genialidade poética. Goethe percebe, como já havia feito seu predecessor inglês, que Shakespeare não retrata o particular, mas o universal. Daí, sentir a necessidade de um novo caminho para o teatro e literatura na Alemanha. Somente um tipo de drama capaz de encerrar um alto conteúdo filosófico poderia tratar de assuntos tão caros ao bardo como vontade e dever, causalidade e necessidade. Nas palavras de Goethe:

O teatro de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo. As suas tramas, no sentido usual do termo, não são meras tramas teatrais, mas as peças todas tratam do ponto secreto (que nenhum filósofo chegou a ver e determinar) em que o caráter particular de nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade encontra-se com o andar necessário do todo. Todavia, o nosso gosto deteriorado ofusca de tal modo

40. *Ibid.* (p. 32).

41. *Ibid.* (p. 33).

os olhos que quase precisamos de uma nova Criação, para sairmos dessa obscuridade.⁴²

Nota-se que noções como a de um espelhamento da natureza, ou de crítica aos gêneros poéticos, tais como, a comédia e a tragédia, estão presentes em todos os discursos analisados, inclusive no jovem Goethe. A peça *Hamlet* é um excelente exemplo de como Shakespeare irá explorar estas ideias. Não é por acaso que esta peça foi escolhida por Goethe para compor seu romance, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, cujo enredo e composição do caráter do herói, me dedico a analisar no terceiro capítulo, em relação com a composição do príncipe Hamlet. Neste capítulo, também me dedicarei a analisar o desenvolvimento da ideia de destino na trajetória do protagonista do romance.

Antes disso, porém, cabe discutir a gestação da obra sobre a qual se debruça esta análise, bem como seu estabelecimento, durante o século XIX, como paradigma de um novo gênero literário, o *Bildungsroman*. Sendo assim, passo a esta análise no capítulo seguinte.

42. *Ibid.* (p. 32).

A Concepção de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*

A passagem do “*Sturmer*” para o Classicismo

Quando, em 1775, Johann Wolfgang von Goethe fora convencido, pelo Duque Karl August, a se fixar na sua corte em Weimar, o autor já desfrutava de um grande renome entre os alemães. A partir da publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), Goethe, ao lado de autores como Herder e Schiller, passou a ser um dos principais nomes do movimento literário pré-romântico, *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Neste período, a influência de Herder sobre Schiller e Goethe foi determinante. Esta influência se estende até mesmo para obras da fase clássica do autor, que, como pretendo deixar claro, também é o caso do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Segundo Pedro Süssekind, em sua obra *Shakespeare, o gênio original*, Herder era “o grande nome por trás das teorias defendidas na época do Sturm und Drang. Autor de *Ideias sobre a filosofia da história da humanidade*, foi uma espécie de mentor para Goethe e durante algum tempo permaneceu como um de seus principais interlocutores no campo da filosofia e da teoria da arte”.⁴³ Em seguida, o comentador brasileiro toca em outro ponto, muito caro à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Ele argumenta sobre a importância de Herder para a formação do teatro nacional alemão e, conseqüentemente, para a recepção de Shakespeare na Alemanha, como visto no capítulo anterior. Nas palavras de Süssekind: “Especialmente as ideias de Herder sobre Shakespeare e a valorização do teatro nacional autenticamente alemão foram fundamentais para Goethe, como

43. SÜSSEKIND, P. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. (p. 60).

ele próprio reconheceu em suas memórias, escritas já no período de maturidade da sua produção literária”.⁴⁴

Por outro lado, a permanência de Goethe em Weimar e, notadamente, suas atribuições como funcionário de Estado, também desempenharam importante papel na produção literária do autor. Este período weimariano permitiu ao autor um maior contato com a realidade, através de questões de ordem prática, como dirigir o Teatro de Weimar, cuidar da vida cultural e até mesmo das explorações das minas e das florestas.⁴⁵ Numa pequena cronologia apresentada na obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 2007, Joseph-François Angelloz destaca uma série de viagens que Goethe realizou: “[...] suas novas funções levam-no a fazer numerosas viagens pelo ducado, notadamente de 4 de setembro a 9 de outubro de 1777, na floresta da Turíngia, e de 29 de setembro a 19 de dezembro de 1777, em Harz, de 10 de maio a 1º de janeiro de 1778, a Postdam e Berlim”.⁴⁶ Esta série de viagens, iniciada em 1777, culminará quase dez anos mais tarde com a partida, às escondidas, para a Itália. Goethe deixa o ducado de Weimar sem avisar ao Duque e, numa espécie de licença forçada, dedica dois anos de sua vida, entre 1886 e 1888, a viajar pela Europa, detendo-se a maior parte do tempo em cidades italianas, tais como, Verona, Roma, Veneza e Florença.

Um pouco antes de iniciar a série de viagens pelo ducado, mais precisamente em 16 de fevereiro de 1777,⁴⁷ Goethe deu início à escrita da primeira versão de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, neste momento intitulada *A missão teatral de Wilhelm Meister*. As diferenças entre os títulos indicam uma clara mudança de eixo e na visão do autor sobre a obra, que será discutida mais adiante. Importa perceber que neste lapso de quase vinte anos, entre a escrita

44. *Ibid.* (p. 60).

45. De acordo com a cronologia de Joseph-François Angelloz, compendo a parte pré-textual da 3ª edição de *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado pela editora Martins Fontes, em 2007. GOETHE, J.W. **Os sofrimentos do jovem Werther**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, (p. XL e XLI).

46. *Ibid.* (p. XLI).

47. *Ibid.* (p. XLI).

inicial (1777) e os anos de publicação da obra (1795 e 1796), Goethe constrói um caminho que o leva do *Sturm und Drang* para o Classicismo.

O filósofo Marco Aurélio Werle, em seu texto introdutório à 2ª edição da obra *Escritos sobre arte – Johann Wolfgang Goethe*, publicada em 2008, analisa os períodos de produção intelectual de Goethe. Para o autor brasileiro, “em relação à evolução cronológica dos escritos sobre arte de Goethe, podemos situá-los segundo três momentos: o período da juventude, do classicismo e da maturidade”.⁴⁸ Nota-se que Werle está se referindo aos textos de Goethe sobre artes em geral, não apenas sobre as artes plásticas. Pode-se perceber que o filósofo identifica nas obras de juventude de Goethe uma orientação para a ideia de “gênio” artístico. Neste caso podemos incluir o Werther e o Wilhelm Meister neste grupo de textos que versam sobre artes: “E aqui seria preciso também não reduzir sua estética aos escritos sobre arte, mas pensar em sua produção poética (desde o Werther, o Meister até o Fausto) e nos escritos sobre literatura, que apresentam variados aspectos teóricos”.⁴⁹ O próprio filósofo salienta que essa noção do “gênio” criador, tão clara no texto citado no capítulo anterior, *Para o dia de Shakespeare*, é representativa do período da juventude de Goethe, mas que não se perde totalmente nas fases mais maduras. Sendo assim, a leitura que Goethe faz sobre as artes plásticas, em sua fase pré-romântica, está enviesada por esta noção de genialidade.⁵⁰

No primeiro período, Goethe ainda não possui uma proximidade com as artes plásticas: de um lado, a literatura coloca-se exclusivamente no centro de suas preocupações e, de outro, quando se dedica às artes plásticas, as observa menos segundo critérios objetivos voltados para as próprias obras do

48. WERLE, M.A. *Introdução*, in: GOETHE, J.W. **Escritos sobre arte / Johann Wolfgang Goethe**. 2ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2008. (p. 16).

49. *Ibid.* (p.18).

50. Segundo Pedro Sússekind, o culto ao gênio artístico surge no pré-romantismo como resposta à rigidez da normatividade poética: “[...] o movimento pré-romântico alemão, ou *Sturm und Drang*, na segunda metade do século XVIII, foi marcado pela defesa não só da liberdade e da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade de transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte. Assim, a concepção romântica do gênio, elaborada inicialmente no *Sturm und Drang*, opõe a liberdade do poeta ao aprisionamento imposto pelas normas tradicionais, valorizando sobretudo a originalidade da criação artística. Surge, desse modo, a noção de ‘gênio original’, que caracterizou os desdobramentos posteriores do Romantismo”. *Op. Cit.* (p. 8).

que segundo conceitos oriundos do movimento Sturm und drang [Tempestade e ímpeto], como, por exemplo, a noção de gênio.⁵¹

Embora a noção da genialidade artística não seja mais a tônica dos textos clássicos de Goethe, como se dava em seus textos de juventude, Werle aponta para a permanência de “certos princípios dessa época em seu pensamento posterior”. Isso pode ser encontrado na defesa da ideia de que a obra de arte permite uma compreensão que escapa à mera intencionalidade do artista. Esta é uma das marcas da contribuição de Goethe à filosofia da arte, se aproximando da filosofia kantiana, na história da Estética.

Apesar de mais tarde abandonar a estética do gênio de sua juventude, Goethe manteve, entretanto, certos princípios dessa época em seu pensamento posterior sobre a arte, por exemplo, a concepção de que o talento implica um papel fundamental na arte, o que não deve ser confundido com uma primazia do gênio. Pois, considerar que a arte depende pura e simplesmente da atividade genial ou que essa é o fator fundamental de toda obra excelente não é o mesmo que reconhecer que sem gênio não há uma produção verdadeira. A convicção de que ‘quem não tem experiência sensível com as artes, de preferência as abandone’ também é uma herança da juventude que se estende por todos os escritos posteriores. A isso se une uma oposição às teorias abstratas da arte como fundamento da atividade artística e a conseqüente valorização do crítico de arte, aquele que conhece o âmbito técnico da arte e não se mantém apenas no plano de generalidades.⁵²

A viagem à Itália é, portanto, um dos pontos decisivos na construção desse caminho entre o pré-romantismo e o classicismo de Goethe. O contato com o ambiente artístico italiano, cujas obras conjugavam a técnica dos mestres modernos e a influência da Antiguidade Clássica, impactou consideravelmente as concepções de Goethe sobre a arte. A alteração mais significativa se dá pela importância que as artes plásticas ganham dentro produção intelectual do autor, como visto acima. Mas as concepções de Goethe sobre a arte não estacionam no Classicismo. Segundo Werle:

Uma atualização pura e simplesmente da visão artística classicista não levaria a lugar algum, pois trata-se de algo situado no passado. Entretanto, importa refletir sobre a

51. *Ibid.* (p.16).

52. *Ibid.* (p.17).

exigência mais ampla que levou à sua adoção, vinculada a certo fundo histórico e estético de crise. Isso significa situá-lo não apenas como uma questão de estilo ou como um ideal de arte enquanto resultado acabado, e sim como o signo de um problema ou questão inerente ao ambiente cultural do fim do século XVIII e, de certo modo, concernente aos destinos da arte dos últimos 300 anos.⁵³

As concepções de Goethe sobre as artes se ampliam nos escritos de maturidade. Não mais a partir de um olhar exclusivo para a arte da Antiguidade e do Renascimento, mas se permitindo olhar para a Alta Idade Média, por exemplo, em busca de outros padrões de obras de arte. Sendo assim, o autor já não opera tanto no âmbito da teoria da arte mas num horizonte mais alargado da história da arte.

A gestação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*

Como já mencionado anteriormente, a escrita de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se inicia mais precisamente em 1777. Portanto, pode-se situar o início da escrita do romance nos anos de transição da obra do autor, entre os escritos do Pré-romantismo e os do Classicismo de Weimar. A gestação desta obra, assim como ocorre no caso do *Fausto* (neste caso a produção do texto ocupou quase toda a carreira do autor), levou muito tempo, dos escritos iniciais até a publicação definitiva da obra passaram-se quase vinte anos.

Outro importante acontecimento dentro deste período da vida de Goethe foi sua aproximação com o poeta e autor alemão, Friedrich Schiller. Entre 1788 e 1796, sob forte incentivo e contribuição deste último, foi que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* ganhou seus traços finais e teve a sua primeira parte publicada, em 1795, seguida da publicação dos últimos 4 livros, compondo a segunda parte, em 1796.

Embora os dois autores tenham sido apresentados por amigos em comum, em 1788 – momento em que Schiller assume a função de professor de História na Universidade de Jena, com ajuda e indicação de Goethe –, somente em 1794 é que uma maior aproximação entre ambos ocorreu, ao menos no campo intelectual.

53. *Ibid.* (p.18 e 19).

Segundo Claudia Cavalcanti, tradutora da correspondência de Goethe e Schiller ao português, este conjunto de cartas se constitui num dos melhores tratados acerca do classicismo alemão.⁵⁴ A correspondência entre Goethe e Schiller, iniciada em 1794, terá como um dos temas principais, exatamente, a escrita de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Em sua *Introdução à Correspondência*, Cavalcanti argumenta que “O grau de participação de Schiller na criação de Wilhelm Meister pode ser quase integralmente acompanhado na leitura das cartas, tendo sido o livro um dos primeiros temas tratados na correspondência”.⁵⁵

De fato, ao acompanhar as cartas trocadas entre os dois amigos é possível perceber que muitas das sugestões de Schiller são incorporadas por Goethe em sua redação final. Além disso, aquele não esconde sua imensa satisfação ao ler os primeiros livros do romance. Schiller os recebia – com exceção do último livro cuja leitura se deu após a publicação da obra –, ainda sob forma de manuscritos.

Numa das primeiras menções diretas ao texto de Goethe, Schiller aponta para a presença do “espírito” do jovem Goethe no *Wilhelm Meister*. O tom da carta sugere que Schiller encontrara a mesma força do *Werther* no romance, mas, desta vez, na “mais bela harmonia com o todo”. Schiller torna clara esta ideia em sua carta de 9 de dezembro de 1794:

Com grande avidez li e engoli o primeiro livro de *Wilhelm Meister*, e agradeço ao mesmo prazer que há muito não tinha, tudo somente graças ao senhor. Ele poderia me aborrecer bastante se eu devesse atribuir a um outro motivo a desconfiança com a qual o senhor fala desse excelente produto de seu gênio, se não o da grandeza das exigências que o seu espírito deve a toda hora fazer a si mesmo. Pois não encontro nele nada que não estivesse na mais bela harmonia com o todo, tão encantador. [...].⁵⁶

Em seguida, Schiller descreve o romance de Goethe como algo essencialmente filosófico, confirmando sua observação da carta de 31 de agosto de 1794. Neste caso, segue a ideia afirmada por Herder de que nenhum filósofo

54. cf. CAVALCANTI, C. *Introdução in: Correspondência*: Goethe e Schiller. São Paulo: Hedra, 2010.

55. *Ibid.* (p. 18).

56. GOETHE, J. W. V.; SCHILLER, F. *Correspondência*: Goethe e Schiller. São Paulo: Hedra, 2010. (p. 43 e 44).

poderia criar algo de novo, mas apenas o gênio poético é capaz de unir ao componente filosófico a essência do que é verdadeiramente o ser humano. Na carta de 7 de janeiro de 1795, Schiller celebra a figura do poeta como sendo o “*único* homem verdadeiro”, enquanto o filósofo seria apenas uma parte ou imitação deste. Ou seja, neste trecho vemos mais uma reação, ainda que não mais no registro do *Sturm und Drang*, ao racionalismo praticado pelo iluminismo, como visto na capítulo anterior:

Não posso expressar-lhe o quão muitas vezes me é penosa a sensação de penetrar na essência filosófica de um produto deste tipo. Aqui está tudo diluído com tanta serenidade, vida, harmonia, e tão verdadeiramente humano, lá é tudo tão exato, rígido e abstrato e extremamente artificial, porque toda natureza só é síntese, e toda a filosofia é antítese. É certo que posso permitir-me ser tão fiel quanto possível nas minhas especulações da natureza com o conceito da análise; sim, talvez tenha sido mais fiel do que permitiram e considerariam possível os nossos kantianos. Mas, apesar disso, sinto com não menos intensidade a infinita distância entre a vida e a racionalidade – e não posso abster-me de expor, num tal momento melancólico, um defeito em minha natureza, o que preciso considerar, num instante de serenidade, apenas uma qualidade natural da coisa. Contudo algo é certo: o poeta é o *único homem* verdadeiro, e o melhor filósofo é tão somente uma caricatura dele. [...] ⁵⁷

Na carta de 15 de junho de 1795, é possível verificar mais uma importante análise de Schiller sobre o romance de Goethe. Destaco este trecho pois é uma referência direta ao Livro V do romance, que considero como um momento chave na trajetória de Wilhelm. Nesse livro é justamente onde vê-se narrada a encenação do *Hamlet*, evento a partir do qual opera-se uma grande mudança na maneira do jovem herói encarar sua missão e destino. O tom “arreatador” deste livro é ressaltado por Schiller, pois é possível acompanhar Wilhelm se decidir pelo teatro abertamente e chegar ao auge de sua trajetória como ator logo no primeiro ato – sua interpretação do príncipe Hamlet –, para logo em seguida vê-lo tomar um caminho que começará a afastá-lo dos palcos. Por fim, como não poderia passar despercebido por um leitor tão atento como Schiller, a misteriosa figura do fantasma do rei Hamlet, que surge nos palcos sem que ninguém saiba realmente quem é o ator por trás da armadura, marca o ponto alto do Livro. Perceba-se que o

57. *Ibid.* (pp. 45 e 46).

próprio Schiller não faz a menor ideia de quem seja o personagem a interpretar o espectro:

Li este quinto livro do *Meister* com total êxtase e uma sensação única e indivisa. No próprio Meister não há nada que me houvesse tomado assim, ininterruptamente, e me levado involuntariamente em seu turbilhão. Só no final é que alcancei um estado de tranquilidade. Quando penso como o senhor soube causar, através de simples recursos, um interesse tão arrebatador, aí então é que me surpreendo ainda mais. Também no que se refere a aspectos isolados achei passagens excelentes. A justificativa de Meister para com Werner por causa de sua conversão ao teatro, a própria conversão, Serlo, o *souffleur*, Philine, a selvagem noite no teatro e coisas semelhantes são tratadas com particular mestria. O senhor soube tirar tanto proveito da aparição do espírito anônimo, que sobre isso eu não poderia dizer mais nada. A ideia toda é das mais felizes que conheço, e o senhor soube esgotar até as últimas gotas o interesse que lá havia. No fim, claro, qualquer um esperava ver o espírito à mesa, mas, como o senhor mesmo lembra essa circunstância, então se entende logo que a não aparição deve ter os seus bons motivos. Sobre o fantasma haverá mais conjecturas do que sujeitos possíveis para tal no romance. A maioria de nós quer simplesmente que Mariane seja o espírito ou tenha ligação com ele. Estamos também inclinados a considerar o duende feminino, que consegue levar Meister nos braços até o seu quarto, e o espírito como uma mesma pessoa. Na última aparição, porém, também pensei em Mignon, que na noite de hoje parece ter recebido muitas revelações sobre a sua origem. Dessa pequena prova hermenêutica o senhor vê como bem soube guardar o seu segredo.

Ainda seguindo a mesma correspondência 15 de junho de 1795, vê-se Schiller tecer comentários críticos ao texto:

A única objeção que teria a lembrar nesse quinto livro é o fato de que às vezes tenho a impressão de que o senhor teria dado mais espaço àquela parte referente exclusivamente ao teatro do que suporta a ideia livre e ampla do todo. Às vezes parece que escreve *para* o ator quando na verdade o senhor só quer escrever *sobre* o ator. O cuidado que dedica a certos pequenos detalhes nesse gênero, e a atenção a pequenas e isoladas vantagens artísticas que de fato são importantes para o ator e o diretor, mas não para o público, dão a falsa impressão de um *objetivo especial* para a explanação, e quem não supõe um tal objetivo gostaria de culpabilizá-lo com o fato de que uma preferência pessoal por esses assuntos se lhe impôs demais. Se pudesse inserir essa parte da obra em espaços menores, isto certamente seria bom para o conjunto. [...] ⁵⁸

58. *Ibid.* (pp. 47 e 48).

Não seria tarefa fácil, para o escopo deste trabalho, acompanhar quais críticas de Schiller foram de fato incorporadas ou não ao texto final de Goethe. Mas vale notar que Goethe responde ao amigo muito agradecido pelos comentários, inclusive afirmando ter incorporado alguns deles ao texto. A resposta de Goethe, que reproduzo a seguir é uma prova desta colaboração, como fez notar a tradutora do texto, Claudia Cavalcanti, ao citar a importância dos comentários de Schiller na redação do romance em questão. Esta carta de Goethe a Schiller data de 18 de junho de 1795 e segue como resposta ao trecho acima reproduzido:

“Sua satisfação com o quinto livro foi extremamente animadora e me fortaleceu para o trabalho que ainda tenho pela frente. Gostei muito de saber que têm o seu efeito os estranhos e engraçados mistérios e que, segundo me diz, deu certo a realização das situações adotadas. Com ainda mais satisfação utilizei seus conselhos a respeito do falatório prático-teórico, deixando agir a tesoura em algumas passagens. Nunca é possível livrar-se de restos do tratamento anterior, embora eu tenha reduzido quase um terço do primeiro original. [...]”⁵⁹

Para deixar meu ponto claro, sobre a estreita colaboração entre os dois autores na produção da versão final do romance, destaco abaixo mais uma resposta de Goethe às considerações do amigo:

“[...] Tenho em mais alta conta a sua opinião de que com meu sexto livro tive pelo menos a sorte de livrar o barco dos recifes, e suas outras observações sobre esse assunto muito me alegram e encorajam. Como a amiga do sexto livro só simpatiza com a aparição do tio o estritamente necessário, e eu só vou deixar surgir a religião cristã, em seu sentido mais puro, com a geração seguinte, no oitavo livro, e estando completamente de acordo com o que escreve sobre isso, então no fim o senhor não sentirá falta de nada em essencial, principalmente se discutirmos mais um vez sobre o assunto.

Claro que apareci muito discretamente e talvez, com o fato de querer evitar toda sorte de dogmatização e ocultar de todo as minhas intenções, eu tenha diminuído o efeito junto ao grande público; nesses casos, é difícil manter o caminho intermediário. [...]”⁶⁰

Há, entretanto um outro aspecto desta colaboração de Schiller e Goethe. É que o primeiro atua muitas vezes como um crítico literário, fazendo resenhas pessoais sobre o texto do amigo antes mesmo de sua publicação. Esse

59. *Ibid.* (p. 49).

60. *Ibid.* (p. 51 e 52). Correspondência de Goethe a Schiller de 18 de agosto de 1795.

acompanhamento de Schiller tem o seu ponto alto, em minha leitura, na análise que o autor faz do destino de certos personagens ao final do romance. Essa análise se fez por demais importante na minha leitura do romance pois há uma clara relação entre o destino de certos personagens e seus caracteres, como é possível depreender do texto, a partir da intervenção de Schiller. A fim de continuar acompanhando a gestação do romance, faço uma pequena pausa na correspondência entre Goethe e Schiller, para retomá-la ao final deste capítulo, e passo a analisar a função do teatro nas duas versões do romance.

A alteração na função do teatro no interior do romance

Num texto de 1936, intitulado *Goethe und seine Zeit* (Goethe e seu tempo) – publicado como pós-fácio à edição de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de 2006 –, Georg Lukács comenta sobre as diferenças entre as versões do romance de Goethe. O crítico húngaro aponta para o teatro como fim último a ser alcançado na formação do personagem de Wilhelm Meister na primeira versão de *Os anos de aprendizado*. Essa versão inicial, escrita entre 1777 e 1785, compõe o que seriam os cinco primeiros livros do romance. Esteve perdida por anos, sendo reencontrada somente em 1910.

Na primeira versão do romance o teatro figurava como destino último a ser alcançado pelo jovem herói. Esta ideia, claramente expressa pelo próprio título, *Wilhelm Meister theatralische sendung* (A missão teatral de Wilhelm Meister) possui forte relação com a produção de juventude de Goethe. Neste sentido, pode-se pensar num enredo cuja ênfase dramática recairia num projeto de formação pessoal alcançado pelo jovem herói conforme sua inclinação e desejo. Ou seja, Wilhelm deixa a vida de comerciante burguês para se dedicar ao teatro e sua chegada aos palcos seria a destinação final do herói.

Num outro contexto, o crítico literário português, João Barrento, faz uma excelente síntese sobre a mesma questão, anteriormente apontada por Lukács. O crítico escreve o prefácio ao volume II das obras completas de Goethe, em que a primeira parte do romance é apresentada. No trecho selecionado abaixo, Barrento aponta para as razões históricas que proporcionaram esta clivagem na escrita do romance ao longo de sua gestação:

Na verdade, no primeiro decênio de Weimar, entre 1777 e 1785, Goethe fora escrevendo os sete livros que formariam o manuscrito perdido do primeiro *Meister* [...] e que seriam absorvidos e reelaborados nos *Lehjahre* (Anos de Aprendizagem), nos livros primeiro a quinto. Esta primeira versão, muito mais acanhada quanto ao universo romanesco e unilateral na perspectiva que aí assume o processo de formação do protagonista (praticamente limitado ao mundo do teatro), irá ser modificada pela influência de factores de ordem diversa, que, durante a viagem a Itália e nos anos que se seguem à Revolução Francesa, contribuem para progressivamente encaminhar o Goethe da maturidade para formas de escrita e de *Weltanschauung* ditas ‘clássicas’, aspirando cada vez mais à expressão de valores perenes e universais.⁶¹

Como ressaltai acima, Barrento chama a atenção para os aspectos históricos que orientaram a reformulação da versão final do romance. Também fala da construção do caminho entre os anos de “*Sturmer*” do autor e seu classicismo. Em primeiro lugar, coloca a viagem de Goethe pela Itália, em seguida irá analisar o eventos relacionados à Revolução Americana e Francesa e seus impactos sobre toda a sociedade europeia. Continuando, o autor do prefácio à edição portuguesa do romance de Goethe escreve:

A fase de concepção e escrita da *Missão Teatral* e o tempo da acção de *Os Anos de Aprendizagem* coincidem – e é importante não o esquecer neste contexto – com o período que medeia entre a Declaração da Independência americana (1776) e a Revolução Francesa. A América, lugar utópico de um liberalismo da acção prática e do bom senso que a personagem Lothario transpõe para a secreta e omnipresente ‘Sociedade da Torre’ nos últimos Livros, terá o seu lugar paradigmático, de ideia regulativa, em *Anos de Aprendizagem* (‘Aqui, ou em lugar nenhum, é a América!’), e será o destino escolhido por alguns dos emigrantes em *Os Anos de Peregrinação*. Quanto à Grande Revolução europeia, cujas repercussões literárias começam por dar lugar, em Goethe, a comédias em que é óbvia a desproporção em relação à matéria, ela reaparecerá no *Wilhelm Meister* [...] sob a forma da utopia goethiana presente na mesma idealização da Torre, a utopia de um humanismo ainda e sempre de feição aristocrática, apesar de sua orientação prática e racionalista; ou então, quando muito, de uma típica síntese impossível, mas que a Alemanha da época não podia ou não queria ver assim, a da terceira via goethiana em que aristocracia reformista e burguesia progressista se dariam as mãos, com exclusão do puro e bruto utilitarismo (no romance: a personagem Werner): porque, como se pode ler na ‘Carta de

61. BARRENTO, João. *Prefácio, in: Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 1998. (p. 9).

Guia' conferida a Wilhelm pela 'Sociedade da Torre', 'o *espírito* a partir do qual nós agimos é a instância suprema'. Curiosa e sintomaticamente, o protagonista, Wilhelm, passa quase todo o tempo da acção na situação de *outsider* quer observador distanciado em relação a estas duas esferas sociais: o seu (falso) dilema é outro (entre as musas e os negócios), dilema que, aliás, 'resolve' duas vezes, contraditoriamente, em momentos de indecisão consigo próprio e de mal-estar com o mundo (cf. carta ao amigo de infância Werner, em posição central no romance, no Capítulo Terceiro do Livro Quinto, e a renúncia definitiva ao teatro, brusca e mal motivada, no Capítulo Oitavo do Livro Sétimo).⁶²

A definição do gênero *Bildungsroman*

Ainda seguindo as ideias defendidas por Barrento, em seu prefácio à versão portuguesa de *Os anos de aprendizado*, é importante destacar uma afirmação bastante elucidativa para a compreensão sobre o surgimento do gênero *Bildungsroman* (romance de formação). Como pretendo demonstrar a seguir, este gênero surge em profunda relação com o romance de que me ocupo neste trabalho.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister é considerado o primeiro texto deste gênero – tipicamente alemão –, dentro de um gênero maior, o romance. No entanto, como pode-se perceber, João Barrento considera esta íntima associação entre o gênero *Bildungsroman* e o romance de Goethe, no mínimo, uma redução ao texto. Pois definir esta obra como romance de formação, na visão de Barrento, não contemplaria um leitor na qual o herói não acaba plenamente formado, mas numa situação ainda indefinida. Para amparar seu argumento, o crítico português faz referência ao fato de que o próprio Goethe jamais utilizou o termo para classificar seu romance dentro de um novo gênero. Nas palavras de Barrento:

Meia verdade e máxima inconclusiva é o reduzir-se, como tantas vezes se fez, este romance do Goethe 'clássico' a uma fórmula vulnerável como 'romance de formação' (*Bildungsroman*): nem Goethe usou o termo (que só surge em 1810) nem este romance chega realmente a encenar de forma

62. *Ibid.* (p. 10).

cabal a ‘formação’ do seu problemático protagonista – deixa-o precisamente no limiar desse processo.⁶³

No contexto acadêmico brasileiro, Vilma Patrícia Maas, produziu um estudo muito esclarecedor acerca da formação deste gênero, o *Bildungsroman*. A autora brasileira defende que o romance de formação alemão possui uma história, dentro da qual o romance de Goethe está inserido como uma espécie de paradigma do gênero. No entanto, o próprio termo, *Bildungsroman*, possui sua história. A autora segue a trajetória da consolidação do termo que nasceu, como notou Barrento, *a posteriori*, e passou a nomear uma gama de outras obras surgidas após o romance de Goethe. Maas argumenta que:

No caso do *Bildungsroman* alemão, a própria criação do termo encontra-se vinculada a uma experiência biográfica e histórica, a trajetória intelectual do próprio Karl Morgenstern⁶⁴, que vinculou sua busca de aperfeiçoamento ao paradigma literário que ali se iniciava. Sua correspondência pessoal e seus projetos pedagógicos na Universidade de Dorpat denotam sua quase obsessão pela possibilidade de uma formação universal e autônoma, até então privilégio da aristocracia.⁶⁵

A autora também aponta para o fato de o termo ser derivado de dois termos profundamente ligados, conceitual e historicamente, ao surgimento da burguesia. Tanto a ideia de *bildung* (formação) quanto o surgimento de um novo gênero literário, que congrega diversas formas narrativas em sua estrutura, o *roman* (romance) são tributários de um contexto de largo crescimento da burguesia europeia.

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário

63. *Ibid.* (p. 7).

64. Segundo Wilma Patrícia Maas, em *O Cânone Mínimo*, Johann Karl Simon Morgenstern (1770-1852), filólogo alemão, foi professor de Filologia, Estética, História da Arte e Literatura na Universidade de Dorpat. A ele é atribuída a cunhagem do termo *Bildungsroman*.

65. MAAS, W. P. **O Cânone Mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000. (p. 21).

burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista.⁶⁶

Neste sentido, pode-se dizer que a forma que congrega estas duas dimensões conceituais, o *Bildungsroman*, é um fenômeno europeu – carregado de historicidade –, de fins do século XVIII e início do XIX. Mais ainda, pode-se tomá-lo como uma expressão tipicamente alemã, não apenas por ter *Os anos de aprendizado* como obra pertencente ao gênero, mas porque é também a obra o marco fundador, ou paradigma fundamental, do gênero. Mas justifica esta ligação entre a obra de Goethe e a definição do gênero a partir da consulta a diferentes enciclopédias literárias alemãs, que trazem suas definições sobre o romance de formação:

Para a historiografia literária, o *Bildungsroman* passou a constituir um signo, formado, de um lado, pela profunda historicidade de suas condições de origem, e, por outro, pela magnitude e alcance da figura literária e histórica de Goethe, o ‘príncipe dos poetas’. Ao longo de quase duzentos anos, cristalizou-se um conceito de *Bildungsroman* que, a despeito da alta carga ideológica de suas origens, foi realizado pela historiografia literária como uma instituição, um cânone atemporal e, paradoxalmente, a-histórico. Dezenas de verbetes em enciclopédias literárias entendem o *Bildungsroman* como um gênero cuja obra modelar é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, associando-o assim ao Classicismo de Weimar, período no qual Goethe, ao lado de Schiller, reina soberbo como a figura emblemática. Todas as obras posteriormente consideradas como *Bildungsromane*, na Alemanha e fora dela, são mensuradas, sob a perspectiva de sua temática e composição estética, ante o paradigma constituído pelo romance de Goethe. Assim, há obras que são *Bildungsromane* em maior ou menor medida, dependendo de sua maior ou menor semelhança com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.⁶⁷

A autora continua, agora relacionando o romance de Goethe com a história do gênero, e indicando que seu surgimento se fez possível pelas condições históricas, anteriormente apontadas pelas observações de João Barrento:

O romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796) é o exemplo paradigmático de uma série de romances nos quais podem ser identificados os mesmo pressupostos que norteavam a literatura eminentemente

66. *Ibid.* (p.23).

67. *Ibid.* (p. 23).

educativa da *Aufklärung*. O caráter ficcional do romance realista atua ali como mediação entre uma certa configuração histórica, a busca individual pelo aperfeiçoamento das qualidades inerentes do homem em prol do bem comum, e a sua realização. O fenômeno literário constituído pelo romance de formação só pode ser compreendido se relatado à transição entre cultura feudal e a emancipação econômica burguesa. Na Alemanha, onde o processo foi acima de tudo lento e pouco definido, a literatura teve um papel fundamental na veiculação dos princípios que nortearam a passagem da cultura do mérito transmitido, fundamentado nos direitos de posse e herança, para a cultura do mérito pessoal adquirido, atributo do burguês em formação.⁶⁸

Sendo assim, as condições históricas para o surgimento de um Estado burguês, como na Alemanha, são as mesmas que possibilitam o testemunho literário de Goethe, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, e, portanto, se coloca como momento oportuno, também, para o surgimento de um novo tipo de literatura. Ainda seguindo Maas em sua obra, *O cânone mínimo*, a “educação do indivíduo encontra-se, portanto, associada à formação do Estado burguês estamental. O romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um documento contemporâneo desse processo de constituição do mundo burguês, capaz de iluminar, no plano estético, transformações que, na França, ocorriam no plano político.”⁶⁹

A afirmação de Maas, acima destacada, ecoa algo já visto nas palavras de Barrento. A ideia de um processo de surgimento do Estado burguês se dando no plano político que é espelhado pela poesia daquele tempo, neste caso, no romance de Goethe. A seguir, Maas fala também do ideal de educação da ilustração que é representado no romance:

A representação do processo de formação em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* realiza-se, portanto, de duas formas diferentes. O conceito iluminista de formação-educação como processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento das qualidades racionais encontra-se configurado na Sociedade da Torre, e mais especificamente em seu mentor intelectual, o abade. O seu projeto pedagógico, seu princípio de ‘educação pelo erro’, sua atuação intervencionista e esclarecida sobre a trajetória dos jovens sob sua tutela configuram um tipo de

68. *Ibid.* (p. 29 e 30).

69. *Ibid.* (p. 32 e 33).

procedimento racionalista paternal, nos moldes da *Aufklärung*.”⁷⁰

Ou seja, como alguém que sempre reagiu a um certo tipo de Iluminismo, o projeto educativo apresentado por Goethe deveria carregar elementos de outras matrizes de pensamento. E realmente é assim que vejo o projeto educativo representado pela Sociedade da Torre, pois ao defender algo de universal na formação do herói, reúne-se no ideal da sociedade um lado iluminista, por conta da formação plena, e um lado humanista, no sentido universal desta formação. Na análise abaixo reproduzida, Maas desenvolve esta ideia de maneira muito clara:

No romance de Goethe, o conceito *Bildung* transita, portanto, desde um sentido pedagógico-iluminista, como configurado na Sociedade da Torre, até o sentido de formação universal, que se opõe ao sentido absolutista da *Bildung* burguesa sustentado por uma sociedade de classes. Quando Wilhelm, na carta a Werner, afirma que ‘só ao nobre é possível uma formação universal’, enquanto ao burguês só restaria ‘o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado’, está se referindo ao conceito de formação adotado pelo estado absolutista, no qual cada indivíduo deveria ser formado segundo sua classe social.⁷¹

Neste último trecho recolhido da obra de Vilma Patrícia Maas, finalmente, a autora chega ao ponto de onde partimos, através da citação de João Barrento. O autor português considera que classificar *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* dentro de um gênero específico, chamado *Bildungsroman*, é uma mera redução do valor da obra. Ainda mais levando-se em consideração que ela mesma não conduz seu protagonista a uma formação plena, como se poderia acreditar, no caso do leitor fazer uma leitura do texto previamente alertado para sua definição clássica como romance de formação. As palavras de Maas ecoam as de Barrento, afirmando que Wilhelm não completa sua formação, embora se distancie do ideal burguês representado por sua família e seu cunhado, Werner, e desenvolva uma formação humanista universal. De fato, ao final do romance Wilhelm acaba sem uma função específica, o que não é surpreendente dado o caráter universal de sua formação. O herói também termina sem se inserir totalmente na aristocracia, da qual faz parte sua futura esposa, Natalie.

70. *Ibid.* (p. 38).

71. *Ibid.* (p. 38).

Pode-se afirmar que, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o conceito de *Bildung* como formação universal é o que regula e dirige a trajetória do protagonista, embora o processo de aquisição dessa mesma formação permaneça inconclusivo. Meister distancia-se das atividades práticas da vida burguesa, buscando sempre possibilidades de desenvolver suas potencialidades latentes em todas as direções. É um conceito ‘neo-humanista’, na medida em que não forma o indivíduo para profissões específicas, mas sim para uma atuação universal [...].

É esse, efetivamente, o conceito de formação que orienta o desejo de Wilhelm Meister em *Os anos de aprendizado*. Sua convivência com a aristocracia é um símbolo da legitimação do desejo pela formação universal expressado na carta a Werner. Meister, entretanto, permanece na indeterminação, sem pertencer efetivamente à nobreza e, por outro lado, sem assumir uma ocupação burguesa especializada.⁷²

Neste sentido, há algo de trágico no destino do herói do romance (como pretendo mostrar no capítulo 3). Essa atualização do gênero trágico feita por Goethe, em meu ponto de vista, permite se chegar a uma leitura de Wilhelm Meister como herói trágico moderno. Da mesma forma, segundo minha leitura do romance, este ideal trágico se revela em outros personagens cujos destinos serão analisados, em parte, a partir da leitura de Schiller, no ponto a seguir.

A destinação dos personagens segundo uma leitura das Correspondências entre Schiller e Goethe

Voltando às cartas trocadas entre Goethe e Schiller, pode-se perceber o ponto que levantei no segundo item deste capítulo, *a gestação de Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, onde destaco a contribuição de Schiller na qualidade de primeiro crítico literário a escrever sobre o romance de Goethe. Na troca de correspondências que selecionei para encerrar este capítulo, verifica-se que Schiller faz uma importante leitura acerca do destino de certos personagens, cujos caracteres guardam certa semelhança entre si. Mais a frente este ponto ficará claro.

Começo, no entanto, destacando quem são estes personagens sobre os quais concentro esta análise. São eles: a atriz Mariane, a primeira amante de

72. *Ibid.* (p. 38 e 39).

Wilhelm; Mignon, a pequena órfã que encontra o herói com a trupe de artistas itinerantes e segue com ele até o final do romance; o misterioso harpista, um músico que também se junta à trupe de artistas itinerantes; a irmã de Serlo, Aurelie, ex-amante de Lothario, e atriz que interpreta Ofélia na encenação do *Hamlet*.

Em sua carta datada de 11 de agosto de 1795, Schiller comenta sobre sua expectativa em relação a quatro destes personagens do romance:

A expectativa aumenta ainda mais, mas já se vê de longe que a floresta começa a clarear. A lembrança de Mariane faz muito efeito, e Mignon cresce mais a cada livro. O sombrio harpista torna-se cada vez mais sombrio e fantástico, e Philine com certeza ainda me agrada muito. É bom saber que o senhor, neste livro, traz de volta à lembrança pessoas e cenas passadas.⁷³

A questão da lembrança, destacada na sentença final do trecho acima, é muito importante dentro do romance.⁷⁴ Pois Goethe mantém, principalmente a figura de Mariane presente ao longo de todo o romance, sempre através de recordações ou impressões causadas em Wilhelm, dado que a atriz só aparece ao herói durante o primeiro livro e, por todo o percurso de Wilhelm, se mantém viva através da memória dele. Este artifício utilizado pelo autor faz com que o leitor esteja constantemente esperando pelo ressurgimento da atriz, expectativa que só se arrefece quando Wilhelm recebe a notícia de sua morte, durante o parto de Felix – filho da atriz com o herói. No entanto, mesmo após esta notícia, Mariane continua sempre presente, seja pela recordação, seja através da figura de Felix, que passa a representar esta efêmera união entre Wilhelm e Mariane.

Após a leitura do oitavo livro, Schiller, mais uma vez, escreve em tom de crítica literária suas impressões sobre a destinação de certos personagens. Aqueles, que listei acima, possuem algo em comum. Esta afinidade entre os

73. *Op. Cit.* (p. 49).

74. Devido ao escopo deste estudo não foi possível aprofundar o tema da memória e da recordação a partir do romance em questão, o que, por si só, daria um outro trabalho monográfico. Para quem interessar possa, há um importante estudo acerca da memória e da lembrança em sua relação entre Literatura e História, em: ASSMANN, A. **Espaços da Recordação**: Normas e Transformações da Memória Cultural. São Paulo: UNICAMP, 2012. Aproveito para agradecer a indicação desta leitura feita a mim pelo professor André de Lemos Freixo, da UFOP, durante o 8º Seminário Brasileiro de História e da Historiografia, em agosto de 2014, Mariana-MG.

caracteres destes personagens está expressa no fato de serem todos eles artistas. Schiller ressalta o lado artístico de alguns deles, como Mignon e Friedrich, no trecho abaixo. Este último é um membro da Sociedade da Torre, que se infiltra nas trupes teatrais sob o disfarce de um bufão. Esta é mesmo sua função dentro do romance. Friedrich é o responsável pelas cenas ridículas, como quando Wilhelm acredita estar vendo Mariane conversando com Philine, sendo que, na verdade, não passa do píncaro disfarçado com um uniforme que a atriz costumava usar. No trecho abaixo, em carta de 28 de junho de 1796, Schiller chama a atenção para estes dois personagens, Mignon e Friedrich:

Não espere ainda hoje de mim nada de muito exato sobre a impressão que me causou o oitavo livro. Estou inquieto e estou satisfeito, ânsia e calma misturadas maravilhosamente. Da massa das impressões recebidas sobressai-se nesse momento fortemente a imagem de Mignon. Não sei dizer ainda se tão forte e interessante sensação exige ainda mais aqui do que lhe foi dado. Isto também poderia ser um acaso, pois ao abrir os originais meu olhar recaiu diretamente sobre a *Lied* [canção], e esta me tocou tão profundamente, que em seguida não pude mais apagar tal impressão.

O aspecto mais singular na impressão geral parece-me ser este, o de que seriedade e dor mergulham absolutamente como um jogo de sombras, e o humor leve torna-se senhor dele completo. Em parte isso me é explicável a partir do tratamento discreto e leve; creio, porém, descobrir um outro motivo para isso na condução e posição teatrais e românticas dos acontecimentos. O elemento patético lembra o romance; todo o resto, a verdade da vida. Os golpes mais dolorosos que recebe o coração voltam a perder-se com rapidez, por mais forte que sejam sentidos, pois foram conduzidos por algo maravilhoso e por isso lembram a arte mais rapidamente do que todo o resto. Seja como for, uma coisa é certa: que a seriedade no romance só é jogo, e o jogo nele é a real e autêntica seriedade que a dor é a aparência, e a calma, a única realidade.

Friedrich, tão sábio e reservado, que com a sua turbulência no final sacode a fruta da árvore e amontoa o que precisa reunir-se, aparece na catástrofe exatamente como alguém que nos desperta com riso de um sonho assustador. O sonho foge para as outras sombras, mas sua imagem permanece, a fim de dar ao presente um espírito mais elevado, à quietude e serenidade um conteúdo poético, uma infinita profundidade. Essa profundidade numa superfície quieta, que é tão particular ao senhor, vista no geral, é um primoroso traço de caráter do romance atual. [...]⁷⁵

75. *Op. Cit.* (pp. 68 e 69).

Já nesta última passagem destacada da *Correspondência*, temos o relato de Schiller sobre a releitura que fizera de todo o romance. O autor alemão diz que releu os oito livros em apenas dois dias e escreveu sobre as impressões gerais deixadas pelo todo da peça. Em sua carta de 2 de julho de 1796 a Goethe, Schiller segue deixando suas impressões sobre a leitura do oitavo livro:

[...] [Q]uero fixar-me somente no oitavo livro; como o senhor conseguiu reunir tão próximos os grandes e tão espalhados círculo e cena de pessoas e acontecimentos! É como um belo sistema planetário, tudo se relaciona, e apenas as personagens italianas ligam, como cometas e também tão terríveis quanto estes, o sistema em algo distante e maior. Também todas essas figuras, como Mariane e Aurelie, saem completamente do sistema e se separam dela como criaturas estranhas, depois que simplesmente serviram para produzir ali um movimento poético. Como é bem pensado quando o senhor deriva o praticamente sinistro, o terrivelmente patético do destino de Mignon e do harpista, do teoricamente sinistro, dos monstros da razão, de forma que com isso nada é imputado à natureza pura e sã. Apenas no seio da boba superstição são tramados estes destinos monstruosos, os quais perseguem Mignon e o tocador de harpas. Mesmo Aurelie é destruída somente através de sua perversidade, de sua androginia. Com relação a Mariane, gostaria de acusá-lo de um egoísmo poético. Chego até a dizer que ela foi vítima do romance, já que podia ser salva pela sua própria natureza. Em torno dela serão vertidas lágrimas sempre amargas quando, com as outras três, desvia-se de bom grado do indivíduo em direção à ideia do todo. [...] ⁷⁶

Os personagens italianos “tão terríveis” são o harpista e Mignon, pai e filha, como fica claro no último livro do romance. A estes dois Schiller reúne Mariane e Aurelie, a quem o autor chama de “criaturas estranhas” a serviço de um “movimento poético”. Schiller se mostra, portanto, bem atento para o efeito poético desejado por Goethe, ao destinar seus principais representantes do gênero artístico à morte. Ainda que outros atores cheguem ao final vivos, mas seguindo outras carreiras, na maioria dos casos, ligadas à sociedade burguesa, como por exemplo Philine e Friedrich.

Como fiz notar, linhas acima, estes quatro personagens possuem uma característica em comum: são todos artistas. O núcleo italiano, bem como as duas atrizes, são claras referências do autor à falta de lugar para o artista naquela

76. *Op. Cit.* (pp. 71 e 72).

sociedade burguesa, altamente voltada à especialização. Neste sentido, pode-se dizer que, assim como no *Werther*, o destino destes personagens só poderia ser a morte ao final do romance. Como complemento à tragédia do herói moderno, Wilhelm, que sobrevive em prejuízo de sua carreira teatral, tem seu destino unido ao de outros personagens que compõe este quadro trágico: a inexistência do espaço para o artista no mundo moderno.

4

Shakespeare e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*

O teatro nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*

Como visto anteriormente, o teatro alemão floresce no século XVIII com o objetivo de exercer um papel pedagógico e formador da nação. Através dele buscava-se criar uma unidade nacional alemã que pudesse agregar os diversos principados germânicos sob a chancela de um único Estado Nação, a Alemanha. Em busca de uma maior autonomia e se contrapondo à dominante aristocracia alemã, a burguesia fez do teatro um aliado, através do qual pudesse transmitir os seus valores a sociedade. Nesse caso, buscava-se a transformação social e o rompimento com o *status quo* em vigor e sua forma artística mais bem acabada, notadamente, o teatro inspirado no modelo de corte francês.

No romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* o teatro é retratado desempenhando esta mesma função formadora de uma identidade alemã. No entanto, mesmo sendo possível encontrar passagens em que se discute a situação do teatro alemão, do século XVIII – além de algumas ideias acerca do que se entendia por formação de um teatro nacional –, este ponto se desenvolve com maior ênfase, dentro da obra, na função formadora que o teatro exerce sobre o personagem principal do romance, Wilhelm Meister. Sendo assim, interessa-me destacar como se dá o processo educativo deste personagem através da arte teatral. Para tanto, pretendo apresentar minha leitura de como Wilhelm passa de um jovem indeciso sobre sua vocação, para, em seguida – ao conhecer Shakespeare e suas peças –, se tornar bastante decidido pelo teatro, e, ao final do romance, deixar o teatro para se incorporar numa sociedade de iniciados, conhecida por “Sociedade da Torre”. Já no último estágio de sua carreira, inserido na sociedade, espera-se que ele assuma um novo papel. Durante esse processo, busco rastrear a influência de Shakespeare sobre o jovem herói, notadamente através da peça *Hamlet*, cuja leitura e montagem teatral fez com que Wilhelm procurasse entender e interpretar seu personagem principal, o príncipe dinamarquês. Também apresento minha leitura acerca do herói do romance como um novo tipo de

carácter literário, um herói moderno, cujo poder de agência sobre o destino não é total mas entra em jogo num balanço de forças. Desse balanço, que pende para o lado de um dever maior, resulta seu destino ao final do romance. E, embora sua destinação me pareça fugir ao seu controle, não trata-se mais do herói trágico no sentido clássico.

Primeiramente, é importante salientar que o presente trabalho não se pretende um esforço de crítica literária. Para tanto, não me consideraria habilitado, nem em se tratando de Goethe, muito menos de Shakespeare. Por isso, o que busca-se aqui é tentar apontar para certas condições históricas que possibilitaram o uso de uma tragédia shakespeariana, no centro de uma obra paradigmática da literatura ocidental, constituidora de um estilo tipicamente alemão, da passagem do século XVIII para o XIX, o *Bildungsroman*. A escolha de Goethe por dar tamanha importância a uma peça de Shakespeare neste romance, obviamente, não é mera casualidade. E, dentre as peças do bardo, a opção pelo *Hamlet* tem um motivo especial, cujo tratamento dado pelo autor ressalta ainda mais a clara relação entre o romance de Goethe e a peça trágica do poeta elisabetano.

No entanto, não será o caso de tomar como representativo das ideias de cada autor as falas de seus principais personagens. No caso do *Hamlet*, a tentação de seguir por este caminho é enorme. Isto porque, mais de um terço da peça é composta por falas do próprio Hamlet – em que pese esta ser a peça mais extensa de Shakespeare. Por isso mesmo, é preciso muito cuidado para que não se tome as ideias do personagem como sendo a própria opinião do autor. Outra característica peculiar repousa no fato da peça não contar com um coro. Esse aspecto contribui amplamente para o efeito subjetivo e para o carácter intelectual do texto. Disso resulta a necessidade do leitor ou espectador ter de pensar sobre as motivações dos personagens, que têm em suas falas o próprio veículo de seus pensamentos, e tentar a partir disso interpretá-las.

Resumindo, da soma desses fatores acima apontados têm-se: a presença marcante de um personagem principal, cujas falas ocupam a maioria esmagadora dos versos da peça. Em contraponto a isso está a ausência de um narrador – tendo em vista que o coro desempenha essa função narrativa dentro das tragédias. Podendo-se, então, concluir que esse personagem é a voz do autor. Em relação ao

que acabo de sugerir, é possível pensar que, em certa medida, Shakespeare usa seu personagem para transmitir suas ideias. Talvez, no momento em que o jovem príncipe orienta os atores que irão encenar a peça sobre a morte do Rei Gonzago, “A Ratoeira”, como ele a intitula, essas ideias sejam as próprias convicções do dramaturgo sobre como um ator deve atuar no palco.

Por outro lado, como saliento acima, é preciso muito cuidado com este tipo de interpretação para que não se torne exagerada. Pois, nem tudo o que sai da boca de Hamlet, ou de outros personagens, pode ser tomado indiscriminadamente como sendo a expressão direta da opinião do dramaturgo. Sendo assim, escolhi não tomar todos os solilóquios do personagem como o veículo das ideias de Shakespeare. O que procuro fazer é estabelecer alguns pontos de contato entre autor e seu personagem.

Trata-se de uma peça em que vemos um herói enfrentando, às duras penas, o luto pela morte de seu pai, recebendo a missão de vingá-lo e restaurar o equilíbrio do poder no reino da Dinamarca. No entanto, a vingança não é mais um valor positivado na realidade do jovem príncipe. Educado em Wittenberg, berço do humanismo alemão, Hamlet é levado a um profundo conflito interior ao ter a vingança pela morte de seu pai requida pelo próprio fantasma do antigo rei. Ao final da peça, notadamente no Ato V, este herói se apresenta como um personagem diferente daquele de atos anteriores: menos melancólico e mais decidido a enfrentar seu destino. Sendo assim, é possível traçar paralelos entre Hamlet e Shakespeare, cujo pai havia morrido pouco antes de escrever a peça e o único filho homem que tivera, curiosamente chamado Hamnet, havia morrido durante a infância.

Ainda assim, é preciso estar atento para a separação entre a subjetividade do autor e a interpretação de sua obra. Além disso, a intenção do autor e os resultados e efeitos produzidos por sua obra também não devem ser confundidos. Shakespeare não pretende tornar sua peça num relato autobiográfico mesmo que a composição do personagem do príncipe Hamlet possa guardar semelhanças com alguns elementos da biografia do autor. No entanto, não poderia haver nada mais natural que o bardo se utilizasse da própria experiência pessoal para compor, não

somente, o Hamlet, mas outros tantos personagens com os quais pudesse se identificar.

No caso específico de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, também existem muitos paralelos entre o autor e o protagonista do romance. Para citar apenas dois, ambos saíram de famílias burguesas, para emergir a estratos mais altos da sociedade, e ambos foram influenciados na infância, pelo teatro de marionetes, a alimentarem o sonho de serem atores teatrais. Embora seja possível misturar as ideias de Goethe com a de seus personagens, este procedimento é menos tentador do que no *Hamlet*, dado que há em *Os anos de aprendizado* um narrador claramente distinto do personagem principal. Além disso, o protagonista passa por um claro processo de formação pessoal, sugerindo que suas ideias deverão mudar ao longo de sua jornada.

Também é preciso citar a presença de diversas figuras que se apresentam como portadoras de uma sabedoria mais alta. Este é o caso, por exemplo, do Abade, que ao final do romance se revela um dos responsáveis pela formação do jovem herói. Por outro lado, o autor promove enormes diálogos em que as ideias de Wilhelm se contrapõe às ideias de outros personagens, como Serlo, Jarno e Lothario, todos retratados como homens já maduros.

Por outro lado, pode-se confundir as ideias do personagem e do autor nos momentos em que o narrador descreve aquilo que o personagem sente. Este artifício é mesclado, dentro do romance, com trechos onde Wilhelm é descrito fazendo monólogos que deixam os pensamentos do personagem serem transmitidos de maneira direta ao leitor. Mas, talvez sejam as passagens em que Wilhelm explica sua leitura do *Hamlet* – operando na chave de um crítico literário – aquelas em que mais se deseje ver as ideias de Goethe enunciadas pela boca de seu personagem.

Para o argumento que pretendo desenvolver irei me utilizar basicamente de três elementos: trechos do romance *Os anos de aprendizado*, em que seja possível rastrear a influência de Shakespeare sobre o personagem, Wilhelm Meister; trechos do *Hamlet* de William Shakespeare cuja leitura e encenação são decisivas para o destino do protagonista; e textos e correspondências de Goethe, em que haja referência ao romance em questão, bem como seus dois textos críticos sobre

a obra do bardo, a saber, *Para o dia de Shakespeare* (1771) e *Shakespeare e o sem fim*, escrito entre 1813 e 1816, publicado integralmente em 1826⁷⁷, ao qual ainda não fiz referência neste trabalho. A razão de escolher guardar este último texto para este capítulo, e não me referir a ele no primeiro, onde trato da recepção de Shakespeare na Alemanha, está em sua data de composição (1813-6).

Neste sentido, com o objetivo de tornar clara minha escolha em guardar o texto publicado em 1826 para este momento deste estudo gostaria enfatizar que: por se inserir num momento mais maduro da obra do autor, e posterior à publicação do romance em questão, esse texto possui mais elementos que permitem uma interpretação e uma leitura em diálogo direto com romance. Apesar dos longos anos que separam a publicação dos dois textos, pode-se ler em *Shakespeare e o sem fim*, ideias defendidas por Goethe sobre o gênero trágico na Antiguidade Clássica e na Idade Moderna – tema caro ao Romantismo alemão –, bem como em que posição a obra de Shakespeare se situa nesta disputa.

Há uma distância de quase vinte anos entre a publicação do romance e o último texto de Goethe sobre Shakespeare. No entanto, utilizá-lo em conjunto com trechos do romance me pareceu um caminho bastante elucidativo na medida em que Goethe descreve muito do pensa sobre as diferenças entre a poética clássica e a de Shakespeare. Também se desenvolve nesse texto o argumento do autor sobre as diferenças entre a tragédia moderna e a de Shakespeare cujo caráter específico de congrega elementos clássicos e modernos, me parece ter animado a produção do romance de Goethe. Além disso, Goethe faz referência neste texto a sua interpretação do *Hamlet*, o que torna óbvia a utilização desse texto em conjunto com a análise do romance.

Já o primeiro texto de Goethe, *Para o dia de Shakespeare*, escrito em 1771, insere-se mais no contexto do *Sturm und Drang*, e por isso mais próximo do debate que animou o pré-romantismo, como visto no primeiro capítulo deste trabalho. No entanto, passagens desse texto também serão referenciadas no presente capítulo, na medida em que seja possível relacionar a descoberta de

77. Conforme Pedro Süssekind aponta no *Prefácio de Escritos sobre literatura - J. W. Goethe*.

Shakespeare pelo jovem Goethe em analogia ao mesmo processo de descoberta do seu personagem, Wilhelm Meister.

Finalmente, também, pretendo inserir o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, dentro de um corpus textual que compõe a recepção de Shakespeare na Alemanha. E dada a extensão da obra, é ela também, ao meu ver, um documento central sobre o dramaturgo inglês dentro da obra de Goethe.

Wilhelm Meister leitor de Shakespeare

Wilhelm Meister só toma conhecimento das peças de Shakespeare nos capítulos finais do Livro 3 do romance. Sua introdução às obras do bardo é feita por Jarno. Este último é um membro da Sociedade da Torre mas que, a esta altura do romance, é tratado apenas como um oficial, hospedado no castelo de um barão, onde Wilhelm também se encontrava instalado. O protagonista do romance, junto de uma trupe de artistas, que o acompanhava, preparava a apresentação de uma peça para seu anfitrião e um príncipe recém-chegado da corte francesa. O fato de ser Jarno um membro da Sociedade da Torre e veículo de transmissão da obra de Shakespeare a Wilhelm é motivo de especial atenção. Afinal, sabe-se da preocupação que a sociedade secreta tem em acompanhar o processo de aprendizado do herói. Apesar disso, é importante notar que a Sociedade da Torre parece se empenhar em não interferir diretamente nas decisões do aprendiz. Sendo assim, a imersão na obra do dramaturgo elisabetano ficará, exclusivamente, a cargo do jovem herói.

Antes de conhecer Jarno e, portanto, a obra do bardo, Wilhelm ainda pondera sobre sua vontade em ser ator, e, ao que parece, está bastante hesitante quanto à sua escolha, expressando certa dúvida acerca de qual caminho seguir. Esta passagem se dá ainda no capítulo 5, do Livro III, quando o ator fica sabendo que terá de fazer uma recitação particular para a baronesa do castelo. Numa espécie de solilóquio, às voltas com o texto que deveria interpretar, o personagem se questiona:

– Tens trabalhado até o momento – dizia-se [Wilhelm] a si mesmo – para ti em silêncio, só recebendo a aprovação de alguns poucos amigos; durante algum tempo puseste totalmente em dúvida teu talento e continuas ainda preocupado, querendo

saber se estás no caminho certo e se tens tanto talento quanto inclinação para o teatro. Aos ouvidos de tão experimentados conhecedores, nos gabinetes onde não há lugar para nenhuma ilusão, a tentativa é muito mais perigosa que em qualquer outra parte, mas tampouco gostaria de ficar para trás, de deixar de vincular este prazer a minhas alegrias anteriores e fazer maior minha esperança no futuro.⁷⁸

Nota-se nesta passagem que o herói faz uma importante distinção entre sua aptidão para a vida artística e uma possível inclinação natural para o trabalho de ator. De um lado há o forte desejo de Wilhelm em atuar no teatro e, por outro, há dúvidas sobre sua capacidade e talentos para o palco. Em outras palavras, a questão que se coloca é: havendo o desejo de seguir este ofício, e sendo este desejo fruto de uma inclinação natural, seria o jovem realmente talentoso ou capaz de seguir a carreira teatral como ator? Esta tensão, isto é, os limites da vontade do homem e do dever que a ele se impõe – ou a capacidade da agência do homem em interferir no seu destino –, é um traço marcante desta obra literária, bem como de diversas tragédias gregas – ainda que num outro registro –, e, principalmente, das peças trágicas de Shakespeare.

Nas palavras do próprio Goethe: “Os maiores tormentos, assim como a maioria das coisas a que o homem pode estar exposto, surgem de um daqueles mal-entendidos entre dever e querer, mas também entre dever e realizar, entre querer e realizar, e são esses mal-entendidos que frequentemente o põe em embaraço ao longo da vida.”⁷⁹ Daí surge o desenlace trágico, justamente no descompasso entre querer (agência) e dever (destino). O autor conclui: “O menor embaraço, surgido de um leve erro que pode ser resolvido sem demora e sem causar danos, ocasiona a situações ridículas. Os maiores embaraços, em contrapartida, insolúveis ou deixados sem solução, nos trazem os momentos trágicos.”⁸⁰

78. GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009. (p. 169).

79. GOETHE, J. W. *Shakespeare e o sem fim*, in: **Escritos Sobre Literatura**. Organização e tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. (p. 42).

80. *Ibid.* (p. 42).

Na tragédia grega há uma tensão constante entre o dever e o realizar. Isto se deve a presença, na poesia antiga, de uma enorme força do destino que era imposta sobre o personagem impedindo-o de escapar do que fora previamente determinado para ele. Ou seja, por mais que o personagem lute contra forças que, a princípio, parecem aleatórias, não-necessárias, ou meras casualidades, ele está sempre preso ao cumprimento de um destino inescapável. Segundo Goethe: “A tragédia antiga diz respeito a um dever inevitável, que é apenas aguçado e acelerado por meio de um querer agindo em sentido contrário. Aqui é onde se assenta tudo que há de terrível no oráculo, a região na qual Édipo reina sobre tudo mais.”⁸¹ Já no drama moderno, predomina o descompasso entre querer e realizar. A diferença é ao mesmo tempo sutil e substancial. No caso da poesia antiga, o destino do personagem se impõe sobre ele como algo necessário e inescapável, não importando o quanto ele se esforce por encontrar outra saída, estará sempre fadado a cumprir o papel que o destino lhe reservou.

O drama moderno opõe ao destino do personagem a força de agência do indivíduo. Ou seja, a vontade do homem passa a participar no jogo de forças que estabelecem seu destino podendo alterá-lo. Para Goethe, no drama moderno há sempre um peso maior do lado da vontade humana. “O dever impõe-se ao homem: é duro aceitar a necessidade; o querer posto pelo homem: a vontade humana é seu reino do céu. Um dever perseverante é enfadonho, terrível impotência da realização, um querer perseverante é satisfatório, e numa vontade firme é possível enxergar além da impotência da realização”.⁸² No caso específico do drama shakespeariano, Goethe percebe um balanço perfeito entre as forças em jogo. Diz o autor alemão: “Nesse caso Shakespeare se destaca singularmente, ligando o antigo e o novo de uma maneira exuberante. Querer e dever procuram pôr-se em equilíbrio nas suas peças; ambos se enfrentam com violência, mas sempre de tal modo que o querer fica em desvantagem”.⁸³

81. *Ibid.* (p. 43 e 44).

82. *Ibid.* (p. 43).

83. *Ibid.* (p. 44).

Neste sentido, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se aproxima do ideal trágico shakespeariano identificado por Goethe. Ou seja, há um equilíbrio entre a poesia antiga e a moderna onde as forças da vontade do indivíduo e seu dever, ou destinação, se tensionam, com uma pequena tendência a pender para o lado do dever. Já não é mais o jovem apaixonado do *Sturm und Drang*, que como Werther decide por tirar sua própria vida, ao se encontrar sem espaço num mundo burguês onde seu grande amor já está comprometido com outro homem. Neste caso, Wilhelm, mesmo pressionado entre o sonho pela carreira teatral e os desejos de sua família, segue por seus anos de aprendizado e, não obstante ter chegado a um destino totalmente diferente daquele que idealizava para si, resignifica seu papel e busca encontrar seu lugar na sociedade.

Voltando a trajetória do herói e a descoberta da obra de Shakespeare. A certa altura do romance, ainda no Livro III, chegamos ao ponto em que Jarno encontra espaço para um diálogo com o jovem herói. Antes de conversarem, o narrador do romance deixa claro quais são as posições dos personagens do castelo quanto ao gosto pelo teatro. Depois de uma série de montagens feita por Wilhelm e os atores da companhia, conforme se seguiam novas apresentações, percebe-se o interesse do príncipe, que visitava o castelo do barão, diminuir: “lamentava, porém, que o príncipe mostrasse uma inclinação exclusiva pelo teatro francês, enquanto uma parte de sua gente, ao contrário, entre os quais se distinguia particularmente Jarno, tinha uma predileção pelos monstros da cena inglesa.” O barão, no entanto, dava mostras de que continuava interessado, principalmente, pelas peças originais da companhia. Por isso, é possível imaginar que estas montagens originais fugiam ao padrão do Classicismo francês, pois não agradaram tanto ao príncipe.

Assumindo que assim seja, conclui-se que as peças da companhia de Wilhelm estavam pouco afeitas ao modelo clássico francês, embora ainda não fossem totalmente tributárias ao teatro shakespeariano. Pois, sabe-se que Wilhelm ainda não era familiarizado com o teatro inglês. O caso específico de Shakespeare é referenciado diretamente pelo narrador ao descrever o gosto de Jarno pelos “monstros da cena inglesa”. Neste sentido, o fato das peças de Wilhelm não serem cópias fieis do estilo francês e até mesmo desagradarem ao príncipe cuja

preferência é o teatro francês, pode ser tomado como indicativo dessa proximidade – conforme defenderam Lessing e Herder –, do espírito alemão com o gênio inglês.

Após ser apresentado por Jarno ao universo shakespeariano, aos poucos, as dúvidas de Wilhelm vão dando lugar a uma vontade cada vez mais decida pela carreira de ator teatral. A princípio, ao ouvir falar de Shakespeare, Wilhelm reproduz um discurso bastante repetido pelos detratores do bardo e defensores do Classicismo Francês, de Corneille e Racine, notadamente. Reproduzo a seguir o diálogo entre Wilhelm e Jarno em que este último aconselha o jovem herói a se instruir sobre o teatro shakespeariano:

– Então o senhor nunca assistiu – perguntou Jarno, chamando-o à parte – a uma peça de Shakespeare?

– Não – respondeu Wilhelm –, pois a partir do instante em que passaram a ser mais conhecidas na Alemanha, eu me tornei desconhecido para o teatro, e não sei se devo alegrar-me por casualmente reanimar agora em mim um antigo capricho e uma ocupação juvenil. Entretanto, tudo que ouvi dizer dessas peças não me despertou a curiosidade de conhecer mais a fundo esses monstros estranhos, que parecem ultrapassar qualquer verossimilhança, quaisquer conveniências.

– Pois eu o aconselharia – replicou o outro – a fazer uma tentativa; nenhum dano pode causar, mesmo quando se vê o insólito com os próprios olhos. Vou emprestar-lhe alguns exemplares e em nada poderá empregar melhor seu tempo do que, ao se livrar imediatamente de tudo, ver na solidão de seu velho quarto a lanterna mágica desse mundo desconhecido. É um pecado que desperdice suas horas tentando dar adereços humanos a esses macacos e esforçando-se para que aprendam a dançar esses cães. Só uma coisa exijo: que não se escandalize com a forma; o resto, deixo aos cuidados de seu justo entendimento.⁸⁴

Nota-se neste diálogo algo em comum entre as ideias defendidas por Jarno e aquelas expostas por Lessing, na ‘Dramaturgia’. De acordo com este último: “Se tivermos gênio, Shakespeare há de ser para nós o que a câmara escura é para o paisagista: que a use com afinco a fim de saber como a natureza, em todos os casos, se projeta em *um* plano; [...]”⁸⁵ Tomar Shakespeare como uma “lanterna

84. *Op. Cit.* (p. 183).

85. *Op. Cit.* (p. 55).

mágica” que descortina um mundo desconhecido, está presente também no jovem Goethe de *Sturm und Drang*. No texto *Para o dia de Shakespeare*, por exemplo, Goethe se refere ao dramaturgo como sendo “uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo”⁸⁶.

Já no capítulo 11, do livro III, após ter recebido os livros do dramaturgo inglês das mãos de Jarno, o narrador descreve as impressões causadas pelas peças em Wilhelm: “Bastara a leitura de umas poucas peças de Shakespeare para que se produzisse em Wilhelm um efeito tão forte, a ponto de não se sentir em condições de continuar lendo. Toda sua alma estava tomada de uma grande comoção. Procurou ocasião de falar com Jarno e não soube como expressar toda sua gratidão pelo prazer que este lhe havia proporcionado.”⁸⁷ A resposta do jovem herói, dada a Jarno em agradecimento por tê-lo apresentado ao universo shakespeariano, é comparável com a própria experiência descrita pelo jovem Goethe em seu primeiro texto sobre o bardo. No texto de 1771, em homenagem a Shakespeare, o jovem autor escreve as seguintes palavras:

A primeira página dele que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem o gesto milagroso dá, num instante, a visão. Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se numa infinidade, tudo era novo, desconhecido, e a falta de costume com a luz fazia doer os olhos. Lentamente fui aprendendo a ver, e, graças ao meu gênio atento, sinto sempre mais vivamente aquilo que ganhei.⁸⁸

Buscando retratar uma experiência análoga, o personagem de Goethe enuncia as seguintes palavras sobre Shakespeare: “[...] não me lembro de nenhum outro livro, ser humano nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas que, graças à sua bondade, pude conhecer. Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural.”⁸⁹ Em seguida, o personagem

86. *Op. Cit.* (p. 32).

87. *Op. Cit.* (p. 194).

88. *Op. Cit.* (p. 30).

89. *Op. Cit.* (p. 194).

atribui às peças do bardo um caráter arrebatador, que reproduz com muito rigor a própria experiência da existência e devir humano: “Não são composições poéticas! Acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino em que, uma vez abertos, sibila o vento impetuoso da mais agitada vida, e com uma rapidez e violência vai virando suas páginas.”⁹⁰

Ao continuar descrevendo sua experiência para Jarno, Wilhelm dá mostras do quão decisiva e descortinadora a leitura de Shakespeare se tornou para ele. Nestes comentários vemos o personagem se encontrando nos textos das peças. Ou seja, como se algo nelas falasse forte ao seu interior, animando impressões, que desde sua tenra infância, o herói vinha alimentando.

– Quisera – replicou Wilhelm – poder revelar-lhe tudo o que se passa agora dentro de mim. Todos os presságios em relação à humanidade e a seu destino, que me acompanhavam desde pequeno, sem mesmo adverti-los, encontro-os realizados e desenvolvidos nas peças de Shakespeare. Temos a impressão de que ele nos decifrou todos os enigmas, sem que possamos entretanto dizer: aqui está a chave que os explica. Seus homens parecem homens naturais, e, no entanto, não o são. Em suas peças, essas criaturas da natureza, as mais misteriosas e mais complexas, agem diante de nós como se fossem relógios, com seu mostrador e sua caixa feitas de cristal; assinalam, segundo seu destino, o curso das horas e, ao mesmo tempo, podemos distinguir a engrenagem e o mecanismo que as movem. Esse olhares ligeiros que lancei ao mundo de Shakespeare me instigam, mais que qualquer coisa, a seguir adiante, a progredir com maior rapidez no mundo real, a misturar-me no fluxo dos destinos que lhes são reservados, e um dia, havendo logrado êxito, haurir do imenso mar da verdadeira natureza alguns copos e oferecê-los do palco ao sequioso público de minha pátria.⁹¹

Nesta fala, Wilhelm aponta para o desejo de se colocar em contato com o mundo real e transmitir este mundo da natureza, que segundo ele, o dramaturgo inglês é capaz de transmitir com tamanha competência, ao público alemão. O artifício shakespeariano, para alcançar este efeito com suas representações está na composição de seus personagens. Diferentemente dos personagens da tragédia grega, nem essencialmente excelentes nem totalmente maus, mas representações de homens médios, comuns, os de Shakespeare eram caracteres bem definidos.

90. *Op. Cit.* (p. 194 e 195).

91. *Op. Cit.* (p. 195).

Por isso temos um rei Ricardo III, assumindo sua vilania já no primeiro ato da peça que leva seu nome, ou um personagem como Iago, o vilão de *Otelo*, cuja expressão do caráter é ser mal. Neste sentido, os personagens de Shakespeare tornam suas intenções conhecidas ao público, bem como o seu próprio caráter, através de suas falas. Na visão de Meister, sua pátria ansiava por conhecer esta forma de poesia que dissecasse as motivações do homem de maneira que fosse possível penetrar seu interior e a mente dos personagens. Esta característica está presente na maioria dos personagens do poeta elisabetano. No *Hamlet* não poderia ser diferente. Os solilóquios do príncipe são passagens de uma introspecção tal que podem ser tomadas como a leitura daquilo que vai no mais íntimo do personagem.

Além da representação de personagens, cujos sentimentos e intenções são tão transparentes através de suas falas, Wilhelm detecta outra importante componente do drama de Shakespeare. A ideia de como o destino atua sobre o homem, expressa pela fala: “[...] assinalam, segundo seu destino, o curso das horas e, ao mesmo tempo, podemos distinguir a engrenagem e o mecanismo que as movem”. Aqui, é preciso dizer algo sobre a própria noção de Wilhelm acerca do destino. Para isso, pode-se comparar o texto acima destacado com o diálogo entre o jovem Wilhelm, do início do romance, e o forasteiro. Nesta passagem Wilhelm encontra um desconhecido numa taberna e, após se dispor a ajudá-lo encontrar a pousada onde ficará hospedado, descobre que o estranho homem havia conhecido seu avô e esteve presente no leilão das obras de arte que compunham o acervo deste último. Obras com as quais Wilhelm era muito familiarizado:

[WILHELM] – Decerto que senti muito a venda do gabinete, e ainda hoje, em meus anos mais maduros, ele me faz falta; mas quando penso que assim teve de acontecer para despertar em mim uma paixão, um talento, que exerceriam em minha vida uma influência muito maior que o teriam feito aquelas imagens inanimadas, resigno-me de bom grado e acato o destino, que sabe me guiar e que a todos guia para o melhor.

[FORASTEIRO] – Infelizmente, mais uma vez ouço a palavra destino pronunciada por um jovem numa idade em que é comum atribuir a suas vivas inclinações a vontade dos superiores.

[WILHELM] – Mas então, o senhor não crê em destino? Num poder que nos governe e tudo conduza para nosso bem?

[FORASTEIRO] – Não se trata aqui do que creio, nem este é o lugar para lhe explicar como procuro tornar de certo modo concebíveis coisa que fogem à compreensão de todos nós. A trama deste mundo é tecida pela necessidade e pelo acaso; a razão do homem se situa entre os dois e sabe dominá-los; ela trata o necessário como a base de sua existência; sabe desviar, conduzir e aproveitar o acaso, e só enquanto se mantém firme e inquebrantável é que o homem merece ser chamado um deus na Terra. Infeliz aquele que, desde sua juventude, habitua-se a querer encontrar no necessário alguma coisa de arbitrário, a querer atribuir ao acaso uma espécie de razão, tornando-se mesmo uma religião segui-lo! Que seria isto senão renunciar à própria razão e dar ampla margem a suas inclinações? imaginamo-nos determinar por contingentes agradáveis, e acabamos por dar ao resultado uma tal vida vacilante o nome de uma direção divina.

No trecho, anterior, em que relata sua experiência com Shakespeare, Wilhelm parece corroborar parte de sua visão acerca do destino: “Todos os presságios em relação à humanidade e a seu destino, que me acompanhavam desde pequeno, sem mesmo adverti-los, encontro-os realizados e desenvolvidos nas peças de Shakespeare”. Neste sentido, Wilhelm está confirmando a ideias defendidas anteriormente, como visto no diálogo com o forasteiro. Mas acrescenta algo de novo, a partir da leitura de Shakespeare, quando cita as “engrenagens e mecanismos” que movem os personagens shakpespearianos. E esta ideia se liga às intenções, motivações e também, a uma certa razão, que orienta os destinos destes personagens. Como visto acima, Goethe pensa o drama shakespeareano como um equilíbrio entre querer e dever que tende a pesar para o lado deste último. Wilhelm, no diálogo com o forasteiro assume uma total confiança de que seu destino é algo imutável, independente de suas ações. Se Wilhelm, neste diálogo com o forasteiro se alinha totalmente com a maneira de pensar da poesia antiga, seu interlocutor se apresenta ligado à uma noção moderna de poesia, numa chave pela qual a ação humana está entre o acaso e necessidade, e saber dominá-los tornaria o homem um deus na terra. No caso do forasteiro a vontade humana sobrepõe o dever. Já o testemunho de Wilhelm sobre sua leitura de Shakespeare parece apontar para uma ideia mais equilibrada entre a vontade, a agência humana, e o dever ou destino. Talvez, o autor, queria com isso apontar para o processo de formação de seu personagem, também como um processo de descoberta acerca do devir humano.

Tomando a questão do destino e o poder de agência da humanidade pode-se enxergar, numa outra chave, que as concepções presentes em Shakespeare, embora nem sempre estáveis, remetem ao ideal humanista nascido com a modernidade e bastante explorado pelo discurso político. A linguagem utilizada por Maquiavel, por exemplo, se refere a esta mesma questão a partir de termos como *Virtu e Fortuna*⁹². Este ideário republicano está presente no imaginário elisabetano ao qual pertencem as obras de Shakespeare.

Wilhelm Meister ou William Shakespeare?

Wilhelm termina o Livro III, desconfiado das verdadeiras intenções de Jarno, em relação a ele. O fato deste último ser um oficial e ter dado indícios de que estaria tentando recrutar Meister para o serviço militar, fez com que o jovem herói se tornasse desconfiado e precavido. Wilhelm se sentiu ainda mais tocado, quando Jarno declara que ele não deveria estar na companhia de atores de tão baixo escalão, muito menos trazendo consigo duas crianças tão estranhas como Mignon e Felix. O amor do personagem por seus amigos e, em especial, pelas crianças – as quais considerava como filhos –, fez com que ele se afastasse de Jarno. No entanto, apesar do distanciamento entre Wilhelm e Jarno, um poderoso laço permaneceu entre eles, qual seja, a obra de Shakespeare. Sendo que, mais tarde, esta mútua admiração pelo poeta será referenciada – mais pelos resultados causados sobre Wilhelm –, no reencontro entre os dois personagens, ao final do romance.

O mundo das peças de Shakespeare providenciou para Wilhelm exemplos de heróis tão variados, refletindo uma nova gama de caracteres humanos. Dentre estes personagens, o narrador destaca um com o qual o novo leitor e seguidor do

92. Para um rápida contextualização sobre a relação entre *Virtu e Fortuna*, bem como da recepção de Shakespeare ao ideário republicano ver o capítulo 2, *Shakespeare e a História*, em: BOQUET, G. **Teatro e Sociedade**: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 2012. Outra obra, consultada neste trabalho, com um detalhamento maior sobre este tema, disponível apenas em inglês, é: WELLS, R. H. **Shakespeare's Politics**: A Contextual Introduction. Bloomsbury Academic, 2009.

bardo pode se encontrar tão bem representado. Trata-se do emblemático príncipe Harry, ou Hal como é chamado pelos amigos plebeus, da peça *Henrique IV*.

A peça narra a história de um Rei cujo filho não demonstra nenhum interesse pela vida da realeza e por suas responsabilidades como príncipe. Contrariando seu pai, o jovem príncipe Harry, vive intensamente sua vida como um plebeu, ao lado de seu amigo, o bufão Falstaff. Assim, em meio a plebe, ele transita com imensa facilidade, sentindo-se seguro e confiante. Harry se preocupa apenas em contar o tempo que ainda lhe resta para aproveitar a vida longe de suas atribuições como sucessor do trono inglês.

Wilhelm se vê representado nessa peça. Ele considera que sua boa formação e a procedência de uma boa família burguesa, talvez, tenham contribuído para que ele atraísse com facilidade a atenção de seus estranhos amigos – considerados por Jarno pessoas de baixo escalão. Esse seria o caso dos atores da companhia de teatro e das crianças que o acompanhavam e que a ele tanto se dedicavam. Sobre sua identificação com o príncipe Harry e com o próprio dramaturgo, o narrador do romance descreve as sensações de Wilhelm com as seguintes palavras:

Seu amigo Shakespeare, a quem com grande prazer reconhecia também como seu padrinho, regozijando-se por chamar-se também Wilhelm, dera-lhe a conhecer um príncipe que, durante um certo período, frequenta uma sociedade medíocre e má, e que, a despeito de sua nobre natureza, deleita-se com a rudeza, falta de decoro e frivolidade de tipos em tudo sensuais. Extremamente oportuno era-lhe o ideal com que podia comparar a sua atual situação, o que lhe tornava extraordinariamente fácil a ilusão sobre si próprio, para a qual sentia uma inclinação quase invencível.⁹³

Aos poucos, Wilhelm vai se tornando cada vez mais familiarizado com as peças de Shakespeare. A ideia defendida pelos autores alemães, citados no capítulo 1, de tomar o dramaturgo inglês como um grande educador, principalmente, de uma sensibilidade nórdica que, acreditava-se⁹⁴, fosse compartilhada entre ingleses e alemães, ganha força no romance. Ao se identificar

93. *Op. Cit.* (p. 211 e 212).

94. Como visto, no primeiro capítulo, a partir das intervenções de Herder e Lessing.

com o dramaturgo, até por uma questão de identidade, no sentido mais usual – ambos se chamam William, em alemão Wilhelm –, o jovem herói começa a se apossar com muita propriedade das peças do bardo.

Esta segurança com que se apropria da obra de Shakespeare aparece com força quando Wilhelm começa a operar em condição análoga a de um crítico literário e diretor teatral. No entanto, o narrador levanta uma interrogação sobre a interpretação de Wilhelm, que se vê representado no príncipe Harry, ao escrever: “Extremamente oportuno era-lhe o ideal com que podia comparar a sua atual situação, o que lhe tornava extraordinariamente fácil a ilusão sobre si próprio, para a qual sentia uma inclinação quase invencível”. Esta ilusão que Wilhelm constrói sobre si, um aparente erro de julgamento, terá como ponto culminante sua encenação do *Hamlet*. No entanto, para que o herói possa corrigir este desvio, Goethe o fará experimentar decididamente a “bebida” que escolheu para si. Neste caso, esta bebida é o teatro, mas, antes deste passo, é preciso destacar Wilhelm como crítico da obra do bardo.

No Livro IV, do romance, encontram-se enormes diálogos de Wilhelm com os atores que o acompanharam nas apresentações no castelo do barão. Além desse diálogo há outras importantes passagens em que o herói discute sobre a obra de Shakespeare com Serlo – diretor da uma outra companhia teatral, na qual o jovem herói irá encenar o *Hamlet* – e a irmã deste seu amigo, a atriz Aurelie. Peça licença para reproduzir um considerável trecho do romance, onde Wilhelm Meister, diante de seus amigos da trupe teatral, faz um longo relato sobre sua leitura da peça *Hamlet*. Essa peça terá enorme destaque no romance de Goethe, notadamente no desenrolar dos Livros IV e V, e seus efeitos sobre a formação e destino de seu protagonista serão decisivos. O trecho que se segue, compõe o capítulo 3, do Livro IV.

Wilhelm começa seu discurso sobre a leitura de *Hamlet* falando sobre a preocupação que o ator deve ter em interpretar seus personagens de maneira convincente. Para tanto, ele, ao ter escolhido o papel do príncipe Hamlet, tentou internalizar suas falas de maneira que pudesse se tornar “um” com o personagem. No entanto, Wilhelm chama a atenção para o fato de que em dado momento sua identificação com o personagem não foi mais possível. Isso se deu porque o

jovem ator não conseguia encontrar as verdadeiras motivações do príncipe única e exclusivamente a partir do texto de suas falas, como fica claro no trecho a seguir:

– Não basta – disse-lhes ao se reunirem no dia seguinte – que o ator examine apenas superficialmente a peça, que a julgue pela primeira impressão e dê a perceber, sem mais exames, sua preferência ou seu descontentamento. Tal conduta é, sem dúvida, permitida ao espectador, que quer ser comovido e entretido, mas não quer propriamente julgar. O ator, pelo contrário, deve poder dar conta das razões de seu elogio e de sua censura, e como o poderá fazer, senão é capaz de penetrar no espírito e nas intenções do autor? Por ter percebido em mim mesmo, com muita clareza, nesses últimos dias, o equívoco em julgar uma peça a partir do papel, sem relacioná-lo com o conjunto, é que lhes contarei este exemplo, se estiverem dispostos a me conceder atenção. Conhecem o incomparável Hamlet, de Shakespeare, através de uma leitura que lá no castelo lhes suscitou o maior prazer. Propusemo-nos a representar a peça, e eu, sem saber o que fazia, encarreguei-me do papel do príncipe; acreditava estudá-lo, começando por memorizar as passagens mais fortes, os monólogos e aquelas cenas em que ganham livre espaço a força da alma, a elevação do espírito e a vivacidade, e em que o ânimo comovido pode mostrar-se numa expressão sentimental. Acreditava também penetrar verdadeiramente no espírito do papel e nele me exercitava, acreditando tornar-me pouco a pouco uma só personagem com meu herói. Mas quanto mais avançava, mais difícil se me afigurava representar o conjunto, e me pareceu por fim quase impossível formar uma visão geral. Repassei, então, a peça em sua sequência ininterrupta, e ainda aqui muitas coisas me davam a impressão de não estar bem ajustadas, infelizmente. Ora os caracteres, ora a expressão pareciam-me não se coadunar, e quase cheguei a duvidar se conseguiria encontrar um tom no qual pudesse apresentar por inteiro meu papel, com todas as suas digressões e os seus matizes.⁹⁵

Por isso, Wilhelm descreve seu processo de construção, a partir de um passado remoto do príncipe Hamlet, refazendo o percurso que o personagem deve ter seguido até que suas motivações ficassem claras, a partir das falas apresentadas no texto. Wilhelm continua sua apresentação do processo de apreensão do personagem:

Debati-me em vão durante um certo tempo nesse labirinto, até que finalmente sobreveio-me a esperança de aproximar-me do objetivo proposto por um caminho de todo especial. Procurei cada traço que pudesse indicar o caráter de Hamlet no período anterior à morte de seu pai, e anotei o que havia sido esse interessante jovem, independentemente de circunstância tão

95. *Op. Cit.* (pp. 217-218).

pesarosa quanto aquela, independentemente dos terríveis acontecimentos que se lhe seguiram, e no que porventura teria ele se transformado, se tais fatos não houvessem ocorrido. Nascida terna e nobre, a flor régia cresceu sob as influências diretas da majestade; as noções de direito e de dignidade principesca, o sentimento do bem e da decência desenvolveram-se nele concomitantemente à consciência da nobreza de sua estirpe. Era um príncipe, um príncipe nato, e não desejava outra coisa senão reinar, para que o homem bom pudesse ser bom, sem nenhum entrave. De aparência agradável, cortês por natureza e bondoso de coração, deveria ser o exemplo da juventude e tornar-se a alegria do mundo. Sem qualquer paixão dominante, seu amor por Ofélia era um plácido pressentimento de doces necessidades; seu zelo pelos exercícios cavaleirescos não era absolutamente original; esse desejo, ao contrário, era despertado e aguçado por elogios feitos a terceiros; de sentimentos puros, conhecia os homens íntegros e sabia avaliar o repouso que desfrutava uma alma sincera no peito aberto de um amigo.⁹⁶

Seguindo a leitura de Wilhelm pode-se perceber que sua reconstrução do príncipe Hamlet, nada mais é, em minha opinião, um espelhamento do seu próprio caráter. Pelo menos, do caráter ao qual Wilhelm se sente próximo e como sendo o seu. Neste processo Wilhelm incorre em algo semelhante ao que ocorreu em sua leitura sobre o príncipe Harry. No trecho abaixo pode-se ver como a ideia de moral que Wilhelm traduz como sendo a do príncipe Hamlet se alinha com a sua própria moral. E, até, pode-se arriscar dizer que Wilhelm esteja sendo um tanto condescendente com o Hamlet, a partir de suas conclusões abaixo:

Havia aprendido, até certo ponto, a reconhecer e apreciar o bom e o belo nas artes e nas ciências; era-lhe repugnante a falta de gosto e, pudesse o ódio germinar em sua alma terna, só o seria na medida necessária para desprezar os falsos e manipuláveis cortesãos e jogar ironicamente com eles. Sereno em sua natureza, simples em sua conduta, nem acomodado na ociosidade, nem ávido demais por ocupações. Parecia buscar também na corte um certo vaguear acadêmico. Possuía mais a jovialidade do humor que a do coração; era um bom companheiro, condescendente, modesto, aplicado, capaz de perdoar e esquecer uma ofensa, mas jamais unir-se a alguém que transgredisse os limites do justo, do bom e do decente. Quando retornamos juntos a leitura da peça, poderão julgar se estou no caminho certo. Espero ao menos poder sustentar

96. *Op. Cit.* (p. 218).

completamente minha opinião com passagens do próprio texto.⁹⁷

Encontra-se nas três passagens, acima citadas, a leitura e crítica de Wilhelm sobre o papel do personagem Hamlet e sobre a peça em si. Além disso, o herói expressa sua compreensão sobre como o autor compôs o papel do príncipe dinamarquês. Como referido anteriormente, Wilhelm atua como uma espécie de crítico literário que buscasse esquadrihar o pensamento de Shakespeare tentando pensar como o personagem fora concebido pelo autor, de modo que as ações tomadas por ele na peça, bem como suas motivações, fossem condizentes com seu passado e experiências acumuladas até então.

O método utilizado por Wilhelm, no romance, para interpretar Hamlet, pode ser indicativo do próprio modo com que Goethe procurou compor o seu Meister. Por outro lado, nada garante que a leitura de Wilhelm acerca do Hamlet seja a mesma de Goethe. Talvez o autor esteja levantando a questão, conforme apontei acima, de que a leitura de Wilhelm nada mais é do que o espelhamento de seu caráter num suposto caráter do príncipe dinamarquês. Já vimos que o mesmo ocorreu na leitura de Meister com a peça *Henrique IV*.

No entanto, há um traço que aproxima a narrativa do romance de Goethe com as peças sobre o príncipe Henrique V. Este ponto, diferentemente do *Hamlet*, é que tanto em *Os anos de aprendizado* como na *Henriada* de Shakespeare, todo o processo de educação e formação do personagem é apresentado ao leitor. Por este viés, ao meu ver, Wilhelm se distancia do Hamlet e se aproxima mais do príncipe Harry, cujo processo de subida ao trono inglês, como Henrique V, é amplamente retratado nas três últimas peças da segunda tetralogia shakesperiana: Ricardo II; Henrique IV, parte I; Henrique IV, parte II; e Henrique V.

Mesmo que nem tudo o que Wilhelm diz neste discurso possa ser considerado como o pensamento de Goethe sobre o assunto. Há espaço para se interpretar que ao transformar Wilhelm num crítico literário e diretor teatral, Goethe esteja dando a saber ao leitor algumas de suas concepções acerca de como se deve interpretar os personagens dramáticos no palco. Também pode-se pensar

97. *Op. Cit.* (pp. 218 e 219).

que o autor queira defender um modo de interpretar a composição dos personagens shakespearianos. E, por fim, pode-se tentar daí depreender o próprio modo como o autor teria composto os seus personagens. Afinal, o Wilhelm Meister de Goethe se aproxima do Hamlet de Shakespeare, ao reunir um pouco de dado autobiográfico – ao mesmo tempo em que carrega algo do herói trágico moderno –, e, num quadro mais amplo, pode ser visto como representante do gênero humano. No caso específico do Meister: o povo alemão em busca de sua identidade.

Neste sentido, minha leitura do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, me leva a aproximar o modo de composição do protagonista de Goethe com a maneira de Shakespeare compor o seu Hamlet. Há, como já fiz notar, de forma bastante geral, alguns paralelos entre o príncipe dinamarquês e a biografia do dramaturgo. Outro paralelo interessante, entre o bardo e seu personagem, tomado por Goethe ao escrever seu romance, está presente numa importante passagem da peça, em que Hamlet assume a função de diretor teatral.

Trata-se da encenação de “A Ratoeira”, em que o príncipe é retratado dirigindo um grupo de atores que, há pouco, havia chegado à Elsinore. Hamlet pede que o grupo encene *A morte do rei Gonzago*, uma peça que trata do assassinato de um rei por seu sobrinho. O jovem príncipe solicita, ao principal entre os atores, que acrescente à peça algumas falas, que ele iria escrever especialmente para aquela apresentação. Recorde-se a cena da peça dentro da peça, no Ato III, quando Hamlet, fazendo os preparativos junto à companhia teatral, instrui aos atores sobre como encenarem seus personagens no palco:

HAMLET – Não sejais fracos, tampouco, mas deixai que o vosso critério seja o vosso mestre. Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujeis a moderação natural. Pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito da representação, cujo fim, tanto no princípio como agora, era e é oferecer como se fosse um espelho à natureza, mostrar à virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência. Ora, o exagero, como a deficiência, conquanto façam rir os incompetentes, não podem causar senão desgosto ao criterioso, e a censura deste deve constituir na vossa estima mais do que um teatro lotado pelos outros. Oh, há atores que eu vi representar – e aos quais ouvi muita gente louvar, e muito – para não falar profanamente, que não tinham nem pronúncia de cristão, nem andar de cristão, pagão ou

homem; pavoneavam-se e urravam tanto, que julguei terem sido feitos por pobres operários da natureza, e os fizeram malfeitos, tão abominavelmente imitavam eles a humanidade.⁹⁸ (*Hamlet*, Ato III, Cena II)

As conclusões, expostas acima, sobre como Wilhelm procurou entender e trabalhar o papel de Hamlet, parecem desdobramentos diretos das próprias ideias veiculadas pelo príncipe dinamarquês aos atores em Elsinore. Independentemente das conclusões de Wilhelm serem acertadas ou não, aliás sobre isso pode-se dizer, que parte de sua ilusão deve cumprir uma função bastante específica quando for encenar o *Hamlet*. Com isso, pode-se tomar este paralelo entre Wilhelm, crítico teatral, com o Hamlet, diretor de teatro.

Seguindo os diálogos em que Wilhelm é representado como crítico da peça de Shakespeare, destaco a segunda conversa do herói com seu amigo Serlo. Neste diálogo se torna clara que a interpretação de Wilhelm se afasta, num ponto específico, da ideia de Goethe, qual seja, a sua concepção sobre a tragédia shakespeariana. Aquela ideia, já mencionada anteriormente, em que o autor defende haver no homem uma parcela de querer – sua vontade de realizar algo – e uma parcela de dever – algo que se impõe sobre ele como necessário. No entanto, do balanço entre vontade e dever há uma tendência, ou uma força, que desequilibra este jogo para o lado do dever, ao qual Wilhelm chama destino e sobre o que Serlo o questiona se não estaria confundindo destino com providência. É importante notar que em Shakespeare esta balança não pende totalmente para nenhum dos dois lados. No entanto, Wilhelm não encontra estas características no *Hamlet*. Ao contrário, para o jovem herói não há vontade nenhuma em ação mas apenas o destino agindo, bem ao modo, como ele mesmo percebe ser o mundo a sua volta. Neste sentido, Wilhelm continua seguindo seus impulsos iniciais, ao ver em tudo a obra do destino. Sobretudo, dentro da peça, no que se refere ao modo como se chega ao equilíbrio do poder. Pois, para Wilhelm, Hamlet não age

98. SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, in: **Tragédias e comédias sombrias**: Teatro completo, volume 1. Tradução de Barbara Heliadora, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. Todas as peças são traduções de Bárbara Heliadora, com exceção de *Hamlet* cuja tradução é de Ana Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça e Bárbara Heliadora.

conscientemente para vingar-se, mas vê-se vítima de uma trama, orquestrada por seu tio e Laertes, para matá-lo e em resposta acaba matando os dois conspiradores.

[WILHELM] – Agrada-nos muito, afaga-nos deveras ver um herói que age por si mesmo, que ama e odeia quando seu coração assim lhe ordena, que empreende e executa, afasta todos os obstáculos e atinge um grande propósito. Historiadores e poetas bem que gostariam de nos convencer de que uma sina tão soberba quanto essa poderia ocorrer a um homem. Mas esta obra nos ensina uma outra lição: o herói não tem nenhum plano, é a peça repleta deles. Aqui, não se pune nenhum malfeitor por haver executado uma vingança, obedecendo a uma ideia fixa e voluntária, não; tem lugar, isto sim, um ato monstruoso, que se prolonga em suas consequências, arrastando consigo inocentes; o criminoso parece querer esquivar-se do abismo que lhe está destinado e se precipita nele, justamente no instante em que pensava poder seguir afortunadamente seu caminho. Porque esta é a particularidade de uma ação cruel: fazer com que se alastre o mal também sobre inocentes, do mesmo modo como um boa ação redunde em muitos benefícios a quem tampouco os merece, sem que o autor de uma ou e outra seja frequentemente punido ou recompensado. É admirável como isto se dá aqui em nossa peça! O purgatório envia seu espírito e reclama vingança, mas em vão! Todas as circunstâncias se juntam e impelem à vingança, em vão! Nenhum elemento terrestre, nenhum elemento sobrenatural pode levar a cabo aquilo que só ao destino está reservado. Aproxima-se a hora do julgamento. O mal sucumbe junto com o bem. Destrói-se uma geração, e uma outra começa a brotar.

[...]

[SERLO] – O senhor não faz à Providência um cumprimento particular exaltando o poeta; além disso, parece-me que mais uma vez, em honra a seu poeta, como os outros em honra à Providência, atribui finalidades e planos em que ele nunca pensou.⁹⁹

Wilhelm Meister ou Hamlet?

No livro V, do romance, Wilhelm finalmente prepara o espetáculo *Hamlet* para ser encenado. Essa decisão é consequência de ter assumido para si o desejo de viver do teatro definitivamente. O que move o herói nesta direção é a notícia da morte de seu pai. Ao saber da morte do pai, através da carta de seu cunhado Werner, Wilhelm reflete sobre o tempo em que esteve fora de casa fingindo estar

99. *Ibid.* (pp. 252 e 253).

cuidando dos negócios da família. Provavelmente o ponto mais marcante, de sua trajetória longe de sua família, tenha sido o envio dos relatórios que forjara, noticiando o excelente andamento dos negócios familiares. Na verdade, nada em seu relato condizia com a realidade, mas, ao menos, fazia com que Wilhelm ganhasse tempo em sua missão teatral, sem ter que pensar em sua verdadeira incumbência comercial. O herói decide não conviver mais com essa falsidade, se sentido tocado pela morte do pai, e pela ilusão que o restante da família alimentava sobre sua dedicação aos negócios. Por isso, Wilhelm resolve contar a seu cunhado sobre o engodo dos relatórios e sobre sua decisão de seguir a carreira teatral em busca de uma formação plena e harmônica que sua origem burguesa lhe negara.

O trecho da carta que Wilhelm envia a seu cunhado, Werner, assumindo sua culpa e declarando sua intenção em ser artista, bem como o desejo de se formar através do teatro, amplamente citado por comentadores do romance, é considerado como a declaração programática de seu projeto educativo.¹⁰⁰

Em primeiro lugar, devo infelizmente confessar-te que meu diário foi composto pela necessidade, compilado de vários livros e com a ajuda de um amigo, com o intuito de agradar meu pai, e que, ainda que eu conheça as coisas que ele contém e muitas outras do gênero, não as compreendo em absoluto nem quero a elas me dedicar. De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim?

Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas. Atente,

100. Nas palavras de Marcus Vinicius Mazzari, no *prefácio* do romance, de 2009: “Esta longa carta, na qual Wilhelm expõe suas concepções e seus ideais, pode ser vista como espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, no último parágrafo reproduzido, Harmonia (a ‘inclinação irresistível’ por formação harmônica). A expansão plena e harmoniosa das potencialidades do herói (artísticas, intelectuais e também físicas), a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência apresenta-se assim como um ‘estar a caminho’ rumo uma maestria ou sabedoria de vida, que Goethe representa todavia menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção ou referência a ser seguida.” (p. 14).

portanto, àquilo que digo, ainda que vá ao encontro de tuas opiniões.¹⁰¹

Em seguida Wilhelm apresenta ao cunhado como pretende viver e se formar através do teatro. Para o jovem ator, esse caminho seria aquele que melhor lhe conformaria e o faria alcançar sua tão almejada formação plena. Como vimos, no capítulo anterior, Goethe reelabora a função desempenhada pelo teatro no interior da obra. Se numa primeira versão, como notou Lukács,¹⁰² o teatro era o destino final, na versão definitiva, a carreira teatral passa a ser uma etapa no caminho para a destinação última do herói. Neste sentido é que vejo Wilhelm como um protótipo do herói moderno.¹⁰³ Pois, numa primeira leitura da obra espera-se que o herói termine, de fato, inserido no mundo teatral. Ocorre que Wilhelm não segue a carreira de ator mas acaba chegando ao final do romance como membro de uma sociedade de aristocratas. De qualquer maneira, o fim último do herói, sua formação plena, parece ser atingida mesmo que em prejuízo da carreira teatral.

Por outro lado, sua inserção dentro da sociedade parece ser consequência de seu aprendizado através da formação artística. Sendo assim, Wilhelm deixa de ser o indivíduo e passa a representar um tipo, o alemão típico, burguês, mas ainda sem uma identidade nacional. Esta identidade seria conquistada através do teatro, em sua função educadora, que levaria a todos os cidadãos a ingressarem na sociedade e desempenharem, cada um, o seu papel ajudando-se mutuamente. É neste sentido que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se distingue como romance de formação e não apenas como uma obra de aperfeiçoamento pessoal.

Voltando ao projeto, ainda incipiente, de formação do herói e de como ele o apresenta a seu cunhado, pode-se notar na fala de Wilhelm uma clara distinção entre a ideia de formação harmônica e de uma identidade dada pelo lugar de nascimento:

Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu

101. *Op. Cit.* (p. 284).

102. Cf. Capítulo 2, deste trabalho, *A alteração na função do teatro no interior do romance*.

103. Cf. Capítulo 2, deste trabalho, *A definição do gênero Bildungsroman*.

nascimento. Desde que parti, tenho ganhado muito graças aos exercícios físicos; tenho perdido muito de meu embaraço habitual e me apresento muito bem. Também tenho cultivado minha linguagem e minha voz e posso dizer, sem vaidade, que não me saio mal em sociedade. Mas não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo quanto está relacionado com ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo. Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me cultivar-me à vontade. Sobre os palcos, o homem culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores; espírito e corpo devem a cada esforço marchar a passos juntos, e ali posso ser e parecer tão bem quanto em qualquer outra parte. Se procuro, ademais, outras ocupações, há nelas diversos tormentos mecânicos e posso impor à minha paciência um exercício cotidiano.¹⁰⁴

Logo após escrever a carta para Werner, Wilhelm procura Serlo para dizer-lhe sobre sua decisão de se consagrar ao teatro, de modo que aceita um acordo para fazer parte da companhia teatral do amigo. Uma das condições exigidas por Wilhelm era levar aos palcos a peça *Hamlet* na íntegra. Diante de tal exigência, Serlo acaba cedendo ao desejo do jovem herói, ainda que se mostre resistente a ideia de uma montagem integral da peça. Para contrapor as ideias de Wilhelm, Serlo é retratado como um fiel defensor da poética clássica francesa. Este último fará de tudo para que a peça seja reduzida em alguma medida. Serlo, mais preocupado em agradar seu público, defende que o príncipe Hamlet não morra ao final. Para ele, esta alteração no texto original da peça, além de proporcionar maior satisfação ao público, estaria mais de acordo com o desejo deste, que esperava ver o herói sair incólume após perpetrar sua vingança.

A discussão sobre reproduzir ou não a peça de Shakespeare na integralidade de seu texto sempre acompanhou a recepção do poeta. Na Alemanha do tempo de Goethe não foi diferente. Sobre a montagem de Shakespeare nos palcos alemães, o Goethe da maturidade escreve as seguintes palavras, em seu texto *Shakespeare e o sem fim*, escrito entre 1813-16, e publicado em 1826:

104. *Op. Cit.* (p. 286).

Mas há muitos anos introduziu-se furtivamente na Alemanha o preconceito pelo qual temos de representar Shakespeare palavra por palavra no palco alemão, o que deve estrangular atores e espectadores. As tentativas levadas a cabo por uma tradução exata e primorosa, não chegaram nunca a dar bom resultado, e o palco de Weimar pode oferecer o melhor testemunho disso, em esforços honestos e insistentes. Querendo ver uma peça de Shakespeare, é preciso retomar o trabalho de Schröder. Mas ouve-se sempre ressoar a sentença, por mais sem sentido que ela seja, segundo a qual também nas apresentações de Shakespeare não se deve mudar nada. Se os defensores dessa opinião prevalecerem, Shakespeare será desalojado dos palcos alemães em poucos anos, o que não seria nenhuma infelicidade no caso, pois o leitor solitário ou acompanhado encontrará nele uma alegria mais pura. Foi feita uma tentativa de reescrever *Romeo e Julieta* para o teatro de Weimar. Pretendemos ter desenvolvido a exposição dos fundamentos de acordo com os quais esta adaptação, cuja representação não de modo algum difícil, embora tenha de ser realizada habilmente e com cuidado, não foi bem sucedida no teatro alemão. Tentativas do mesmo tipo estão em produção, assim, já que um esforço perseverante não é notado de imediato, talvez se prepare algo novo para o futuro.¹⁰⁵

Numa primeira leitura, pode parecer que Goethe esteja ao lado do Classicismo francês, defendendo que sejam feitas alterações no texto de Shakespeare de modo a acomodá-lo dentro de um padrão da normatividade clássica. Mas numa leitura atenta das obras do autor fica claro que Goethe defende adaptações nas peças de Shakespeare de modo a privilegiar o efeito delas no palco. A ideia, ao contrário do que pode parecer numa primeira leitura, não é simplesmente a de agradar ao público. De outro modo, Goethe está apenas reconhecendo as limitações de se encenar as peças shakespearianas integralmente nos palcos, o que não é nenhum absurdo considerando-se que muitas peças do dramaturgo inglês levariam de três a quatro horas de duração, caso encenadas integralmente. Por isso mesmo, Goethe defende que Shakespeare não é necessariamente melhor nos palcos do que no texto. Pois o principal elemento a ser animado pelas peças de Shakespeare, tanto em leitores quanto em espectadores, é a imaginação. E esta, por sua vez, independentemente de se estar lendo ou assistindo a peça, é fundamental para se alcançar o efeito poético pretendido pelo autor.

105. *Op. Cit.* (p. 51).

Segundo Goethe, em *Shakespeare e o sem fim*: “O olho pode ser considerado o sentido mais claro, pelo qual é possível a mais leve transmissão. Mas o sentido interior é ainda mais claro, conseguindo a transmissão mais elevada e mais veloz pela palavra: pois esta é realmente frutífera, enquanto aquilo que percebemos pelo olho está diante de nós como algo estranho a si mesmo, sem um efeito tão profundo”. Ou seja – não importa se nos palcos ou através do texto –, a palavra em Shakespeare cumpre um papel importantíssimo, pois permite ao leitor ou espectador ir além do que se vê no palco. Ela anima e dá sentido ao que está sendo encenado ou lido. Ainda neste mesmo texto, Goethe continua: “Shakespeare fala ao nosso sentido interior; por meio deste anima-se de imediato o mundo de formas da imaginação, criando um efeito de plenitude, do qual não sabemos dar nenhuma satisfação, pois aqui se encontra o fundamento daquela ilusão de que tudo se passa diante de nossos olhos”. Mesmo o que se passa no palco shakespeariano funciona melhor com o auxílio da imaginação do espectador.

Em seguida, ainda no texto de 1826, o autor alemão argumenta que “quando se consideram as peças de Shakespeare com exatidão, elas contêm muito menos ação sensível do que palavra espiritual. Ele deixa acontecer o que é fácil de imaginar, o que é melhor imaginado do que visto”. E, por fim, Goethe dá alguns exemplos do que vem tentando demonstrar: “O espírito de *Hamlet*, as bruxas de *Macbeth*, algumas atrocidades ganham o seu valor antes de tudo pela imaginação, e a variedade de pequenas cenas intercaladas baseia-se puramente nessa faculdade. Todas essas coisas passam por nós de modo leve e conveniente enquanto lemos, mas aparecem na representação como algo carregado e perturbador, ou mesmo repugnante”.¹⁰⁶

Exatamente pelo caráter “carregado e perturbador” dessas aparições nos palcos das peças de Shakespeare é que Goethe, em *Shakespeare e o sem fim*, privilegia a leitura das obras em relação à encenação. Também, justamente, por ser a encenação mais rica que a simples leitura, pela possibilidade de exibir a ação sem tanta necessidade de explicações adicionais pela palavra, é que cortes do

106. *Op. Cit.* (p. 38 e 39).

texto original podem, e devem ser feitos, de modo que o interesse pelo espetáculo não se perca por conta de sua longa duração¹⁰⁷.

Voltando ao romance, enquanto prepara o texto que será encenado, Wilhelm decide incluir em sua peça a declamação sobre a morte de Príamo – basileu em Tróia. Esta é a cena II, do ato III, de *Hamlet*, em que um dos atores da trupe, recém chegada a Elsinore, declama trechos de uma peça sobre a morte de Hécuba, esposa do rei Príamo, causando em Hamlet um fortíssimo efeito. O jovem príncipe se comove ao ver um ator chorando pela morte de Hécuba, alguém que ele nunca conhecera de fato, sendo o único laço entre o ator e aquela personagem um texto dramático. Hamlet, por sua vez, não conseguia externalizar seus sentimentos em relação a perda do próprio pai. Daí surgir no príncipe o desejo de utilizar da arte teatral para causar sobre seu tio certo efeito de modo que pudesse avaliar, através das reações do atual rei, se havia nele culpa ou não em relação ao assassinato do rei Hamlet. Sobre esse artifício utilizado pelo príncipe dinamarquês, nota-se que o mesmo ocorrerá com o próprio Wilhelm ao encenar a peça no papel de Hamlet, como pretendo mostrar adiante. Antes porém há alguns paralelos, entre os dois personagens, que podem ser bastante interessantes de destacar.

O primeiro ponto em comum entre os dois personagens é o fato de serem jovens – ao menos começam seus dramas na juventude – e passam por um

107. Para Roberto Machado, em sua obra *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, o autor defende que as concepções do Goethe mais maduro sobre a obra de Shakespeare, no teatro, se deve a uma tendência do autor alemão em considerar o dramaturgo mais inserido na história da poesia, do que na história do teatro. Nas palavras de Machado: “A mudança de postura de Goethe em relação a Shakespeare ilustra bem a ruptura formal que se processa em sua concepção de teatro. Em um texto de juventude, ‘Para o dia de Shakespeare’. De 1771, o vemos profundamente crítico ao teatro clássico francês, julgando suas tragédias ‘paródias de si mesmas’, ‘semelhantes entre si como sapatos’, ou ‘entediantes’. Ao mesmo tempo, sua admiração pela tragédia shakespeariana é tão grande que ele chega a confessar que, ao terminar a primeira peça do autor inglês, sentiu-se como um cego de nascença que milagrosamente adquire a visão. Já no texto de 1816 em que analisa Shakespeare como autor teatral, Goethe considera que ele pertence muito mais à história da poesia que à do teatro. As razões que alega para justificar esse julgamento são: ‘as exigências teatrais lhe parecem fúteis’, ‘seu modo de proceder encontra no palco certa resistência’ e ‘as peças de Shakespeare seriam no máximo contos de fada interessantes’. Razões que o fazem considerar um preconceito o desejo de ‘representar Shakespeare palavra por palavra no palco alemão, o que deve estrangular atores e espectadores’” (p. 14 e 15).

processo de amadurecimento ao longo das obras. A questão da cronologia em Hamlet é muito mais complicada do que no Meister. Mesmo assim, é possível notar, no ato V, da peça de Shakespeare, que Hamlet já não é mais o jovem enlutado do início da peça. Pode-se dizer que o herói passa por um amadurecimento enorme, enquanto está fora, entre o ato IV e o ato V, por ocasião de sua viagem a Inglaterra. A partir do diálogo com o coveiro, em que Hamlet encontra a caveira de Yorick – o bobo da corte de seu pai que brincava com ele na infância –, é possível perceber que no príncipe traços de uma maior maturidade, bem como, de uma alma mais quieta e resolvida. Wilhelm também passa por um processo de amadurecimento no romance de Goethe. Este último sai de casa, ainda jovem, por volta dos 20 anos, e de acordo com a idade de Felix, seu filho com Mariane, calcula-se que Wilhelm já esteja próximo de seus trinta anos, ao final do romance.

Os dois jovens também possuem uma missão dada por seus pais: Hamlet deve vingar a morte de seu pai, matando o próprio tio; Wilhelm deve assumir seu posto como comerciante e cuidar dos negócios da família. São os negócios que levam Wilhelm a sair em viagem pela Alemanha, cobrando dívidas e visitando os clientes de seu pai. No meio da viagem Wilhelm encontra uma trupe de artistas, faz amizade com os jovens atores Philine e Laertes. Também se afeiçoa ao diretor da companhia e sua esposa, Sr. e Sra. Melina, até ao ponto de ajudá-los financeiramente sem que a sua família o saiba. Mas a missão dos dois personagens, Hamlet e Wilhelm, não se alinha com seus caracteres. Hamlet é um homem renascentista, aluno de Wittenberg, agindo debaixo de uma racionalidade que o impede de proceder com a vingança que seu pai pede dele.¹⁰⁸ O rei Hamlet

108. Sobre a ideia de um herói dividido, travando uma luta mais em seu interior do que propriamente contra um inimigo externo, há a importantíssima contribuição de A. C. Bradley, em sua obra, *A tragédia shakespeariana*. Diz o autor: “A verdade é que esse modelo de tragédia na qual a uma força hostil o herói contrapõe uma alma indivisa não é o modelo shakespeariano. A alma daqueles que lutam contra o herói pode ser indivisa, e geralmente é; mas, via de regra, o herói, apesar de caminhar na direção de sua sina, encontra-se, pelo menos em determinado momento da ação, e por vezes em muitos, despedaçado por uma luta interna; e é frequentemente nesses momentos que Shakespeare revela seu poder mais extraordinário. Se ainda compararmos as primeiras tragédias com as últimas, veremos que é nas últimas, nas obras mais maduras, que essa luta interna é mais enfatizada. Na última delas, *Coriolano*, sua importância eclipsa inteiramente no final da peça a importância do conflito externo. *Romeu e Julieta*, *Ricardo III*, *Ricardo II*, onde o herói luta contra uma força externa, mas nem tanto consigo mesmo, são todas peças

pertence claramente a um mundo diferente de seu filho, o príncipe da Dinamarca, qual seja, o mundo Medieval em que a vingança é fruto de um valor pelo qual a honra do ofendido é restaurada. Esse valor, evidentemente, não é mais positivado pela sensibilidade moderna e, portanto, seria o mesmo que incorrer num crime ordinário.

Wilhelm sonhava em ser ator e por causa de uma desilusão amorosa acabou deixando o teatro de lado e se voltando aos negócios da família, já que era incapaz de fugir dos planos que seu pai havia preparado para ele. Esta desilusão amorosa acaba por se revelar mais um erro de julgamento por parte do herói. Na ocasião, Wilhelm foi levado a pensar, por seu metódico cunhado, Werner, que sua amante não era fiel a ele. Mas sua amada, a atriz Mariane, era digna de seu amor, como ficaria provado ao herói, mais adiante no romance, ao encontrar seu filho e ouvir o relato da antiga ama da atriz dando conta de que esta faleceu ao dar à luz o filho de Meister.

Hamlet, de início, vacila em realizar sua tarefa. Há diversas passagens em que o herói se queixa de ter sido reservado para ele tão enfadonha missão. Em seu mais famoso solilóquio, no ato III, cena I, questiona se deveria agir ou apenas se entregar ao que o destino lhe reservara. Hamlet se questiona sobre se deve ou não agir contra sua atual situação, “Ser ou não, essa é que é a questão:/Será mais nobre suportar na mente/As flechas da trágica fortuna,/Ou tomar armas contra um mar de escolhos/E, enfrentando-os, vencer?”¹⁰⁹. Independente da interpretação que se queira dar à questão do ser – seja existencial, seja um pensamento suicida, seja apenas agir ou não, ou assumir sua identidade –, me importa mais analisar o restante da passagem destacada.

No final do trecho acima reproduzido, o príncipe se questiona sobre "suportar" o que a sorte trágica lhe reservou ou agir contra “um mar de escolhos”, o que significa agir contra a podridão que se instalou no reino da Dinamarca. Também, neste ponto, me desvinculo da leitura de um Hamlet indeciso e incapaz

mais antigas.” (p. 13)

109. (Hamlet, 3. 1. 453).

de agir, que ficou muito conhecida a partir do próprio Goethe, prefiro adotar a ideia de um herói que toma consciência do funcionamento do mundo, ou seja, de que a morte é a única coisa certa nesta vida. E sendo assim, é perfeitamente cabível se questionar por que as pessoas continuam enfrentando a vida e suas vicissitudes. Esta pergunta, ao que me parece, está alguns versos adiante. Reproduzo mais um trecho do famoso solilóquio do príncipe Hamlet: “Esse é o motivo/Que prolonga a desdita desta vida./Quem suportara os golpes do destino,/ Os erros do opressor, o escárnio alheio,/A ingratidão no amor, a lei tardia,/O orgulho dos que mandam, o desprezo/Que a paciência atura dos indignos,/Quando podia procurar repouso/Na ponta do punhal?”¹¹⁰

Em seguida, o príncipe dá sua resposta do por quê ser tão difícil agir contra certas circunstâncias que se impõem sobre a vida humana. Em minha leitura, Hamlet está dizendo que muitas vezes agir é ir contra a nossa própria consciência. Este é o elemento que leva o homem a se questionar quanto aos resultados de suas ações, se não nesta vida, ao menos, no porvir. Continua o príncipe: “Assim nossa consciência se acovarda,/E o instinto que inspira as decisões/Desmaia no indeciso pensamento,/E as empresas supremas e oportunas/Desviam-se do fio da corrente/E não são mais ação. Silêncio agora!”¹¹¹ Sem dúvida, o herói ainda está inserido numa ideia cristã sobre o mundo, tanto que quando surge a oportunidade de matar seu tio, deixa-a passar porque o rei está rezando, e caso fosse morto naquele momento teria como destino o céu. Para o herói, extremamente ligado ao ideal cristão, matar seu tio naquele momento seria como premiar o assassino e não vingar seu pai.

Hamlet acaba a peça decidido a agir, mas, em consequência disso, morre em meio a um duelo envenenado pelas lâminas da espada de seu oponente, Laertes, filho de Polônio – a quem Hamlet havia matado no Ato III, cena IV. No entanto, ainda sob o efeito do veneno descobre que seu tio tramara envená-lo e ainda tem tempo de fazer com que o rei beba do seu próprio veneno e o mata.

110. (Hamlet, 3. 1. 454).

111. (Hamlet, 3. 1. 454).

Esta aparente decisão de Hamlet por agir se manifesta, segundo minha leitura, por uma alteração na visão do príncipe sobre a vida. Hamlet, ao final da peça parece deixar de se preocupar com o futuro e manter seu olhar mais voltado para o presente. Com isso, o personagem se mostra menos preocupado com suas ações, principalmente, em pensar nas consequências futuras que delas poderiam advir. Afinal, com todo seu calculismo, conjugado a uma fingida loucura, Hamlet está ciente de que não controla as consequências de seus atos. Assim ocorreu, quando, por engano, matou Polônio, desencadeando a loucura e posterior morte de sua amada Ofélia e o retorno de Laertes, a Elsinore, em busca de vingança. Num diálogo com seu amigo Horácio, no Ato V, cena II, da peça, o príncipe afirma:

HORÁCIO – Se o seu espírito rejeita alguma coisa, obedeça-o. Eu impedirei que venham para cá, dizendo que não se sente disposto.

HAMLET – De modo algum. Nós desafiamos o augúrio. Há uma providência especial na queda de um pardal. Se tiver de ser agora, não está para vir; se estiver para vir, não será agora; e se não for agora, mesmo assim virá. O estar pronto é tudo. Se ninguém conhece nada daquilo que aqui deixa, que importa deixá-lo um pouco antes? Seja o que for!¹¹²

Este diálogo entre Hamlet e Horácio, em que o príncipe deixa claro que não deve fugir ao duelo com Laertes, pois, afinal, “O estar pronto é tudo” e, por isso, se entrega a ideia de que “Seja o que for”, ecoa a fala de Ofélia ao rei Claudio, no ato anterior. Trata-se da cena V, do Ato IV, em que Ofélia se refere ao falecido pai, Polônio. Ao ser perguntada pelo rei como estava passando, a jovem responde: “Bem, como Deus quer. Dizem que a coruja era filha de um padeiro. Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que poderemos vir a ser. Deus esteja à vossa mesa”.¹¹³ Neste caso fica clara a referência ao desconhecimento do futuro e total falta de controle sobre ele.

Hamlet se apresenta, no Ato V, como alguém que parece certo sobre a total impossibilidade de controlar seu futuro, por isso a ideia, transmitida em sua fala a Horácio, acima destacada, de que importa mais o presente. Já o futuro, seja o que tiver de ser, será. Há para mim um claro processo de aceitação e conscientização do herói shakespeariano quanto a relação entre as ações do homem e seu destino.

112. (Hamlet, 5. 2. 535)

113. (Hamlet, 4. 5. 498)

Neste caso, Hamlet se mostra afeito a uma ideia de providência divina cujos efeitos passam a ser inevitáveis, sendo possível ao homem apenas controlar suas ações no presente. Essa ideia se mostra clara na fala do príncipe, acima referenciada, de que: “Há uma providência especial na queda de um pardal. Se tiver de ser agora, não está para vir; se estiver para vir, não será agora; e se não for agora, mesmo assim virá”.

Seguindo esta mesma ideia de amadurecimento e tomada de consciência acerca da destinação do herói, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, minha leitura é de que exatamente no momento em que Wilhelm vive o personagem do príncipe da Dinamarca, nos palcos, este processo atinge seu ponto alto na trajetória de formação do personagem. Wilhelm se mostra mais ponderado em relação as suas escolhas e qual o impacto delas em seu destino.

Após a encenação do Hamlet e depois da morte de Aurelie, o herói é retratado como um homem mais maduro, deixando de lado o sonho do teatro e indo em busca de fazer justiça à memória de sua amiga atriz. Neste processo de busca pelo antigo amante de Aurelie, de quem Wilhelm desconfiava ser a culpa pela depressão da atriz, ele acaba encontrando a Sociedade da Torre. Lothario, aquele a quem Wilhelm procurava, era um dos membros da sociedade secreta que tinha como uma de suas lideranças a figura do abade, com quem Wilhelm travou diversas conversas ao longo do romance, sob o disfarce do eclesiástico e do forasteiro.

Esta mudança na maneira do jovem herói encarar o resultado de suas escolhas deve-se a experiência estética vivida nos palcos ao interpretar o príncipe Hamlet e contracenar com o espectro do rei Hamlet. A partir desta apresentação, como pretendo mostrar a seguir, Wilhelm se vê mais distante do teatro e sua trajetória aponta para uma maior integração com o mundo à sua volta. Isto fica claro na chegada do herói ao reduto da Sociedade da Torre. Nesse momento Wilhelm terá de considerar a possibilidade de viajar pela Europa, ao lado de Jarno, ou se dedicar ao seu relacionamento com Natalie.

A encenação do *Hamlet*

Na peça de Shakespeare, umas das cenas mais marcantes é a aparição do espectro do rei Hamlet ao seu filho. Neste momento, o espectro do rei Hamlet avisa a seu filho sobre as circunstâncias de sua morte, acusando o irmão do rei, tio do jovem Hamlet, de tê-lo assassinado. Sem saber se deveria ou não confiar na mensagem do fantasma, Hamlet procura ter certeza de que se trata realmente do espírito de seu pai e não um espírito maligno. A estratégia de que lançou mão foi utilizar a arte para suscitar reações espontâneas no espectador, de forma que ficasse claro se o rei Claudio carregava ou não a culpa pela morte do irmão. A intenção de Hamlet, ao encenar a peça, como se sabe, era mostrar o assassinato de um rei em circunstância análoga à morte de seu pai, fazendo com que seu tio, o suposto assassino, visse seus atos espelhados na encenação da peça. Desta forma, a partir do efeito da peça sobre o rei Claudio, seria possível confirmar sua culpa e a veracidade do relato do espectro.

Já no romance de Goethe, Wilhelm está, aos poucos, procurando tornar seu papel um espelho verossímil do que seja um nobre príncipe e, sem perceber, ao descrever o caráter de Hamlet, fazia, também, uma descrição do seu próprio caráter. Segundo minha leitura, esta ideia de um espelhamento entre os caracteres dos dois personagens se tornará claro nos livros seguintes do romance, e após a montagem do *Hamlet*, na qual Wilhelm interpreta o príncipe da Dinamarca. Como visto anteriormente, ao se decidir pelo teatro Wilhelm procura Serlo e propõe um contrato com sua companhia teatral, colocando como condição encenar a peça *Hamlet*. Seria a oportunidade que o jovem herói teria de dar vida nos palcos a um de seus personagens shakespearianos favoritos. Também destaquei anteriormente que, durante a estadia de Wilhelm no castelo do barão, ele e sua trupe de artistas se dedicaram ao estudo da peça. Deste exercício Wilhelm produziu uma descrição detalhada da moral do príncipe, sua personalidade e suas motivações internas.

A encenação do *Hamlet* é particularmente importante para os objetivos deste trabalho, pois é nesse momento do romance que ocorre uma virada nos planos de Wilhelm sobre sua própria vida. Nota-se que, durante a encenação, a aparição do fantasma do pai de Hamlet, interpretado por uma figura enigmática, irá causar as mais fortes impressões sobre o jovem ator, no papel do príncipe

dinamarquês. Por isso, reproduzo mais um considerável excerto do romance em que toda a encenação da peça é narrada. A começar pelo momento em que Hamlet e Horácio aguardam na plataforma do Castelo de Elsinore pela aparição do espectro do rei Hamlet. É importante notar que o narrador deixa claro o desconforto de Wilhelm com sua atuação no palco. O ator se esforça para manter o foco nas suas próximas falas e acaba se esquecendo do próprio espectro cuja aparição irá despertar nele fortes impressões.

É preciso lembrar, também, que durante toda a preparação da peça não havia um ator designado para o papel do fantasma do rei Hamlet. Durante a produção da peça Wilhelm recebe um bilhete anônimo garantindo a ele que não se preocupasse em arranjar um ator para aquele papel, pois o mesmo já estaria providenciado e no dia da estreia faria sua apresentação nos palcos. Ou seja, ninguém sabia quem seria o ator a interpretar o fantasma. Esta condição favoreceu o impacto causado pela aparição sobre o jovem ator no papel de Hamlet. Por conta da surpreendente chegada do espectro, Wilhelm, ficou tão impactado com sua presença no palco que passou a atuar de maneira bastante convincente:

Subiu a cortina intermediária, e ele viu à sua frente a sala repleta. Depois de terminado seu discurso e haver sido despachado pelos reis, Horácio se aproximou de Hamlet e, como se estivesse apresentando-se a ele, o príncipe, disse:

– O diabo se esconde no arnês! Ele mete medo a todos nós.

No intervalo foram vistos em pé, entre os bastidores, dois homens altos, envoltos em capas brancas e capuzes, e Wilhelm, que acreditava haver-se saído muito mal no primeiro monólogo, devido à distração, inquietude e embaraço, sentia-se realmente muito incomodado, ainda que os aplausos calorosos tivessem acompanhado sua saída em meio àquela pavorosa e dramática noite de inverno. Controlou-se no entanto e pronunciou com a adequada indiferença a passagem tão oportuna sobre os festins e as bebedeiras dos homens do Norte; esqueceu-se, tanto quanto o público, do espectro, e assustou-se de fato quando Horácio exclamou:

– Olhai, está chegando!

Voltou-se bruscamente, e a nobre e grande figura, o andar vagaroso, imperceptível, o ligeiro movimento na armadura aparentemente pesada causaram-lhe tamanha impressão que ele ali estacou, como petrificado, e só pode dizer à meia-voz:

– Anjos e espíritos celestiais, protegei-nos!

Fitou-o, tomando por várias vezes alento, e dirigiu sua fala ao espectro, em tom tão aturdido, entrecortado e constrangido que

nem mesmo a maior de todas as artes teria podido expressar-se de maneira tão perfeita.

Favorecia-se bastante de sua tradução dessa passagem. Ativera-se ao original, cuja fraseologia parecia-lhe expressar unicamente a concepção de um estado de ânimo surpreso, assustado, surpreendido pelo terror.

– Sejas tu um espírito benéfico ou uma aparição maldita; tragas contigo os perfumes celestes ou as labaredas infernais; seja boa ou má tua intenção, tu te apresentas em tão digna aparência que a ti me dirijo e te chamo de Hamlet, rei e pai! Oh, responde-me!¹¹⁴

A representação espantada de Wilhelm impressionou seu público. De fato, devido a todo mistério envolvendo a presença do personagem do rei Hamlet, é fácil imaginar que o ator tenha se surpreendido com a figura de armadura, representando, de maneira exuberante, o fantasma do rei Hamlet. A cena em que Hamlet encontra o espectro do pai é pela primeira vez experimentada pelo ator, que não teve a oportunidade sequer de ensaiar com seu parceiro de cena, em vista do completo mistério acerca de quem interpretaria o espectro. Na continuação da encenação do *Hamlet*, o narrador é quem traduz os sentimentos e impressões que se sobressaem na interpretação que Wilhelm faz do príncipe.

É importante atentar para um artifício utilizado pelo narrador que ora se refere ao herói pelo nome do personagem, Hamlet, ora o chama de Wilhelm. Em minha leitura este jogo é significativo para o efeito que o narrador deixa passar ao leitor. Num primeiro momento o narrador o chama de Hamlet. Neste sentido, a referência é claramente sobre a peça e o que se passa no palco. Mas, após ouvir o fantasma anunciar sua identidade, com as seguintes palavras: “Sou o espírito de teu pai”; Wilhelm passa a ser chamado pelo nome. Neste momento o narrador nos mostra que o efeito da encenação está agindo, não apenas sobre a plateia, mas sobre o próprio ator. Dessa forma, seria como se Wilhelm estivesse ouvindo seu próprio pai lhe cobrando que assuma seu papel como filho e atenda aos anseios de sua família:

Era visível no público uma grande emoção. O espectro fez um sinal, e o príncipe o seguiu, sob os mais calorosos aplausos.

Troca de cena e, chegando a um local afastado, o espectro parou inopinadamente e virou-se; Hamlet se viu assim um pouco mais

114. *Op. Cit.* (pp. 313-314).

próximo dele. Com ânsia e curiosidade, olhou por entre a viseira abaixada, mas pode distinguir um par de olhos profundos e um nariz bem moldado. Manteve-se diante dele, perscrutando-o temeroso; mas assim que do elmo romperam os primeiros sons, assim que se tornou possível ouvir uma voz bem timbrada, embora um pouco rouca, pronunciar as palavras ‘Sou o espírito de teu pai’, Wilhelm recuou alguns passos, horrorizado, e todo o público se arrepiou. Pareceu a todos familiar aquela voz, e Wilhelm acreditou notar nela uma semelhança com a voz de seu pai. Essas sensações e reminiscências admiráveis, a curiosidade em descobrir o estranho amigo, a preocupação de não ofendê-lo e a inconveniência de estar muito perto dele, mesmo como ator naquela situação, levaram Wilhelm para o extremo oposto. Durante a longa fala do espectro, ele mudou várias vezes de posição e pareceu tão indeciso e confuso, tão atento e distraído, que sua atuação provocou uma admiração geral, tanto quanto despertava o espectro um terror geral. Este falava com um profundo sentimento de desgosto mais que de desolação, mas de um desgosto espiritual, lento e interminável. Era o desalento de uma grande alma, separada de tudo o que é terreno, que, no entanto, padece de tormentos infundáveis. Finalmente, o espectro desapareceu, só que de uma forma singular: uma faixa de crepe, cinza e transparente, que, como vapor, parecia subir do alçapão, envolveu-o, arrastando-o consigo para baixo.”

Reapareceram então os amigos de Hamlet e juraram sobre a espada. A velha toupeira estava tão ocupada debaixo da terra, que para onde quer que eles fossem, ela sempre os conclamava sob seus pés: "Jurai!", e, como para o outro. E onde quer que se encontrassem brotava do chão uma pequena chama, aumentando o efeito e deixando em todos os espectadores a mais profunda impressão.

A peça seguia impertubável seu curso, nada saía errado, tudo corria muito bem; o público manifestava sua satisfação; a cada cena parecia crescerem o prazer e a vibração dos atores.¹¹⁵

Neste ponto do romance há uma virada na maneira como o herói Wilhelm Meister irá encarar sua missão. Durante a encenação, fica claro que o jovem ator entrou de tal forma no papel de Hamlet que é difícil separar a leitura do crítico teatral, sua interpretação no papel, e seu próprio caráter. Wilhelm e Hamlet se confundem em suas trajetória, embora esta ilusão criada pelo próprio ator ainda não esteja evidente para ele. A sua majestosa interpretação do Hamlet emocionou a plateia. Mas ainda não se sabe o quanto Wilhelm estava apenas encenando e o quanto de sua performance não era simplesmente o espelhamento de seu próprio

115. *Op. Cit.* (p. 315).

caráter no personagem do príncipe. Esta ideia só se torna mais clara quando a trupe, ainda sobre o grande êxtase da primeira apresentação de *Hamlet*, decide não tornar a apresentar a peça. Já que o ator misterioso que encenou o fantasma havia desaparecido após a peça e o público havia ficado maravilhado com o espetáculo, voltar a encenar a peça era certeza de que não conseguiriam repetir o mesmo êxito daquela apresentação.

Ao decidir encenar outra peça nos palcos, que não o *Hamlet*, a companhia teatral de Serlo chega a conclusão de que deveriam trabalhar a peça *Emília Galotti*, de Lessing. Wilhelm participa da montagem e encenação mas, neste caso, sua interpretação não o agradou. Contribuindo para que a sensação de que o papel de Hamlet favoreceu a sua performance nos palcos se tornasse mais clara.

No que se refere a experiência estética vivida por Wilhelm nos palcos, é preciso fazer uma ressalva. A encenação do *Hamlet* não é o único momento em que Wilhelm se vê afetado por uma obra de arte. É, apenas, aquele momento em que, segundo minha leitura, se configura como o mais determinante em sua formação. Há outros momentos tão importantes ao longo do percurso percorrido pelo herói. Por exemplo, desde suas impressões, na infância, sobre o acervo de obras de arte de seu avô, notadamente, o caso do quadro que representava a paixão do filho de um rei doente, pela esposa de seu pai. Este mesmo quadro ressurgiu ao final do romance no Salão da Memória, dentro do castelo que abrigava a Sociedade da Torre. Também é importante citar o elemento poético e musical, muito valorizado por Goethe nesta obra¹¹⁶, as poesias e canções de Mignon e o harpista.

A partir de sua experiência nos palcos como Hamlet, Wilhelm se mostra um passo além na sua trajetória educativa e formadora. É evidente que após o falecimento de sua amiga, a atriz Aurelie, Wilhelm deixa seu projeto teatral de lado e passa a se dedicar a causa da amiga. Neste caso, o jovem herói parte em

116. O autor disponibiliza, inclusive, as letras e partituras destas poesias musicadas, ao final da obra. Como pode ser visto na edição portuguesa de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, editora Relógio D'água, volume três das *Obras escolhidas de Goethe*, tradução de Paulo Osório de Castro. Na edição brasileira, da Editora 34, esta parte pós-textual foi suprimida, contendo apenas um índice de cenas do romance e uma tradução do famoso artigo de Georg Lukács, de 1936, *Goethe und seine zeit*, como pós-fácio à obra.

busca de um antigo amante da atriz, razão de um enorme desgosto vivido pela moça, que sofre com sua decepção amorosa desde o primeiro momento em que é colocada em cena no romance. No caminho em busca de justiça a memória de sua amiga, Wilhelm chega a Lothario, o antigo amor de Aurelie, ao mesmo tempo que encontra a Sociedade da Torre, e todos os misteriosos personagens que acompanharam seus anos de aprendizado.

Nesta ocasião, todo o projeto educativo com o qual o misterioso abade estava envolvido se descortina ao jovem herói. Ele descobre que o forasteiro e o eclesiástico, com quem travou importantes conversas sobre arte, filosofia, acaso, necessidade e destino, eram todos o próprio abade. Jarno, aquele que o introduziu ao mundo de Shakespeare, também é parte da sociedade, bem como Lothario. A irmã deste último, Natalie, revela-se a benfeitora que salva Wilhelm da morte, depois de encontrá-lo ferido na floresta, por conta de um assalto que ele e seus amigos itinerantes sofreram. Natalie acaba se tornando o par amoroso de Wilhelm e caminho para a chegada do herói aos estratos mais altos da sociedade. Ela e seu irmão, bem como, a maior parte dos membros da sociedade, são aristocratas.

Começa a ficar evidente, no capítulo 7, do livro VII, ao encontrar Jarno novamente e, com ele, Lothario e a Sociedade da Torre, que Wilhelm não continuará sua carreira como ator. O próprio Jarno num dos primeiros diálogos que trava com Wilhelm tenta alertá-lo para o fato de que não deveria se dedicar mais ao teatro. Este diálogo ocorre logo após a chegada de Wilhelm ao castelo de Lothario, onde a sociedade se encontra reunida. Pode-se perceber que, ao argumentar com o ator, Jarno o define como alguém sem talento para o teatro. Ideia que reforça a leitura de um Wilhelm que, ao interpretar Hamlet, estava apenas sendo ele mesmo. Esta, pelo menos, é a explicação dada por Jarno, mais adiante. Por isso a atuação de Wilhelm, como o príncipe da Dinamarca, pareceu algo tão convincente. Esta também seria a causa de, ao encenar *Emília Galotti*, o ator não ter sido tão bem sucedido quanto no primeiro papel:

– Ademais – respondeu Jarno –, penso que o senhor deve abandonar de vez o teatro, para o qual não possui nenhum talento.

Wilhelm ficou desconcertado e teve de dominar-se, pois as duras palavras de Jarno haviam ferido não pouco seu amor-próprio.

– Se me convencer disso – replicou ele, com um sorriso forçado –, estaria prestando-me um serviço, ainda que seja um triste serviço o de arrancar alguém de seu sonho favorito.¹¹⁷

Neste momento Jarno ainda não dá maiores explicações sobre seu alerta. Somente no capítulo 5, do livro VIII, é que a conversa sobre o destino de Wilhelm no teatro será retomada. O trecho que reproduzo abaixo segue uma longa conversa em que Jarno explica ao recém-iniciado na Sociedade da Torre alguns dos mistérios daquela sociedade e seu projeto educativo. Wilhelm toma conhecimento, neste momento, de que o misterioso ator no papel do espectro do rei Hamlet era o abade ou seu irmão gêmeo. Quem era exatamente talvez não importe tanto para esta análise. Mais importante é saber que tratava-se de um dos membros da sociedade. Além disso, o herói também toma conhecimento dos métodos de seleção e aprovação usados pela Sociedade da Torre, através de Jarno. Passando para o ponto que mais interessa para conclusão do meu argumento, a conversa retorna para a questão levantada por Jarno sobre a inaptidão de Wilhelm no ofício de ator:

– Perdoe-me – disse Wilhelm –, mas o senhor me negou duramente qualquer aptidão para ser ator; confesso-lhe que, mesmo havendo renunciado de vez a essa arte, não me é possível declarar-me totalmente incapaz para isso.

– Pois me é absolutamente incontestável – disse Jarno –, que quem só a si mesmo consegue representar não é ator. Quem não sabe transformar-se pelo espírito e pela aparência em muitas personagens, não merece esse nome. Por exemplo, o senhor representou muito bem o Hamlet e alguns outros papéis para os quais lhe favoreciam seu caráter, sua figura e sua disposição de ânimo momentânea. Ora, isso seria suficiente para um teatro de amadores e para quem não visse pela frente nenhum outro caminho. [...]¹¹⁸

Por fim, ao analisar a trajetória do herói nesse romance de Goethe, me importa concluir a ideia de uma tomada de consciência, por parte de Wilhelm, acerca do que seja seu destino e sua possibilidade de agir em relação a ele. Em minha leitura se torna claro que, ao interpretar o príncipe Hamlet, Wilhelm tem uma experiência estética definidora de sua trajetória educativa. Quando citei a clivagem na função

117. *Op. Cit.* (p. 448)

118. *Op. Cit.* (p. 523)

do teatro no interior da obra, desde seus escritos iniciais até a versão final do romance, quis apontar para o fato de que o próprio autor poderia estar indicando uma mudança em sua produção literária capaz de dar conta da realidade que o cercava. Goethe escolhe não mais fazer de Wilhelm um ator que quebra com a tradição familiar de negociantes burgueses e o torna num aristocrata, membro da Sociedade da Torre. Esta mudança reflete a própria passagem do pré-romantismo para o classicismo dentro da obra do autor.

O herói de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, não é mais aquele do pré-romantismo cuja incapacidade de se encaixar no mundo a sua volta o leva para a possibilidade mais extrema da agência de um indivíduo que é tirar a sua própria vida. Sua vontade também não se coloca totalmente acima do dever. Mas, como o próprio autor escreve acerca do drama trágico Shakespeariano, entre a vontade e o dever há um equilíbrio tendendo para o lado deste último.

Neste sentido, Wilhelm compõe esta ideia de um herói cuja agência o leva a cumprir um destino que não se coloca como uma possibilidade pensada, de início. O jovem herói parte em busca de seguir uma carreira no teatro e se tornar uma pessoa plenamente formada e reconhecida publicamente e acaba se tornando um aristocrata inserido numa sociedade que é representativa de uma orientação do herói para questões de bem público e de unidade nacional.

Conclusão

Os comentários sobre a recepção de Shakespeare, presentes no primeiro capítulo deste trabalho, tornaram claro que a defesa feita por críticos ingleses e alemães sobre as qualidades da obra do dramaturgo, frente ao Classicismo Francês, invariavelmente tocam no componente da imaginação. Este elemento é importantíssimo para se compreender o efeito causado pelo teatro sobre o público. A noção de que a imaginação do espectador deva atuar tornando o espetáculo compreensível está presente em Johnson, Lessing e Goethe. Neste sentido, a imaginação participa em conjunto com a encenação para a criação do efeito poético, permitindo que tanto medo como compaixão toquem as paixões caras aos espectadores. O próprio compromisso com a verossimilhança é prova deste compartilhamento. Já que, embora uma parcela significativa deste compromisso refira-se à montagem da própria peça e à composição dos personagens dramáticos, feita pelo autor, outra parte, não menos importante, se dá na própria mente do observador que se deixa envolver sem preconceitos, ou não, em relação à obra.

É deste balanço, me parece, que o Livro V de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* trata tão cuidadosamente. Por isso é que se faz menção a uma função pedagógica do teatro na própria formação do protagonista do romance. Já comentei anteriormente que a função do teatro se desloca durante o processo de gestação do romance. Sendo assim, o teatro já não é o objetivo final da jornada do herói, mas parte integrante de um longo processo de educação e formação pessoal.

Muito embora, até os eventos narrados no Livro V, esta disposição não seja perceptível para o leitor. Somente após o desenrolar dos 16 capítulos do Livro V, e mais alguns do VII, é que pode-se observar uma transformação no projeto de formação harmônica pretendido pelo herói. A partir deste momento o destino de Wilhelm lhe parece cada vez menos obra do desenrolar de uma trama de eventos que o leva para certas situações inusitadas e mais o resultado direto das escolhas do personagem. Essa sensação vai aumentando com a descoberta de que Wilhelm tem sido acompanhado de perto, desde a saída da casa dos pais, por membros de

uma sociedade secreta, conhecida como Sociedade da Torre, cuja figura de maior destaque é o abade.

O ponto de ruptura entre uma narrativa mais focada nas escolhas do personagem para um enfoque maior nos eventos, que o envolvendo, foram levando Wilhelm até encontrar a Sociedade da Torre, em minha leitura, ocorre no Livro V. Neste livro vê-se o jovem herói interpretar o papel do príncipe Hamlet, pouco depois de receber a notícia da morte de seu pai e tomar a decisão de seguir, definitivamente a carreira teatral e não a de negociante burguês, como pretendido por sua família. No entanto ao se deparar com a figura do espectro, nos palcos onde encenava o *Hamlet*, e dele ouvir as palavras “Sou o espírito de teu pai”, o jovem ator é tomado por um forte efeito estético que aquela encenação desencadeou no próprio ator. Todo esse efeito foi privilegiado pela armação que o autor criou em torno da peça. O fato de Wilhelm não conhecer o ator por trás da armadura do rei e este, como se sabe ao final do romance, ser um membro da Sociedade da Torre – provavelmente o abade ou seu irmão gêmeo – fortaleceu ainda mais este efeito que levou o herói a se lembrar do próprio pai e de sua missão, não cumprida, de cuidar dos negócios familiares.

Também é neste momento que percebe-se Wilhelm atuando num papel que é o espelhamento de seu caráter. Esta ideia fica clara quando o herói ouve o testemunho de Jarno alertando-o de que não possuía talento para ser ator. Desta experiência estética vivida nos palcos, somada a decepção de não ter ido bem em outros papéis, Wilhelm se deixa levar mais facilmente para o caminho que seus educadores buscavam colocá-lo, qual seja o caminho em direção a própria Sociedade da Torre, onde ele encontraria sua futura esposa e aqueles que cuidavam de seus anos de aprendizado.

Neste sentido espero ter tornado clara minha leitura de Wilhelm como um herói trágico moderno que encontra seu destino, ao final do romance, ainda que diferente daquele que esperava para si, como sendo o resultado de uma trajetória de sua formação universal. Tal caminho fora trilhado por ele inconscientemente, pois o tempo todo acreditava estar seguindo para um futuro no teatro. Voltando a ideia da tragédia shakespeariana, conforme enunciada por Goethe, tem-se que neste tipo de obra a força da vontade do herói se coloca em balanço com seu

dever, mas do resultado deste balanço de forças há uma tendência maior para o lado do dever. Sendo assim, é deste modo que vejo o destino final de Wilhelm. No início, um herói totalmente inserido numa mentalidade clássica sobre o destino. Ou seja, acreditava que o destino dele era algo inescapável. Em seguida, ao conhecer as obras de Shakespeare e encenar o papel do príncipe dinamarquês em *Hamlet*, se mostra ciente de que é necessário agir de modo a alcançar o destino que acha ser o seu. Mas como resultado desta relação de forças havia a sua frente um futuro desconhecido que não se mostrou como sendo o projeto de sua família, como negociante burguês, nem o seu projeto pessoal, como ator de teatro. Mas resultou em sua inserção na Sociedade da Torre e, conseqüentemente, na sociedade como um todo, no papel de um futuro aristocrata.

Muito emblemático do surpreendente desfecho preparado para seu personagem, deixo o testemunho do próprio autor, sobre qual seja a sua interpretação do romance como as palavras finais deste trabalho. Este trecho que ora reproduzo é parte das conversações entre Goethe e seu assistente Eckermann, datada de 18 de janeiro de 1825:

Volvemos ao “Wilhelm Meister”. – “Schiller”, observou Goethe, “reprovou nessa obra a associação do trágico, como impróprio ao romance. Não estava com a razão, como sabemos. De suas cartas a mim dirigidas, constam a respeito de “Wilhelm Meister”, os mais valiosos conceitos e manifestações.

Essa obra, de resto, faz parte das produções mais discutíveis, das quais já muito me distanciei. O leitor procura orientar-se, o que é difícil e nem sempre aconselhável.

Penso que uma vida ricamente multiforme, que passa ante nossos olhos, seria também de per si algo despida de uma tendência expressa que aliás só existe para fins de definição. Se porém de todo desejarem uma coisa dessas, norteiem-se pelas palavras que Frederico [Friedrich] dirige no fim a nosso herói:

“Vens a mim como Saul, o filho de Kis, o qual saiu à procura dos jumentos de seu pai e encontrou um reino.”

E sigam tal orientação, pois no fundo parece que o todo nada mais significa senão que o homem, malgrado suas tolices e confusões, alcança o desejado alvo quando guiado por um pulso forte.¹¹⁹

119. ECKERMANN, J. P. **Conversações com Goethe**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004. (p. 98 e 99).

Bibliografia

ASSMANN, A. **Espaços da Recordação**: Normas e Transformações da Memória Cultural. São Paulo: UNICAMP, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Ed. Fund. Calouste Gulbenkian, 2011.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, M. **Estética Da Criação Verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BERLIN, I. **As Raízes Do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BOQUET, G. **Teatro e Sociedade**: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARPEAUX, O. M. **História Concisa Da Literatura Alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CAVALCANTI, C. *Introdução*, in: **Correspondência**: Goethe e Schiller. São Paulo: Hedra, 2010.

DOBSON, M. **The Making of the National Poet**: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769. Clarendon Press, 1995.

DUARTE, P. **Estio Do Tempo**: romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ECKERMANN, J. P. **Conversações Com Goethe**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

GOETHE, J. W. V. **Memórias**: poesia e verdade. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

——— **Escritos Sobre Arte**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

——— **Os Anos De Aprendizado De Wilhelm Meister**. Editora 34, 2009.

——— **Fausto Zero**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2010.

- **Escritos Sobre Literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- GOETHE, J. W. V.; SCHILLER, F. **Correspondência**: Goethe e Schiller. São Paulo: Hedra, 2010.
- HERDER, J. G. **Também Uma Filosofia Da História Para Formação Da Humanidade**. Lisboa: Edições Antígona, 1995.
- **Shakespeare**. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- JOHNSON, S. **Prefácio a Shakespeare**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- KOSELLECK, R. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2006.
- LESSING, G. E. **De Teatro E Literatura**. São Paulo: EPU, 1991.
- **Dramaturgia De Hamburgo**: selecção antológica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- MAAS, W. P. **O Cânone Mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- PASSOS, J. L. **Romance Com Pessoas**: a imaginação em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- MACHADO, R. **O Nascimento Do Trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SAFRANSKI, R. **Romantismo**: Uma Questão Alemã. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SCHILLER, F. **A Educação Estética Do Homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- **Poesia Ingênua E Sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, F. **Conversa Sobre a Poesia E Outros Fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, in: **Tragédias e comédias sombrias**: Teatro completo, volume 1. Tradução de Barbara Heliadora, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

SÜSSEKIND, P. Schiller E Os Gregos. **Kriterion**, v. 46, n. 112, p. 243-259, 2005.

——— **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

WELLS, R. H. **Shakespeare's Politics: A Contextual Introduction**. Bloomsbury Academic, 2009.

WERLE, M. A. Winckelmann, Lessing E Herder: estéticas do efeito. **Trans/Form/Ação**, v. 23, n. 1, p. 19-50, 2000.

WERLE, M. A. **A Aparência Sensível Da Ideia: Estudos Sobre a Estética de Hegel e a Época de Goethe**. São Paulo: Loyola, 2010.